

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 14 (136)

Academic Journal

Series:
Cultural Studies. Art Studies. Museology

Moscow 2014

ВЕСТНИК РГГУ
№ 14 (136)

Научный журнал

Серия «Культурология. Искусствоведение.
Музеология»

Москва 2014

УДК 008.001(05)
ББК 71я54

Главный редактор
Е.И. Пивовар

Серия «Культурология. Искусствоведение.
Музеология»

Редакционная коллегия:

В.А. Колотаев – ответственный редактор

А.В. Марков – редактор

Н. Арлаускайте (Литва)

А. делл Аста (Италия)

И.В. Баканова

Э.Н. Волкова

Т. Гланц (Чехия, Германия)

Г.И. Зверева

И.В. Кондаков

К.Л. Лукичева

А.А. Олейников

Р. Николози (Германия)

К.М.Ф. Платт (США)

Е.Д. Савостина

Дж. Саттон (Великобритания)

К. Сигов (Украина)

Р. Смит (Великобритания)

А.А. Сундиева

Н.В. Шабуров

М. Ямпольский (США)

Номер подготовил:

А.В. Марков

СОДЕРЖАНИЕ

Э.Н. Волкова

Русские философы-«традиционалисты» как предвестники
постмодернизма: П.А. Флоренский, В.В. Налимов, В.В. Библихин 11

А.А. Арустамова, А.В. Марков

Парасемантика и непереводаемость как свойство
канонических произведений 26

Ю.В. Балакшина

В «лабиринте сцеплений»: образная система дневников
прот. Александра Шмемана 36

П.Б. Богданова

Режиссеры-семидесятники: поколение без иллюзий 49

А.Г. Васильев

Политика памяти: российский опыт в свете
теоретико-методологической рефлексии 59

И.А. Герасименко

Эстетическая морфология русского формализма 69

Н.Н. Гончарова

Мировоззренческие и ментальные аспекты
народной культуры XVII–XVIII вв. 79

О.Н. Гуров

Кризис человеческой идентичности в мире постмодерна:
репрезентация в фильме «Видеодром» Дэвида Кроненберга 86

Е.С. Ершова

Композиционный и количественный анализ древнеегипетских
гробничных сцен: новые возможности и перспективы 95

<i>Д.С. Капитонов</i>	
Виртуальное и актуальное как элементы конструирования идентичности в кинематографе Киры Муратовой (на материале фильмов «Три истории» и «Два в одном»)	104
<i>К.Ф. Карлова</i>	
Сет как Сет-Ра и его солнечная ипостась	111
<i>В.А. Колотаев</i>	
Смещенная агрессия в современном российском кинематографе	119
<i>А.А. Котомина</i>	
Фридрих Киттлер и Режи Дебре о Маршалле Маклюэне	126
<i>Л.В. Крошкина</i>	
Византийские жития в переложении русских авторов XX в. (на материале агнографического сборника Е.Ю. Скобцовой «Жатва духа»)	140
<i>Е.В. Лаврентьева</i>	
О некоторых особенностях иконографии Страшного суда собора Санта Мария Ассунта в Торчелло	146
<i>О.Е. Левченко</i>	
Science-art: проблемы терминологии	155
<i>Т.Е. Максимова</i>	
Виртуальные музеи: анализ термина	163
<i>Е.А. Михасенко</i>	
Формирование культурной идентичности в советское время и ее влияние на современное российское общество	170
<i>О.В. Мороз</i>	
Языки описания «советского» в русском концептуализме: методология этнографов и археологов	182
<i>Н.А. Цыркун</i>	
Супергерои комиксов и обратная сторона титанизма	191

<i>В.О. Чистякова</i>	
Визуальная антропология в системе cultural sciences	200
<i>С.Ю. Штейн</i>	
Теоретическая модель онтологии кино как знаниевая матрица целостной кинотеории	214
<i>М.И. Яковлева</i>	
Орнамент на миниатюрных мозаичных иконах эпохи Палеологов	226
Abstracts	239
Сведения об авторах	248

CONTENTS

E. Volkova

Russian traditionalist philosophers as precursors
of the postmodern thought:

Pavel Florensky, Vladimir Nalimov, Vladimir Bibikhin 11

A. Arustamova, A. Markov

Parasemantics and untranslatability as a property of canonical art 26

Yu. Balakshina

In the “maze clutches”: Imaginative system in the diaries of Rev.

Alexander Schmemmann 36

P. Bogdanova

Directors of the seventies: Generation without illusions 49

A. Vasilyev

Politics of Memory: Russian experience in the light of the theoretical
and methodological reflections 59

I. Gerasimenko

Aesthetical morphology of the Russian formalism 69

N. Goncharova

Ideological and mental aspects of the popular culture
of the XVII–XVIII centuries 79

O. Gurov

Crisis of human identity in the postmodern world:

Representation in the movie “Videodrome” by David Cronenberg 86

E. Ershova

Compositional and quantitative analysis of the ancient Egyptian

tomb scenes: New opportunities and prospects 95

<i>D. Kapitonov</i>	
Virtual and actual as elements of identity construction in the cinematography of Kira Muratova (in the context of films “Three Stories” and “Two in One”)	104
<i>K. Karlova</i>	
Seth as Seth-Ra and his Solar hypostasis	111
<i>V. Kolotaev</i>	
Biased aggression in the contemporary Russian cinema	119
<i>A. Kotomina</i>	
Friedrich Kittler and Régis Debray on Marshall McLuhan	126
<i>L. Kroshkina</i>	
Byzantine lives in transposition of Russian writers of the twentieth century (based on hagiographical collection by E.Yu. Skobtsova “The Harvest of the Spirit”)	140
<i>E. Lavrentyeva</i>	
About some peculiarities of Last Judgment iconography in Santa Maria Assunta Cathedral on Torcello	146
<i>O. Levchenko</i>	
Science-art: Problems of terminology	155
<i>T. Maksimova</i>	
Virtual museums: An analysis of the term	163
<i>E. Mikhasenko</i>	
Forming cultural identity in the Soviet period and its influence on the contemporary Russian society	170
<i>O. Moroz</i>	
Description language for “Soviet” in Russian conceptualism: Methodology of ethnographers and archaeologists	182
<i>N. Tsyrkun</i>	
Comics’ s superheroes and the Titans’ reverse	191

<i>V. Chistyakova</i>	
Visual anthropology in the system of cultural sciences	200
<i>S. Shtein</i>	
Theoretical model of the ontology of film as integral matrix of knowledgeable cinema-theory	214
<i>M. Yakovleva</i>	
The ornament of miniature mosaic icons of the Palaeologian epoch	226
Abstracts	239
General data about the authors	250

РУССКИЕ
ФИЛОСОФЫ-«ТРАДИЦИОНАЛИСТЫ»
КАК ПРЕДВЕСТНИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА:
П.А. ФЛОРЕНСКИЙ, В.В. НАЛИМОВ,
В.В. БИБИХИН

Посмертная публикация Эмили Николаевны Волковой (1940–2013), бессменного редактора серии «Культурология, искусствоведение, музееология». Статья посвящена ино-логичным способам мышления, определившим специфику современной российской мысли.

Ключевые слова: русская философия, самобытность, постмодернизм, Флоренский, Лосев, Бибахин.

Одним из главных признаков интеллектуальной культуры постмодернизма является принципиальная критика «западного» (новоевропейского) стиля мышления – за его рациональность, «позитивизм», веру в универсальные истины и общий прогресс человечества. Считается установленным, что стереотипы мышления – результат борьбы идеологических систем за «власть интерпретаций»; владельцы «индустрии культуры» (прежде всего СМИ) навязывают обществу определенный язык, а значит, и образ мысли. Тем самым утонченная форма ницшеанской «воли к власти» была обнаружена в самом главном принципе гуманитарного знания – в его «воле к смыслам».

Между тем еще в начале XX в. великий русский религиозный философ П.А. Флоренский (которого называли «русским Леонардо да Винчи») предлагал конструктивную критику господствующего «научного мировоззрения», которое в значительной степени оставалось и его собственным. Он создал такой впечатляющий образ науки:

Тощая и безжизненная, как сухая палка, торчит наука над текущими водами жизни, в горделивом самомнении торжествует над

потоком. Но жизнь течет мимо нее и размывает ее опоры. <...> Время влачит упрямящуюся Науку. Время разбивает ее о скалы. Время рушит каждое данное осуществление ею своего метода. <...> Признать неправду Науки – значит сказать «да» Времени, сказать «да» Жизни – ...оживить мысль (*здесь и далее в цитатах слова выделены автором*)¹.

По мнению Флоренского, в отличие от науки философия – это «умная медитация жизни, претворяемой в текущее слово». Метод философии – это «ритм вопросов и ответов», причем никакой ответ не является «погранично-последним». Согласно Флоренскому, «как наука, так и философия... несмотря на свою противоположность друг другу, все же суть, в существе своем, – одно, **язык**» (С. 154).

Близкие мысли (и потому похожие слова) для характеристики природы человеческого познания находил В.В. Налимов²:

Незнание – то незнание, контуры которого мы можем обрисовать, провоцирует нас, заставляет нас искать, заставляет удивляться Миру и нашему в нем бытию. В этом удивлении жизнь наполняется смыслом. Исчезает то страшное, что современные психиатры склонны называть экзистенциальной пустотой. <...> В непрерывном расширении горизонта нашего *незнания*... наверное, прежде всего и заключается смысл нашего существования... Высветляя незнание, мы хотим прежде всего сформулировать предельные вопросы. На эти вопросы нет ответа, и в будущем мы можем надеяться не столько на ответы, сколько на углубление самих вопросов³.

Что же делает двух авторов подобных высказываний *религиозными философами* (а значит, в высшей степени «традиционалистами»)?

П.А. Флоренский утверждал, что претензия давать такие формулы и определения, которые осмыслены «сами в себе, вне всякого контекста», является «глубоко противохристианской». По его мнению, единственно христианский – *смиренный* – путь рассуждений должен быть таким: «Я говорю то, что сейчас, в данной комбинации суждений, в данном контексте речи и отношений **истинно**, но ни на что большее не притязую» (С. 151). В свою очередь, Налимов стремился объединить христианскую и буддийскую модели личности на основе современной трактовки природы *языка*.

Общим у двух русских мыслителей является стремление синтезировать новейшие научные достижения их времени, использовать язык физики и математики для выражения (и тем самым – обновления, «оживления») некоторых традиционных концепций и религиозного мировидения в целом.

В.В. Налимов считал полезным использовать некоторые математические структуры как *образы*, потому что все привычные для нас образы уже «исчерпали свой семантический потенциал». При этом он ссылаясь на формулу основоположника лингвистики Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира».

По мнению В.В. Налимова, представления современных физиков о природных силовых полях напоминают индийскую теорию о тончайшей субстанции, заполняющей пространство Вселенной, которая способна регистрировать все события, каждую человеческую мысль и чувство. Эту единую психическую реальность, по аналогии с физическим полем, Налимов предлагает назвать «полем космического сознания» или «миром метасемантики». В отличие от научного и религиозного канона, это поле характеризуется философом и как упорядоченная, благотворная энергия, и как *семантическое поле*, несущее в себе все *значения, смыслы* языка.

Налимов предлагал – вполне постмодернистски – весь воспринимаемый нами эволюционирующий мир рассматривать как множество *текстов*. С его точки зрения, когда мы говорим о биосфере, то текстами оказываются отдельные особи, виды и другие составляющие биосферы; когда рассматриваем ноосферу, то текстами становятся сознания людей (как в личных, так и в коллективных проявлениях), а если речь идет о смысле мира в целом, необходимо признать его *текстово-языковую* структуру.

Налимов утверждал, что человеческая личность – это такой текст, через который происходит «распаковывание» *семантического континуума*. При этом каждая культура несет отпечаток своих великих творческих личностей, а следы самих культур сохраняются в «духовном покрывале» (*семантическом поле*) Земли. Русский философ сближал это понятие с «коллективным бессознательным» К. Юнга и «ноосферой» Тейяра де Шардена и В.И. Вернадского. Близкий подход можно обнаружить у выдающегося (но тоже почти забытого) европейского философа XX в. О. Розенштока-Хюсси⁴, который писал:

Язык переживает любого говорящего индивида. Смертные люди, когда говорят, поднимаются до такого уровня, на котором они уже не подвержены забвению: ведь они общались и, значит, нечто оставили от себя в памяти друг друга. В человеческой речи навечно записывается все, что происходит во вселенной⁵.

Представление о реальности, наиболее характерное для современной (постмодернистской) культуры, можно выразить словами польского философа Г. Сколимовского:

Не существует *реальности как таковой*, которую сознание посещает и которую обрабатывает. <...> Всегда, когда мы думаем о ней, когда мы созерцаем ее (любым образом), *реальность неизменно предстает перед нами трансформированной нашими когнитивными способностями*⁶ (*курсив автора*).

Сравним этот тезис с текстом П.А. Флоренского:

Мы говорим: «Природа». Но природа не дана нам ведь **вне** нашей жизни с нею, и то, что мы говорим о природе, – сказали тем самым о жизни нашей мысли, о философии. Философия – слово природы, слово тайны мира, слово жизни (С. 149).

Согласно М. Мерло-Понти, человек *лингвизирует* свой мир; человек живет в мире, непрерывно пересотворяемом с помощью его собственного языка. В.В. Налимов тоже подчеркивал, что глубинные смыслы таких «больших текстов», как целые культуры (прошлые и современные), *чтобы они не угнетали, не подавляли человека*, должны все время обновляться в соответствии с меняющейся ситуацией.

Означает ли такая постановка вопроса, что реальность непознаваема? Для обоих русских религиозных философов ответ на этот вопрос был вполне определенным: нет, не означает.

П.А. Флоренский настаивал, что реальность есть, как и способ «пробиться» к ней (хотя и весьма непростой):

Именно потому, что нас окружают не призрачные мечты, которые перестраивались бы по нашей прихоти, а реальность, имеющая свою жизнь, <...> она требует с нашей стороны усилия, чтобы были завязаны с нею новые связи, чтобы были прорыты в ней новые протоки. Это – символы. Они суть органы нашего общения с реальностью. Ими и посредством их мы соприкасаемся с тем, что было отрезано до сих пор от нашего сознания. Изображением мы видим реальность, а именем – слышим ее; символы – это отверстия, пробитые в нашей субъективности (С. 344).

Согласно Флоренскому, символ «дает нашему духу простор еще и еще возвращаться к слову, не наскучив им, не исчерпав его», каждый раз находя в нем «источник новых сил и новых обогащений». Такое «синтетическое слово» открывает возможность «созерцания с вершины, которой достигла мысль», оно открывает широкие горизонты. Но путь к подлинной реальности, по его словам, вовсе

не является прямой и торной дорогой к *единственной* вершине; на этом пути нас встречают многие «камни преткновения», которые служат необходимой опорой для мысли.

П.А. Флоренский предлагал такое толкование *слова*, которое выглядит одновременно и глубоко религиозным, и почти постмодернистским. Он утверждал, что всякое отдельное слово не существует самостоятельно, но представляет собой *узел живой речи*, в которой только и определяется его значение: «Слово, понимаемое узко, должно рассматривать как свившееся в комок предложение и даже целую речь, а предложение – как распустившееся свободно слово» (С. 208).

Научные термины («технические выражения»), согласно Флоренскому, служат синтезу многих слов; они «свивают в себя» сжатое описание реальности. Номенклатура классификаций в минералогии, ботанике, зоологии «есть сгущенный опыт многосотлетней истории мысли, уплотненное созерцание природы».

В качестве примера такого «сгущенного исторического опыта» Флоренский исследовал этимологию слова «термин». Он отмечал, что первоначальное его значение – «граница», пограничный знак, борозда, разделяющая земли разных владельцев. Это разделение имело религиозный характер, так как было вызвано страхом задеть чужой культ (почитаемых покойников), нарушить табу. Согласно Флоренскому, в ранних культурах всех индоевропейцев имуществом владели не живые, а «усопшие, сделавшиеся богами»; могилы были их престолами, а дома сынов и внуков – храмами. Каждое поле окружалось необработанной полоской земли (символической оградой), вдоль нее совершались обряды и жертвоприношения установленным камням – «термам», выполняющим функцию богов – охранителей границ. И потому первично *термин* – «страж порога», «хранитель границы культуры: он дает жизни расчлененность и строение, <...> не допуская всеобщего смешения». Термины обозначают **предел** каждой области культуры, принадлежа к этой культуре, или, выражаясь математически, «есть ее **предельное значение**» (С. 222).

Переходя от этимологии к сущности *слова*, Флоренский предлагал свою особую его интерпретацию. Согласно его концепции, слово – это не только ощущение, усилие артикуляции и слуха (**фонема**). Оно ставится перед нами пред-метно – «метается пред», как нечто **вне** нас; так образуется **морфема** слова, его внешняя форма. Наконец, это неподвижное тело обретает гибкость, «облекается в душу, в свой смысл» – **семему** и становится индивидуально значимым. Но значение слова меняется даже в пределах одной речи,

иногда – весьма существенно, до противоположности (например, при ироническом или саркастическом словоупотреблении). Философ пишет:

Семема слова непрестанно колыхнется, дышит, переливает всеми цветами, не имея никакого самостоятельного значения, уединенно от **этой** моей речи, вот **сейчас** и **здесь** (С. 236).

Флоренский утверждал, что «мы говорим ради семемы», нам важно высказать именно то, что **мы** хотим высказать. Однако для этого необходимо взаимное понимание тончайших, часто неожиданных оттенков смысла, которое возможно только на фоне уже происходящего «духовного соприкосновения».

Философ подчеркивал, что образование семемы есть «величайшее собирание внимания в одну точку, в одно острие». Пока слово не употребляется, семема пребывает словно мертвой, но как только слово попадает в поток живой речи, его семема оживает и наполняется внутренней силой и значением.

Флоренский отмечал, что опасности угрожают языку с двух сторон: от попыток строить искусственный, «рациональный» язык (вроде эсперанто), но также и от попыток выразить в языке «темное перво-ощущение мира, – весь океан подсознательного и сверхсознательного, колыхающийся за тонкою корою разума» (С. 166). Чайковский писал о даре музыканта среди ночной тишины слышать, будто «земля, несясь по небесному пространству, тянет какую-то низкую, басовую ноту». Звуками ночи, «реющими, сплетающимися, звенящими и порхающими», жили Гюгчев и Фет⁷. Флоренский подчеркивал, что, хотя поэт *почти поет*, «в том-то и трудность, что хочется не воспеть, а именно **высказать** несказанное» (С. 169).

Флоренский напоминал, что провозглашением свободы индивидуального языкового творчества мы обязаны сначала романтикам, а потом – декадентам и футуристам. Он пишет:

Когда речь была понята футуристами как речетворчество, и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели. <...> На хмельной напиток слова слетались подростки и юношество, лучшие его распространители. <...> Интерес скандала, разгоревшегося около футуризма, счастливо содействовал его успеху. <...> Свою правду эти «баячи-будетляне», т. е. поэты будущего, не высказывали, а выкрикивали, облекая дурашливыми парадоксами. <...> Всех поражала оригинальность, смелость, неожиданность, крайность, молодость (С. 172–173).

Не является ли эта оценка языковой ситуации начала XX в. вполне адекватной для характеристики массовой культуры наших дней?

П.А. Флоренский подводил итог своим размышлениям о противоречивости языка такими словами:

Итак, в языке все живет, все течет, все движется (тезис). Язык предстает духу как целое, уже готовое, сразу обозреваемое... (анти-тезис). Именно противоречивостью этою, в ее предельной остроте, и возможен язык. <...> Нет индивидуального языка, который не был бы вселенским в основе своей; нет вселенского языка, который бы не был в своем явлении – индивидуальным. <...> Слова синтезируют в себе энергии человека и мира⁸.

П.А. Флоренский доказывал, что убеждение в магической силе слова составляет всеобщее достояние разных народов на протяжении веков и тысячелетий, и он сам разделял это убеждение:

Когда люди ближе были к истокам райской сплошной экстатичности, тогда слово, по признанию новейших лингвистов, не говорилось, а вырывалось из переполненной сверхсознательными переживаниями груди (С. 269–270).

И потому Флоренский тоже часто предпочитал использовать эмоционально насыщенные образы для выражения своих философских постулатов. Например:

Можно сказать, что в слове исходят из меня гены моей личности, гены той личностной генеалогии, к которой принадлежу я. И потому, словом своим входя в иную личность, я *зачинаю* в ней новый личностный процесс (С. 271).

В отличие от Флоренского, В.В. Налимов был убежден, что адекватные представления о процессах человеческого мышления требуют *нового* языка. Он показал, что *смыслы слов* поддаются вероятностному исчислению, а семантика определяется вероятностно задаваемой структурой смыслов. Согласно Налимову, существует «нераспакованный» (*непроявленный*) семантический континуум (*поле*), в котором «спрессованы» все смыслы мира, а каждый его «квант» (*слово*) содержит в себе весь семантический потенциал. При этом *слова* характеризуются смысловой размытостью, а *язык* остается открытым для спонтанной смысловой перестройки. Такой

язык свободен от закона исключенного третьего, – соответственно, он свободен от жесткого разграничения истинности и ложности. Именно в семантическом поле происходит порождение творческих импульсов, причем хранящиеся в нем *архетипы* служат ключами, открывающими путь к интуиции человека; чтобы это произошло, человеческое сознание должно быть открыто по отношению к собственным глубинам.

Понимание текста, по Налимову, – это порождение особых «фильтров» при каждой новой ментальной и жизненной ситуации. Под действием таких фильтров происходит *распаковывание* смыслов, *спрессованных* в его семантическом поле («свившихся в комок», по Флоренскому). Новые тексты и раскрывшиеся через них смыслы создают новые условия бытия человека; здесь Налимов, как отмечает он сам, близко подходит к представлениям М. Хайдеггера. Собственно понимание – это *перепонимание* того, что ранее уже было кем-то понято, т. е. *распаковано* на смысловом континууме, но оставалось еще скрытым (считалось несущественным, «мало весомым»). Понимание возможно только путем порождения такого *фильтра*, который приближает чужой текст – чужую смысловую ориентацию – к нашей собственной. Поэтому понимание – это способность найти в чужом тексте нечто свое или «найти самого себя *новым* в чужом».

По Налимову, классические философские и священные тексты – не просто важные факты истории, а узловые точки человеческой мысли, которые можно и нужно без конца реинтерпретировать (по-новому «распаковывать» их смыслы), так как в них «спрессованы» проявления тысячелетней мудрости. Преобразующие личность тексты несут в себе те смыслы, которые человек смутно ожидал (был подготовлен к их восприятию), но сам не мог найти.

Налимов подчеркивал, что человек способен не только к пониманию, но и к *непониманию*, сопротивлению новому, особенно «чужому» новому. При этом философ ссылался на знаменитый тезис Уайтхеда: «Мир стоит лицом к лицу с тем парадоксом, что он ждет нового и в то же время охвачен ужасом перед потерей прошлого, знакомого и любимого». Именно поэтому «непонимание почти всегда вызывает агрессию, так что степень агрессивности может служить мерой непонимания». Между текстом и возможностью его понимания часто стоят *парадигмы* культуры, защищающей свою смысловую целостность. Новая, достаточно драматическая ситуация иногда порождает более радикально действующий *фильтр*, резко меняющий систему смыслов⁹.

Налимов предлагал исходить из многоуровневой схемы функционирования человеческого сознания, которую можно представить так. Первый (верхний) уровень – это «логическое мышление» (тот слой сознания, где смыслы подвергаются раскрытию через обычную, «формальную» логику). Второй уровень – это особое «предмышление», иногда именуемое «интеллектуальной интуицией»; здесь происходит отбор (из всех возможных слов) базовых понятий и раскрываются их смыслы. Третий уровень – это «подвалы сознания», где осуществляется встреча индивидуального сознания с архетипами коллективного бессознательного (по терминологии К.-Г. Юнга). Четвертый, нижний слой (именно в структуре *сознания!*), представлен *телесностью* человека, которая активно взаимодействует со всеми тремя уровнями, в том числе с интеллектуальной деятельностью человека. Согласно Налимову, выход в *измененные состояния сознания* может происходить не только спонтанно, но и при помощи целенаправленного воздействия на тело – через релаксацию, регулирование ритмов дыхания, сердцебиения и т. п. Такую «восточную» практику Налимов называет *самогипнозом*, который позволяет разрушать «семантическую капсулу» индивидуума и отправляться в путешествие по семантическим пространствам.

Философ утверждал, что процесс *порождения текста* осуществляется в «подвалах сознания», где мы непосредственно взаимодействуем с образами. Пережитое там передается на уровень предмышления, где создается обстановка, благоприятная для появления тех или иных *фильтров* для зарождающихся представлений. Под действием каждого фильтра уже на верхнем (логическом) уровне происходит *редукция* «размытых» слов-образов к их «точечным» (атомарным) значениям. С точки зрения Налимова, редукция – это «серьезное огрубление смыслов», но она необходима для построения изящных и строго логичных концепций. Однако из-за этой редукции мы видим только «надводную часть айсберга сознания», как правило, забывая о его глубинах (и тем самым легко соскальзывая «с ледяной вершины» к догматизму)¹⁰. По мнению Налимова, этот метод – вовсе не единственно возможный способ осмысления мира; он является наследием античности, закрепленным средневековыми схоластами (отточившими логическую мысль). В качестве примера альтернативного метода философ напоминает о приемах дзен-буддизма, позволяющих раскрывать смысл текста с помощью *коанов* или *мондо* («бесед огневой скорости»); в этом случае логически структурированная мысль не успевает созреть и понимание происходит на уровне спонтанно возникающих образов и представлений.

По Налимову, способность человека к пониманию в разных культурах «различным образом распределялась по уровням сознания». Например, западные мыслители тщетно пытались строго логически определить свободное поведение – в отличие от поведения детерминированного; ведь «мы не свободны от смыслов, так как постоянно стремимся овладеть ими». М. Мерло-Понти выражал эту мысль крайне жестко: «В силу того, что мы находимся в мире, мы *приговорены* к смыслам».

Западная культура породила представление, что «способность порождать нетривиальные фильтры» появляется у человека только в трагических ситуациях (раскрывающих суть его личности). Так, во французском персонализме трагизм рассматривается как изначальная, недоступная рациональному познанию предельность, которая поддерживается нескончаемой озабоченностью будущим. Однако основная устремленность восточной (прежде всего буддийской) личности – выход из поля страдания, отказ от привязанностей, порождающих трагические противостояния; в этой традиции, «только отказавшись от смыслов, мы можем обрести великий покой».

Одной из основных особенностей любого человека Налимов считает его способность к непрекращающемуся внутреннему диалогу с самим собой. Наше сознание изначальное двумерно: «дневное сознание» задано парадигмой современной культуры, а «ночное» унаследовало архаические функции воспринимать угрозы, исходящие от окружающего мира, и «предвидеть будущее». По мнению Налимова, именно с «ночной составляющей» личности З. Фрейд пытался установить контакт с помощью психоанализа. О. Розенток-Хюсси писал:

Мысленно мы как бы разговариваем сами с собой. <...> *Таким образом, мир мысли – удвоение мира речи путем объединения говорящего и слушающего внутри одного сознания.* Свобода говорить с самим собой делает нас подлинными властителями мироздания¹¹.

Итак, личность, по Налимову, – это *текст*, интерпретирующий себя самого, способный стать многомерным и вступить в связь с другими личностями-текстами (в том числе с самим собой как с *другим*). Если согласиться с постмодернистами, что из-за множества интерпретаций всякий текст, по существу, «иллюзорен», человеческая личность тоже оказывается иллюзорной. Ведь личность – это «спонтанно возникающий и самочитаемый текст», который может подключаться к «спонтанным вибрациям вселенской семантики». Если между этими вибрациями и текстом-личностью

возникает резонанс, рождается «харизматическая» способность человека слышать то, что не слышат другие; тогда можно говорить о *трансценденции его личности*. Подобный опыт знаком мистикам, поэтам, ученым – всем творческим людям, умеющим спонтанно или целенаправленно возвращаться к детской восприимчивости психики. Взрослея, дети учатся «перенаправлять» потоки «творческой энергии» к верхним уровням сознания, *мысленно* осваивать их, оформлять в слова; это происходит с помощью тех *фильтров (осмысления, интерпретации)*, о которых писал Налимов.

Из этой теоретической модели следует, что широта, «многомерность» человеческого сознания состоит в его способности раскрываться, выходить за свои пределы без саморазрушения. Согласно Налимову, мы расширяем свою личность, выходя за границы парадигмы своего времени, вживаясь в культуры прошлого, становясь «гражданами *вневременной* вселенной».

Налимов пишет: «Что есть личность? <...> Это роковой вопрос для человека. Умение выстоять перед этим вопросом, не испугаться его, не уклониться от него, будет определять возможность человека выжить в этом Мире, быстро идущем в непонятное будущее»¹². Я думаю, что с такой постановкой вопроса могли бы согласиться и П.А. Флоренский, и многие современные приверженцы постмодернизма.

Еще один замечательный русский философ, В.В. Библихин, обнаружил огромный потенциал обновления современного стиля мышления в античной традиции. Он показал, что одной из узловых точек размышлений о культуре может послужить само понятие «точка» у древнегреческих философов¹³. Библихин напоминает, что положения геометрии Евклида – это не аксиомы (не очевидные истины), а *постулаты*, т. е. допущения, гипотезы. Так что Лобачевский вполне мог не принять их, построив свою собственную «воображаемую» геометрию. В отличие от античной, новоевропейская наука оперирует *точечными* массами (превратив все тела в *точки*). Благодаря этому наука добилась фиксации тел в системе координат статичного трехмерного пространства, но потеряла само «пространство мира», включающего движение, время.

Ограничное для античной культуры понимание «точки» (греч. «стигма», «семема») Библихин интерпретирует с помощью таких метафор: «клеймо», «укол бытия», «метка на теле мира». И далее этот автор заявляет: точка – это центр, сам собой и из себя движущий; он втягивает, сосредоточивает и, наоборот, выбрасывает из себя движение, оставаясь неподвижным. И точка, и мгновение (момент *теперь*) из-за своей предельной «сосредо-

точности» уже не имеют частей и величины. Мы по старинке рисуем на доске точку при помощи круга или шара (из-за выпуклости мела), наивно стараясь сделать его как можно меньше, приблизиться к «бесконечной малости» этой величины. А ведь «точка» (как концепт, понятие) сжалась, упростилась из-за того, что непомерно много в себя вобрала – по большому счету **всё**, всю вселенную. Значит, «ускользание» точки вовсе не означает, что она превращается в измышление разума (хотя точка неуловима и не-пространственна). Линия истории, само время уже встроены в точку *теперь*, присутствуют в начале координат. У Аристотеля линия – не сумма точек, а одна и та же движущаяся точка. Точка заслуживает названия «неподвижного двигателя» (напомним, что у Аристотеля сам Бог – это Перводвигатель, который «движет, оставаясь неподвижным»). Точка меньше линии несоизмеримо, бесконечно, но одновременно – точка бесконечно больше линии, так как ее движение может создать множество линий другой длины, формы и направления – в конечном итоге все формы материального мира. «В полноте первой энергии, в начале истории, в той исходной полноте, от которой все сдвиги, линия была уже прочерчена, потому что точка уже двинулась»¹⁴.

Тем самым античный взгляд на мир в интерпретации Бибихина неожиданно оказывается более зорким и глубоким, чем математически изоциренный новоевропейский: само бытие представлялось грекам «беременным» движением, временем, историей. В современной физике возвращение к такому пониманию отчасти уже происходит – в космогонической гипотезе «большого взрыва», в концепции первичного элемента материи не как *частицы*, а как вибрирующей *струны*.

Необходимо подчеркнуть, что в античности *линия* вовсе не была, как у нас, всего лишь иллюстрацией, изображением хода времени (линейного, кругового, спиралевидного). Для греческих математиков линии любой формы, «выплеснутые» недвижимой точкой по всем направлениям, постепенно растрачивали ее энергию.

Бибихин замечает, что только *целый мир* по-настоящему возвращается к первичной точечной собранности. Николай Кузанский (творчески развивающий аристотелевскую философию) утверждал, что «шар мира равен точке в своей неуловимости», что мир также не имеет частей и величины. И точка, и максимум мира (в полноте его истории) принципиально не наблюдаемы, и, чтобы их осмыслить, необходима наша собственная сосредоточенность. (Согласно Платону, шар головы повторяет шар вселенной.) Это не означает привычного «абстрагирования» от бесконечной сложно-

сти каждого объекта путем его определения (о-пределения) – отбрасывания деталей, оказавшихся *за пределами* нашего внимания. При полной сосредоточенности ума можно понять, что «точка» – это *символ*, который не исчерпывается никаким конечным набором определений. Отметим, что каждый новый стиль мышления на свой лад реализует потенции «стволовых клеток» *целого* организма культуры¹⁵.

Выбор исходной *точки роста* древа культуры как «архе» (и временного, и сущностного ее начала) является весьма ответственным моментом – прежде всего потому, что теоретическая мысль должна постоянно возвращаться к этому источнику.

Платоновская теория «знания как воспоминания» предполагает не удержание прошедшего с помощью памяти, а «возвращение в память», умение «о-помниться» – сосредоточиться. Понять что-либо – значит не выучить, не запомнить, а именно *вспомнить*, вернуться к тому, что мы изначально уже знали. Л.С. Выготский сказал бы, что это пред-знание (предчувствие знания) сначала оформляется во *внутреннюю речь* (тождественную *мышлению*), а затем может быть развернуто в речь *внешнюю*, выстроенную по законам данного языка.

В.В. Библихин утверждал: **прошлое** вспоминается, когда оно *собрано в точке настоящего*, а **будущее** – это *сегодняшнее* направление нашего интереса. Всякая сосредоточенность на прошлом или будущем происходит в мгновение *теперь*, которое странным образом совпадает с полнотой *целой* истории. «Конец истории» означает не прекращение событий и всякого движения (наподобие остановки машины), а только прекращение нашего *собирания* событий в историю (повествование, *нарратив*). История всегда открыта для такого собирания, причем «конечная» точка линии истории может быть только условной. В каждое мгновение *теперь* мы уже имеем целый мир, который одновременно умалется до неуловимой точки, до несуществования.

Такой «точкой» (в которой сосредоточено **всё** – и «культура», и «человек», в неразрывном смысловом единстве этих понятий) является концепт «язык», который подлежит разворачиванию по многим линиям его истолкования в различных *концепциях*. Не случайно один из основоположников постмодернизма Ролан Барт писал о том, что культура все больше открывается нам как «символическое поле, обладающее единством»; по его мнению, можно предвидеть, что вскоре самые различные научные дисциплины будут «изучать культуру как язык»¹⁶.

- ¹ *Флоренский П.А.* Мысль и язык // Флоренский П.А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2: У водоразделов мысли. С. 127–128. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ² В.В. Налимов, ученый и философ, недостаточно оцененный на родине. Физик по образованию, инженер и математик, он с 1936 г. за свои *религиозные убеждения* подвергался репрессиям (18 лет провел в тюрьмах, лагерях Колымы и в ссылке). С 1965 г. В.В. Налимов был профессором МГУ, разрабатывая проблемы философской антропологии и «вероятностной модели языка».
- ³ *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. С. 14, 19.
- ⁴ Ойген Розеншток-Хюсси (1888–1973), автор нового оригинального метода исследования действительности путем анализа человеческой речи. По словам К. Гарднера, его труды переживают сейчас «второе рождение» в Германии и США.
- ⁵ *Розеншток-Хюсси О.* Речь и действительность. М.: Лабиринт, 1994. С. 127.
- ⁶ Цит. по: *Налимов В.В.* Указ. соч. С. 41.
- ⁷ Поэтический образец такого рода творчества предлагает и сам Флоренский: «Солнце, нисходя в свои брачные покои, звучит неизъяснимо торжественною хвалою. И звездные лучи, сталкиваясь в мировых пространствах, звенят, как ломающийся ноябрьский ледок. И молчание храма, древнего наслуженного храма, пропитано осевшими на стенах песнопениями. Все звучит, и все просит об ответном звуке. Но ответный звук... не может воплотиться в слово, и “неизреченные глаголы” быются крылами о стены тюрьмы своей» (*Флоренский П.А.* Указ соч. С. 167–168).
- ⁸ Ту же мысль П. Флоренский образно выражал так: «Слово, как посредник между миром внутренним и миром внешним, т. е. будучи *амфибией*, живущею и там, и тут, устанавливает, очевидно, нити своего рода между тем и другим миром» (Там же. С. 166).
- ⁹ С.С. Аверинцев выражал готовность *понять* даже неприемлемое для него стремление революционеров на свой лад овладеть *смыслом истории*. Его интерпретация выглядит так: «Ницше, звавший прочь от Христа, знал, чем соблазнять – волей к власти, к мощи и опасности, героической позой. Действовал соблазн: была *ваша* история – будет *наша*, была ваша слава – будет наша, и *мы, мы* смотрим на прошлое отечества (как и человечества) сверху вниз. <...> Святыни были проданы... прежде всего, за упоительную иллюзию: история – послушная глина под *нашими* руками. Это страшно; но разве это так непонятно?» (*Аверинцев С.С.* По поводу статьи А. Зубова «Пути России» // Континент. Москва – Париж, 1994. Вып. 81. С. 176).
- ¹⁰ Любопытную иллюстрацию неприменимости строго логических построений приводит С.С. Аверинцев: «Деликатная категория грамматического лица, ко-

торая в определенных контекстах просто безразлична с точки зрения формальной логики, сплошь да рядом определяет корректность или некорректность высказывания внутри христианского дискурса. Мытарь сказал о себе я “грешник”, – и был прав; Фарисей сказал об этом Мытаре: “он грешник”, – и поступил дурно» (Там же. С. 175).

- ¹¹ *Розеншток-Хюсси О.* «Идет дождь» или язык стоит на голове // *Философские науки.* 1994. № 1–3, 4–6.
- ¹² *Налимов В.В.* Указ. соч. С. 24.
- ¹³ *Бибихин В.В.* Точка // *Бибихин В.В.* Другое начало. СПб.: Наука, 2003. С. 397–429.
- ¹⁴ Там же. С. 410.
- ¹⁵ Слово «целое» содержит значения *цельного, исцеленного, не страдающего*, в отличие от традиционных понятий «мировая культура», «всемирная культура», которые, по мнению Бибихина, были «справедливо растрепаны постмодерном» (Там же. С. 418).
- ¹⁶ *Барт Р.* «Писать» – непереходный глагол? // *Arbor mundi.* 1993. № 2. С. 85.

А.А. Арустамова, А.В. Марков

ПАРАСЕМАНТИКА И НЕПЕРЕВОДИМОСТЬ КАК СВОЙСТВО КАНОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

В статье рассматриваются теоретические проблемы непереводимости на примере прозы и поэзии. Несмотря на простоту выражения, в этих текстах происходят систематические изменения семантики, а также актуализация семантики в разные периоды истории языка и культуры. В статье утверждается, что культурный контекст должен анализироваться не только как фактор, влияющий на содержание, но и как стандартный режим интерпретации, восстановления канонических культурных нарративов. Поэтому контраст между каноническим принципом и личной позицией автора оказывается ослаблен в переводе. Логика взаимодействия в различных дискурсивных полях раскрывается в «непереводимом» – категории, которая рассматривалась только через призму культурных особенностей, а не семантических процессов.

Ключевые слова: непереводимость, повествование, стиль, интерпретация, проза, язык и культура, Толстой.

Ослабление эстетического впечатления от образцовых произведений русской литературы при переводе их на европейские языки обычно объясняют особой «музыкальностью» этих образцовых, которую нельзя передать в переводе. Так, говорится о банальности или прозаичности в любом переводе образцовых стихотворений о любви («Я помню чудное мгновенье...») или содержащих описание природы («Мороз и солнце, день чудесный...»). Мы настаиваем на том, что в самом понятии музыкальности сме-

© Арустамова А.А., Марков А.В., 2014

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект 12-03-00494 «Непереводимости в европейских философиях: границы непереводимости понятий».

шиваются представления о семантизации ритма и о дополнительной семантизации отдельных образов: ритмически сменяющиеся образы представляются критикам чем-то вроде музыкальной последовательности. На самом деле непереводаемость связана с тем, что в основе русской и европейской традиций лежали разные канонические навыки работы с семантикой. При этом мы исходим из того, что при изучении непереводаемости нельзя ограничиваться только непосредственными литературными влияниями: так как литературный язык задает рамку работы с феноменами, то влияние законов некоторого этапа развития литературного языка прослеживается даже там, где не было прямого литературного влияния. Так, степень знакомства Пушкина или Толстого с византийской риторикой, через посредство литургической поэзии, остается спорным вопросом, но при этом несомненно, что сами схемы семантизации, выработанные на «долитературном» этапе развития русского литературного языка, продолжали действовать и в художественных достижениях тех авторов, которые сознательно не ориентировались на классический риторический канон.

Так, «Я помню чудное мгновенье» звучит банально в переводах, но небанально по-русски в силу семантики «помню», которая оказывается гораздо шире семантики соответствующих глаголов в европейских языках. У Пушкина противопоставляются безличное воспоминание, приходящие воспоминания, которые гнетут, оставляют след, преследуют, и личное воспоминание, которое близко к влюбленности, которое настолько заинтересовано в самом предмете, что помнит его очень долго. Здесь происходит сходная семантическая эволюция, что произошло и в древневерхненемецком языке, где латинское *memini* (помню) дало слово *Minne*, означающее куртуазную любовь, заинтересованную в своем предмете на расстоянии и всецело охватывающую все существо человека. А с точки зрения ритма здесь важно «я», которое не находится под ударением, и таким образом сам ритм передает, что субъект отступает перед явлением любви, признает любовь чем-то более ценным, чем он сам. Так же слово «чудное» сохраняет старую семантику, с одной стороны, «чуда» — это сверхъестественные существа в народных верованиях, с другой стороны, в библейском языке противопоставляются общерелигиозное «чудо» и специфически иудеохристианское «знамение». Тем самым «чудное» означает не волшебство, не активное действие субъекта или предмета любви, но участие некоторых мифологических персонажей, вроде Улыбок, Харит или Муз в античной любовной поэзии, которые и делают любовную сцену

равновесной, развернутым сюжетом взаимных отношений, а не узкими перипетиями индивидуальной страсти.

Так же и «Мороз и солнце, день чудесный» тоже непереводаемо в силу сохранения «долитературной» семантики. «Мороз» и «солнце» ни в коем случае не означают просто «морозную и солнечную погоду», это своеобразные существа, олицетворенные в народных представлениях, но точно так же и в литургической риторике, где мороз и солнце являются полярными понятиями: мороз – это самая глубина ада и дьявол, а солнце – состояние рая и Христос. Таким образом, используя для описания обычной погодной картины пару резко противопоставленных понятий, которые при этом являются частичными олицетворениями, поэт вводит тему экзистенциального выбора еще до начала сюжета. С точки зрения ритма, два ударных «о» в обоих словах заставляют воспринимать их как часть торжественной речи, тем самым отсылая опять же к наследию литургической риторике, в которой торжественный стиль является доминирующим.

Проблема непереводаемости становится особенно острой для целого ряда нарративов, в частности сказа или тех текстов, в которых присутствуют элементы сказа и/или сложная конфигурация речевых субъектов. Вопрос о переводе сказовых произведений ставится в современной науке – в частности, внимание исследователей привлекает творчество Лескова («Сказ о тульском косом Левше»). Так, сложности для переводчика представляют особенности народной речи, авторские окказионализмы, неразграниченность рассказчика и автора, перевод реалий русской культуры на иностранный язык¹.

Однако данная проблема охватывает все уровни текста, поскольку сложности, с которыми сталкиваются переводчики, не только собственно грамматические или синтаксические, они касаются реалий, концептов и, наконец, стиля писателя. Одна из ключевых причин непереводаемости – неравный кругозор речевых субъектов. Неразличение этого ведет к смысловым и культурологическим ошибкам. Особенную трудность, может быть, представляют тексты, в которых не столь ярко выражена контрастность субъектов речи (рассказчик из народа, погружающий читателя в стихию простонародной речи, и автор-повествователь, к примеру, обрамляющий своими репликами текст), а повествование кажется более однородным, более ровным. К примеру, такова поздняя проза Толстого, в частности рассказы, тяготеющие к притче, рассказы из народной жизни. Кажущаяся простота повествования, его бесстрастность, фиксирующая ход событий, не должны обмануть

переводчика. Так, в рассказе Толстого «Корней Васильев» повествование тяготеет то к сказовой форме, передающей своеобразие крестьянской речи, то – в авторских ремарках, приближенных к сценическим в своем лаконизме, – к речи автора-повествователя. В рассказе есть небольшой эпизод, когда Корней, разбогатевший крестьянин, возвращается со станции домой на паре плохоньких лошадеенок своего односельчанина Кузьмы, по дороге домой заезжает на постоянный двор и приглашает с собой Кузьму обогреться. «Корней потребовал бутылку водки и поднес Кузьме. Кузьма, не евши с утра, тотчас же захмелел»². Здесь Толстой сочетает, с одной стороны, логику авторского рассказа, передачу фактов (заказал водки, угостил Кузьму, Кузьма захмелел), и переводчику необходимо передать этот лаконизм описания действий героев. Однако, заметим, автор выбирает выражение «не евши с утра», тяготеющее к речи бедного крестьянина Кузьмы. Поэтому ошибочным представляется перевод, в котором появляется обозначение утренней трапезы как концепт «завтрак».

Kuzma, who hadn't eaten since breakfast, immediately became drunk.

Толстой здесь акцентирует как его социальное положение (не ел по причине отсутствия денег), так и отсутствие самого концепта «завтракать» в кругозоре героя. Заметим, кстати, что глагол «завтракать», который может быть переведен концептом *breakfast*, появляется в произведении даже дважды: 1) хозяйка зажиточной семьи предлагает страннику Корнею позавтракать и 2) в авторской ремарке «оба мужика только позавтракали и шли в лес». Однако в обоих случаях он маркирует иную ситуацию, социальную и даже культурную. Подчеркнем, что в поздних рассказах Толстого глагол «завтракать» не относится к числу частотных.

В данном примере следует обратить внимание и на слово «потребовал (бутылку)». Перевод *demand* или *order*, «заказал», в значительной степени сужает значение данного слова, в котором сошлись две семантические линии: языка героя и языка автора. «Требовать» в простонародном языке близко по значению понятию «нуждаться» («телега требует нового колеса»), и тем самым передается моралистическая мысль автора о герое: пьянство выступает как нужда, как угнетающая человека сила. В переводе трудно передать и ту идею, которая есть в русском тексте: «потребовать бутылку» это не значит выпить всю бутылку, в отличие от «заказать бутылку» в европейских языках. Человек, по Толстому, требует большего, чем может сам потребить. Но если из языка героя

выводится моралистический план, то из языка автора выводится, наоборот, план мировоззренческий – можно представить это как два встречных движения, формирующих художественный образ. Слово «требовать» напрямую отсылает к узловому пункту критики Толстым традиционной религиозности, а именно «треб», обрядов в смысле sacramentalia. Согласно Толстому, смешивавшему таинства (sacramenta) и тайнодействия (sacramentalia), «требы» представляют собой двойную манипуляцию: одновременно представлением о божестве и отношением к божеству. Бог превращается в объект потребления, и верующий превращается в объект воздействия обряда. Потребовать тогда означает – обмануть себя, кто требует чего-то большего, чем ему нужно, тот всегда подвергает себя в обман. Таким образом, в этой сцене можно увидеть одну из толстовских пародий на Литургию (вкусение вина на голодный желудок, причем только части из бутылки) и стремление к созданию равновесного отношения между Богом/природой и человеком как конечный идеал поисков. Язык Толстого, по словам А.В. Чичерина, велик в своем многообразии. Писатель в течение многих лет собирал словник русского языка, в котором записывал значения народного слова и примеры его употребления. При этом Толстой записывал и новые значения слов или не характерные для литературного языка. А затем вводил их в произведения – но не буквально, фотографически, а переработав. Как пишет А.В. Чичерин, «записи помогали полному усвоению народной мысли в ее истоках, в ее жизни. И Толстой жил и мыслил так, как писал, думая и чувствуя в духе и силе русской народной речи»³.

Эту черту стиля Толстого следует учитывать при переводе его прозы на иностранный язык. Так, в этом же рассказе присутствует эпизод, в котором свекровь Агафьи рассказывает Корнею-страннику, почему та стала полукалейкой: «А такой был в Гаях у нас человек, отец ей, Корней Васильевым звали. Богатей был. Так *возгордился* на жену. Её избил и её вот испортил» (С. 211).

В этом глаголе «возгордился» кроется несколько смыслов. Прежде всего может вызвать недоумение нехарактерное его употребление – возгордился на жену. Однако слово становится образом. Оно создает образ человека сильного, уверенного в себе, не допускающего мысли о собственной неправоте и слабости. В то же самое время «возгордился» здесь имеет значение «накинулся, разъярился». Так в одном микрообразе воплощается полисемантическая черта Толстого. Данная характеристика Корнея дана человеком из народа, здесь представлена точка зрения крестьянская, народная, женская («Про нашу сестру всякое сболтнут, а ты отвечай» – там же) – та-

ким видится поступок Корнея крестьянскому «миру». Важно, что автор не наделяет именем героиню рассказа. Это точка зрения, не-выделенная из круга крестьянских представлений о мире, о человеческих взаимоотношениях. Тяготение к обобщению, изображению «обычного» и потому всеобщего характерно для позднего творчества Толстого. Проявляется оно, как мы видим, и в «Корнее Васильеве», где, таким образом, «народная правда» выражена наряду со словом и позицией повествователя.

При переводе необходимо стремиться сохранить эту полисемантичность и насыщенную образность, особенно характерную для сжатой прозы позднего Толстого. Это слово-образ – своего рода итог, оценка события спустя семнадцать лет. Итог прошлой жизни, на которую смотрит новыми глазами изменившийся Корней-странник. Толстой таким образом создает контраст между прошлым Корнеем и новым, будто заглядывающим в свое же прошлое. В рассказе создается динамика перспективы – прошлое-настоящее и обратно, высвечивающая духовную эволюцию героя и выводящая бытовую историю в универсальное духовное пространство.

Выражение «возгордился на» воспринимается как «книжное», как не соответствующее нормам повседневной речи, в которой моральная оценка не совмещается с феноменологией морального отношения (по отношению к кому проявлено такое поведение). Но такое совмещение обычно для классической риторики, исследующей нравы именно как энергии, каждая из которых оказывает влияние как на своего носителя, так и на ближайшие к нему ситуации, – этому служит система общих мест. В старославянской риторике «гордость» помимо обозначения порока имеет значения, восходящие к библейскому словоупотреблению «пышность», «войско», «придворные». Государь выступает с «гордостью», т. е. со всем своим двором и войском, со всеми своими ресурсами. Таким образом, при переходе от риторического норматива к индивидуализированной оценочной речи выражение «возгордиться на» означает пойти войной, причем объединив все имеющиеся ресурсы. Оппозиция «гордый – смиренный» становится ключевой в рассказе (ср. «Корней Васильев из сильного, богатого, гордого человека стал тем, что он был теперь: старым побирушкой...»). И слово-образ «возгордился на» является важнейшим в построении подтекста произведения (посредством повторяющихся антитез). Текст пронизан противопоставлением мотивов силы (произвола, своеволия) и слабости (смирения). Не случайно ключевой деталью образа Корнея являются его руки («сжал в кулаки засунутые в карманы могучие руки»). Изменения в духовном облике Корнея переданы

в том числе через описание его рук: «по старой привычке, старые и слабые руки сжимались в кулаки. Но и бить некого было, да и силы в кулаках уже не было»; «дрожащие руки». Разговор с хозяйкой крестьянской семьи акцентирует противопоставление силы и слабости, гордости (возгордился на жену) и смирения как итога жизненного пути героя. Старославянское значение слова углубляет семантику противопоставления конфронтации, «войны», силы (насилия) и – духовного переворота героя, «мира», смиренного отношения к миру как финала его судьбы («Он испытывал какое-то особенное, умиленное, восторженное чувство смирения, унижения перед людьми, перед нею, перед сыном, перед всеми людьми, и чувство это и радостно и больно раздирало его душу» – С. 214). Соответственно, при переводе следует учитывать этот принцип сцеплений и антитез, структурирующих произведение, в частности, при подборе лексических вариантов перевода.

В зависимости от речевого субъекта или точки зрения Толстой варьирует семантический «ореол» того или иного слова-образа, делая его полисемантическим не только в лингвистическом смысле, но и в культурологическом тоже. Так, в рассказе оказываются сцеплены два эпизода. Встретив Корнея, Агафья приглашает его: «Иди прямо к нам, – третья изба с краю. Станных людей свекровь так пукает» (С. 208). Далее повествователь, рассказывая историю Корнея, указывает: «Наниматься некуда было, и Корней решил идти странствовать». Странствовать – to wander. Однако дело обстоит сложнее с эпитетом «странные». «Станный» здесь – божий человек, странник, странствующий и – одновременно – не свой, чужой, особый, пришедший извне, из другого мира. Здесь же скрыто и противопоставление закрытого, статичного, замкнутого мира крестьянской общины – устойчивого и отграниченного от большого мира, от пути, дороги, движения. Данный эпитет, таким образом, неявно указывает на противопоставление топосов. Можно сказать, что слово Толстого обретает несколько измерений. И вот эту многомерность, многослойность слова писателя переводчику нужно суметь передать – задача не из легких.

Особую роль, на наш взгляд, играет при переводе такая категория стиля, как ритм. М.М. Гиршман, автор фундаментальных работ о ритме прозы, писал о стиле Толстого: «“Сильное искание истины” – это в то же время и естественная и непосредственная жизнь человека, и в этом простом и естественном существовании жизнь, мысль и страсть сливаются воедино. Такова глубинная основа проясняющейся простоты в стиле Толстого. Известно, какое большое значение придавал Толстой эмоциональному воздействию на чита-

теля, “заражению” его, возбуждению его сотворческой активности. Причем у Толстого “заражает” не “личный тон” повествования, как у романтиков, а как бы сама обнаруживающая свою сущность жизнь, точнее – объективированная личностными усилиями в повествовании концепция бытия. “Заражает” страстное искание истины как изображаемое свойство самой жизни, как открывающаяся в глубине ее личная и вместе с тем всеобщая правда – страсть»⁴. Стиль писателя характеризуется и еще одной особенностью: его строй речи «шероховатый упрямый, дорывающийся до правды», отрицающий «гладкий, литературный язык»⁵.

Эти черты стиля Толстого определяют и его поздние произведения (анализ толстовской прозы М.М. Гиришман строит в том числе на материале «Смерти Ивана Ильича» и «После бала»), чего нельзя не учитывать при переводе. В рассказе «Корней Васильев» речь повествователя характеризуется лаконизмом и, можно даже сказать, аскетизмом (В.Я. Гречнев указывал на повышенный интерес русской прозы конца XIX – начала XX в. к пушкинской прозе, энергии ритма и лаконизму его стиля⁶). Эта речевая аскеза является, с одной стороны, проявлением общелитературной тенденции рубежа веков, с другой стороны, отвечает поздним исканиям писателя. Толстой «оголяет» фразу, убирая эпитеты, ряды однородных членов предложения, делая ритмику фразы энергичной и отчетливой. Оценочность сменяется объективацией – перечислением событий, действий, жестов («Агафья поняла. Достала от икон обгоревшую восковую свечку, зажгла и подала ему. Он прихватил ее большим пальцем» – С. 216). Убирая все «лишнее», Толстой насыщает повышенной семантикой события и жесты, как речевые, так и поведенческие. Однако лаконизм и простота речи повествователя созвучны простоте народной речи, о чем неоднократно писали исследователи творчества Толстого⁷. Усеченные конструкции, речевая неполнота персонажей из народа, инверсированная речь коррелируют с речью повествователя, взаимодополняя друг друга. В связи с этим возникает сложность в соблюдении лаконизма при передаче речевой ритмики и синтаксиса повествователя и народной речи при переводе на иностранный язык. Даже более «образованная» речь повествователя содержит сходные черты с народной стихией языка с особенностями ее синтаксиса. Подводным камнем перевода здесь может стать дисбаланс между представлением о более литературном, усредненном переводе речи повествователя и речи персонажей из народа.

Что же касается данного примера, то кажется необходимым сделать следующее замечание: стиль Толстого заставляет

вспомнить о классической риторике, в которой эпитетом может считаться любое прилагательное и выразительность создается не столько употреблением декоративных эпитетов (украшению речи служат фигуры, а не эпитеты сами по себе), сколько выстраиванием цепочки эпитетов, каждый из которых не только уточняет характеристику предмета, но и «прикладывается» к соседнему эпитету, объясняя, какое именно действие было произведено в отношении обозначенных свойств. В этом смысле выражение «обгоревшая восковая свечка» вместо простого «обгоревшая свечка» (из другого материала, кроме воска, они тогда не делались) построено по правилам классической риторики: важно не уточнить состояние свечи, а показать, что в свечку вложен труд (восковая) и что она связана с воспоминаниями (обгоревшая). Как и эпитеты в классической риторике, эти эпитеты не только уточняют свойства предмета, но и расширяют картину изображаемого, показывая, какие именно типы действий (труд, память, повседневность) составляют контекст описываемых действий. Лексический выбор может представлять особенно сложную задачу при переводе толстовской прозы, особенно поздней. Так, в описаниях Корнея, сделанных повествователем, неоднократно встречаются просторечия («Корней Васильев... стал тем, что он был теперь: старым побирушкой, у которого ничего не было, кроме изношенной оде́жи на теле» – С. 209; «он и прежде пивал, но теперь пьянствовал без просыпу две недели, и когда опомнился, уехал на низ за скотиной» – там же; «он шел, тяжело двигая по грязи мокрыми и разбившимися грубыми хохлацкими сапогами и через шаг равномерно подпираясь дубовой клюкой» – С. 208). В данном случае семантической ошибкой было бы перевести, например, «хохлацкие» как «Ukrainian», поскольку данная деталь называет эту «цивилизованную» обувь «крестьянским» словом. Возможно, что Толстой здесь пародирует выражения типа «английские ботинки», которым в народе могли называть любые фабричные ботинки. Однако важно, что писатель в кругозор повествователя вплетает стихию народной речи и таким образом слово становится двухголосным. В переводе важно сохранить это свойство художественной речи Толстого, добиться совмещения планов повествования, найти баланс между колоритом народной речи (например, «молодайка» Агафья или «надьсь» в церкви была) и речью повествователя.

- ¹ *Меренкова Д.Е.* Способы передачи сказовой манеры Н.С. Лескова с русского на английский язык: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. С. 33–50.
- ² *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 14. М., 1983. С. 203. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.
- ³ *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968. С. 252.
- ⁴ *Гиршман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 169.
- ⁵ *Чичерин А.В.* Указ. соч. С. 261.
- ⁶ *Гречнев В.Я.* О прозе и поэзии XIX–XX вв. СПб., 2006.
- ⁷ См.: *Виноградов В.В.* О языке Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35–36. М., 1939. С. 117–220; *Ломакина С.А.* Поэтика поздней прозы Л.Н. Толстого: повести и рассказы 1885–1902 гг.: Дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2000; *Сат Н.Д.* Особенности жанровой поэтики «народных рассказов» Л.Н. Толстого: Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2007.

Ю.В. Балакшина

В «ЛАБИРИНТЕ СЦЕПЛЕНИЙ»:
ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ДНЕВНИКОВ
ПРОТ. АЛЕКСАНДРА ШМЕМАНА

Статья посвящена «Дневникам» всемирно известного литургиста и богослова прот. Александра Шмемана. В жанре дневника его способность к эстетическому преобразению действительности и созданию собственно художественного образа проявилась с максимальной полнотой. Статья предлагает анализ одной из сквозных оппозиций текста дневников «Лабель – Нью-Йорк». Оппозиция рассматривается в контексте идиллического и усадебного хронотопов, а также в связи с литургической концепцией времени.

Ключевые слова: жанр, дневник, прот. Александр Шмеман, хронотоп, идиллия, усадебный хронотоп, диалог церкви и культуры, художественный образ.

Дневники известного литургиста и богослова прот. Александра Шмемана, впервые изданные на русском языке в 2005 г., в последнее время привлекают внимание не только церковных исследователей, но и многих светских ученых. В жанре рецензий и критических эссе отозвались на выход «Дневников» Г.С. Померанц¹, Б. Любимов², Е. Невзглядова³ и другие. Появляются работы, в которых дневники о. Александра становятся предметом собственно литературоведческого рассмотрения⁴.

Из всех многообразных форм бытия культуры прот. Александру Шмеману было особенно близко словесное творчество. Не только потому, что он любил и хорошо знал литературу, мыслил подчас поэтическими образами, но прежде всего потому, что сам как литургист, богослов, преподаватель постоянно оказывался перед задачей взаимодействия с языком и словом. В дневниках

постоянно появляются записи, свидетельствующие о том, что это «взаимодействие» было для Шмемана трудной, порой «мучительной» работой, которая, однако, по природе своей была сродни писательскому творчеству: «Мучительная, духовно изнурительная работа над передней главой “Литургии” (“Таинство единства”). Мучительная потому, что весь смысл ее только в том, чтобы прежде всего самому открыть то, что хочешь написать... Мучительные поиски оправданности каждого слова»⁵ [250]. Очевидно, что смысл для о. Александра рождается не вне слова, а как бы одновременно с ним, возникает в процессе воплощения мысли, внутреннего образа в завершённую и по возможности совершенную словесную плоть.

Если богословские сочинения, лекции или проповеди диктовали о. Александру свои жанровые каноны, сложившиеся под влиянием научного дискурса, то в более свободном пространстве дневника его способность к эстетическому преобразению действительности и созданию собственно художественного образа оказалась проявленной с максимальной полнотой.

Поскольку со- или противопоставление (сравнение) каких-либо признаков, явлений, сил или начал является универсальным принципом художественного изображения и «ядром» структуры любого произведения⁶, анализ образной системы дневников прот. Александра Шмемана необходимо начать с выявления некоего главного со-противопоставления, определяющего систему соотношений всех элементов их структуры.

«Лабиринт сцеплений», возникающий в дневниковом тексте, имеет особую природу в силу того, что тексту дневника не может предшествовать единый авторский замысел. Текст дневника рождается одновременно с жизнью дневниковеда, поэтому, как отмечает В.И. Щербаков, «цельный образ, созданный как бы помимо воли автора, – это удача, может быть, более редкая, чем хрестоматийный художественный образ и едва ли не более ценная, поскольку такой образ является не “отражением”, а откровением действительности и при этом обладает всеми достоинствами факта»⁷.

Динамика жизни о. Александра находит свое воплощение в ряде пространственных со-противоположений, проходящих через весь текст дневника и определяющих его структуру: Нью-Йорк (место работы и постоянной жизни о. Александра) – Лабель (место в Канаде, где о. Александр с семьёй в течение многих лет проводил лето); дом (дом Шмеманов в Крествуде, квартиры их детей) – дорога (многочисленные путешествия о. Александра по Америке и всему миру); Россия – Франция (Париж) – Америка.

Говоря о соположении Лабеля и Нью-Йорка в дневниках прот. Александра Шмемана, мы будем опираться на предложенную М.М. Бахтиным теорию хронотопа и учитывать «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»⁸.

Образ Лабеля, места летнего отдыха семьи, создается Шмеманом с опорой на литературную традицию идиллического хронотопа, который мог быть воспринят автором дневника через традицию русского классического социально-психологического романа, через усадебный комплекс русской поэзии XIX–XX вв.⁹, а также благодаря памяти об усадебной культуре, сохранившейся в среде русской эмиграции. Вслед за Е.И. Ляпушкиной мы будем понимать идиллию «не как узкое жанровое понятие, но скорее как определенную концепцию жизни, которая осваивалась разными жанрами»¹⁰.

Одним из основных признаков идиллии Бахтин считает неотделимость идиллической жизни и ее событий от «конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки»¹¹. Шмеман, человек, выросший в семье русских эмигрантов, переехавший из Франции в Америку, конечно, фактически не мог иметь места, в котором осуществлялось бы единство жизни поколений его рода, но, создавая образ своей «усадыбы», он настойчиво акцентирует в нем мотив детства, продолжающейся здесь жизни рода: «...вечер обычно с детьми и внуками в “большом доме”. Все дети, все внуки» [104]; «Вчера после блинов Сережа показывал фотографии прошлого лета в Лабель. <...> Эта свобода, небо, озеро, дети, детская беззаботность» [151]; «Освещенные солнцем белые березы на фоне синего-синего озера. Дети...» [197]; «Целый месяц провели с нами Маня с детьми» [533]. Тема «большого дома», общей хоровой семейной жизни, собранной в особой точке пространства, восходит, возможно, к романам Л.Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Создавая на своем рабочем столе личный «музей памяти», в который попадают «часы дедушки Николая Эдуардовича» и фотография отца в последний год жизни на кладбище Ste. Genevieve, о. Александр помещает туда же фото: «Мама – в Лабель с Аней и Машей, еще подростками» [585], тем самым создавая образ Лабель как единства места жизни поколений. Желание о. Александра собрать свой рассеянный не только физический, но и духовный род в большом «усадебном» доме передают и фотографии в его лабельском кабинете, о которых он записывает в дневнике: «Перед глазами на стене: о. Киприан, читающий на фоне солнечной листвы, пасхальное евангелие у Клармарской церкви, о. М. Осоргин, бегущий по [улице] rue de l'Union, Карташев, о. Н. Афанасьев, милый Кар-

пович» [286]. Аналогичный прием временного расширения границ усадебного дома через портреты предков использован, например, в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».

Идиллия требует обособленности, отгороженности от остального мира. В рамках жанров, не исчерпывающихся идиллическим хронотопом, «пространство может быть разъединено на отдельные независимые друг от друга участки, на своеобразные миры с непроницаемыми границами»¹² [Фарино, 372]. Такими мирами в дневниках Шмемана становятся Лабель и Нью-Йорк. Формально граница между этими мирами проницаема – в течение лета о. Александру приходится по несколько раз покидать Лабель, возвращаться к своим семинарским и церковным делам в Нью-Йорке. Но в тексте дневника эти миры различает четкая граница, маркирующая перемещение из одного пространства в другое: «Возвращение из Labelle домой. И сразу же – шумный, энергичный визит Давида [Дриллока]. Лава проблем, дел, забот – лава, словно уже захлестывающая сознание и жизнь» [201–202]; «Чудное, длинное – и такое короткое! – лабельское лето. Прогулки каждый день. Три недели с Андреем. Какая-то все возрастающая потребность, необходимость в этом ежедневном причащении “au doux royaume de la terre”¹³. И – часы за столом, за мучительно-блаженным писанием “Таинства Святого Духа” (так и не кончил!). Теперь – десять дней суеты» [582–583].

Граница между двумя мирами не имеет четкого обозначения в пространстве (известно только, что в Лабель нужно ехать на машине), но явно определена во времени: в тексте дневника граница обозначена наречиями «теперь», «и сразу же». Пересечение границы резко меняет качество жизни, ее уклад, сам способ бытия. Традиционное противопоставление идиллического и неидиллического (исторического) мира как покоя и движения, пребывания и становления, подробно развернутое, например, в романной трилогии И.А. Гончарова, усиливается в дневниках Шмемана особым акцентом на подавляющей динамике и суетности нью-йоркской жизни. Граница, предвещающая перемещение в Лабель, растянута во времени, имеет качество кануна, ожидания: «Считаешь дни – до Пасхи, до конца учебного года, до блаженного отъезда в Labelle...» [30]; «Считание, судорожное, дней до конца учебного года, отъезда в Labelle» [364]. Возвращение, наоборот, имеет характер стремительности, внезапности, резкости перехода из одного состояния в другое. «Автор-герой» создаваемого в дневниках образа мира предварительно долго готовится к побегу и, в конце концов, бежит в свой обетованный уголок: «Чудовищная суета, беспросветная, этих дней. Почему-то вдруг буквально десяткам людей что-то нужно от

меня... В душе и сознании из-за этого какое-то каменное оцепенение. Чувство такое – только бы дожить до Labelle» [279]. В дневнике настойчиво повторяются пушкинские строки: «Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит...», задающие литературную модель «бегства» лирического героя от мира, которую Шмеман стремится осуществить в своей жизни или, по крайней мере, воспроизвести в дневнике.

Шмеман описывает свое пребывание в Лабеле, настойчиво используя образы рая, блаженства, чуда: «С утра – райская, “северная” погода» [286]; «Первые дни лабельского блаженства» [383]; «С 28 августа в Нью-Йорке после длинного лабельского лета. В этом году оно было “чудесным летом”...» [533]; «Солнце, озеро и еще ранняя весна! Блаженство и бесконечная благодарность» [578]. Знаменательно, что, хотя Шмеманы бывали в Лабеле поздней весной и ранней осенью, природной доминантой в описании лабельского мира становится залитое солнцем лето: «Все лето – в Labelle, и какое чудное лето, оставшееся в сознании сплошным светом, солнцем, радостью!» [104]; «Тут все то же солнце, тот же свет и жара. Освещенные солнцем белые березы на фоне синего-синего озера» [197]. Преобладающее состояние, которое в дневниках о. Александра связано с его пребыванием в Лабеле, – счастье, покой, внутренняя и внешняя гармония: «Чувство огромного счастья просто от того, что здесь» [286]; «только лабельский мир и покой» [533]; «Нигде во всем мире я так не счастлив, самой простой, чистой “счастливостью”, как здесь» [646].

Шмеман воспроизводит также обязательные для идиллии составляющие этой гармонии: открытые, доверительные, любовные отношения с людьми (в варианте «дружеского послания» – присутствие любимой и маленького круга друзей) и умиряющее воздействие природы. Шмеман проводит лето в Лабеле со своей женой, и описание их прогулок погружено в атмосферу взаимной любви: «Погружение, ежедневное, в лабельский “микрокосм”: озеро, небо, леса, холмы, почти ежедневные прогулки с Л. по любимым дорожкам, в любимые деревушки» [287]. В Лабель часто приезжает из Парижа брат Шмемана Андрей, здесь живут дети и внуки, собирают погостить друзья. В сентябре 1974 г. о. Александр делает запись о прошедшем лете: «В первый раз за много лет (второе – за всю жизнь!) провели его одни, то есть без гостей в доме» [104]. Природа в Лабеле, какой ее сохраняет память и слово Шмемана, мягкая, открытая человеку, принимающая его в себя и в то же время влекущая к чему-то большему: «...Для чего и о чем – эти наши лабельские горизонты, эти мягкие горы, покрытые лесом, это

огромное небо, этот блеск лучей...» [534]. Она освещена ответной любовью и благодарностью: «Одиннадцать чудных, “благодатных” дней в Labelle. Прогулки по любимым дорогам через любимые поля и леса» [465]. В «идиллическом мире» Шмемана, в силу присутствия непосредственной связи образа с его с реальным прототипом, конечно, могут быть стихийные явления, но не они определяют норму лабельской жизни: «Днем – страшнейшая гроза. Вчера полдня за покупками. Только к вечеру все вошло в норму. Гуляли на закате по дороге, в чудном освещении: первая “встреча” с Labelle...» [193]. Описывая природу Лабеля, о. Александр задает определенные константы мира, своего рода границы и внутренние опоры творимого им космоса: озеро, небо, березы, поля, холмы, дом – но все это практически лишено в его описаниях динамики, какого-либо внутреннего развития. Описание «райского уголка» во многом напоминает, например, образ, созданный в мечте Ильи Обломова, который, в свою очередь, восходит к таким жанрам русской лирики первой половины XIX в., как элегия и дружеское послание¹⁴.

Вполне закономерно, что, переживая Лабель как своего рода земной рай, Шмеман воспринимает возвращение в Нью-Йорк как катастрофу, утрату гармонии и счастья. Жара, которая в Лабеле была атрибутом вечного «идиллического лета», в городе обретает адские качества; резко меняется стиль дневника – место сложных, образных, лирических конструкций занимает ряд нераспространенных однородных членов: «С воскресенья в Нью-Йорке, вернее – в семинарии после десяти чудесных дней в Лабель. Liturgical and Pastoral Institute: толпа, встречи, разговоры, лекции, службы – и все это при нью-йоркской жаре и сырости. В пятницу, Бог даст, возвращаемся в Лабель» [532].

В качестве важнейшей особенности идиллии Бахтин называет ее «строгую ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни», среди которых «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты». При этом «все эти основные реальности жизни даны в идиллии не в голо-реалистическом обличении, <...> а в смягченном и до известной степени сублимированном виде»¹⁵. В созданный Шмеманом образ лабельского бытия также входят эти простые реальности жизни: «Работа (кончил книгу о Крещении и три статьи!), купанье, прогулки (никогда, кажется, столько не гуляли), вечер обычно с детьми и внуками в “большом доме» [104]; «Ужин с Аношей в лабельском ресторанчике» [198]. В Лабеле Шмеман много работает, но это труд радостный, творческий, свободный: «Работал, как не работал всю зиму. Написал целых шестьдесят страниц (!) – лекции к предстоящему в семинарии,

на следующей неделе, “институту”, посвященному смерти» [465]. Откровение жизни в ее «простом» облики становится предметом не только переживания, но и осмысления о. Александра: «Прелесть летнего, душного вечера в этом Богом забытом городишке. Радость от этого контакта с самой бесхитростной жизнью после стольких сложных рассуждений о ней» [198]. В Лабеле Шмеман особенно остро переживает «само чувство жизни, ее глубины» [384], которое делает ненужным даже ведение дневника.

Прот. Александр или совсем не берет дневник с собой в Лабель, или не делает в нем никаких записей. В конце лета он дает краткую сводку произошедших событий, прочитанных книг, написанных статей, но во время непосредственного пребывания в Лабеле время как будто останавливается, внешняя и внутренняя жизнь обретает иное, нелинейное измерение. Все исследователи, писавшие об идиллическом хронотопе, отмечали особый характер протекания времени в идиллическом мире. Бахтин отмечал, что «определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени»¹⁶. Образ лабельской жизни в дневниках Шмемана действительно предполагает смягчение временных граней. Семья приезжает в это место каждое лето, о. Александра окружают одни и те же люди, одни и те же пейзажи; жизнь, протекающая здесь, внешне бессобытийна, однообразна, каждый год воспроизводит саму себя: «Те же прогулки, то же постоянное чувство восхищенной благодарности...» [384]; «все те же прогулки, тот же особенный, только лабельский мир и покой...» [533]. Лабельская жизнь в дневниках Шмемана, однако, не обретает циклической ритмичности, поскольку Шмеманы бывают в Лабеле только летом и не проживают здесь годовой круг жизни природы, не занимаются сельским хозяйством.

Движение времен в лабельском микрокосме не линейно и не циклично; оно, если использовать терминологию самого Шмемана, эсхатологично. Здесь как нигде о. Александр переживает причастность времени вечности: «Вчера с Л. [в соседней деревушке] La Minerve, на кладбище. Тишина, солнце, вечность...» [201], тайну преодоления его текучести, его разрушающей силы: «Убирал церковь и, убрав, все как-то не мог уйти... Вот оно, настоящее temps immobile, то есть проблеск вечности... (неподвижное время)» [286]. В Лабеле о. Александр переживает время не как то, что неизбежно влечет к смерти, а как то, что изнутри наполняется признаками, отблесками, «касаниями» Царства, чтобы однажды стать Его явлением в полноте. Вечность понимается им не как уничтожение

времени, а как «его абсолютная собранность, цельность, восстановление» [25]. Поэтому за внешним однообразием описаний скрывается нарастающая внутренняя динамика: исполненность времени творчеством, радостью, благодарностью: «Страстное желание не столько отдыха, сколько – именно работы (мечта закончить летом книгу о Евхаристии)» [189]; «Знаю только, что с каждым годом – сильнее чувство благодарности за это озеро, за эти березы, тишину, счастье...» [285]; «Прогулки по любимым дорогам через любимые поля и леса. Лабель – с каждым годом – все большая радость» [465]. Изменение природы времени меняет качество памяти, то, что прожито и пережито, не исчезает бесследно, не уносится потоком времени, а входит в опыт сердца, в сокровищницу Царства: «Все время в какой-то “лирической волне”, в светлой печали, точно в созерцании всего того, “что было и прошло...” . И не уходит, а живет, наполняя сердце все более и более блаженной тяжестью...» [197].

Состояние, которое передает Шмеман, имеет прямую переключку с поэтической декларацией А.А. Фета: «Всё, всё мое, что есть и прежде было, / В мечтах и снах нет времени оков...»¹⁷. Речь вряд ли идет о прямом цитировании, скорее о некоем универсальном отношении ко времени, открытом лирическому сознанию. Не случайно Шмеман описывает свое состояние в Лабеле как пребывание «в какой-то “лирической волне”». Немногочисленные дневниковые записи, сделанные в Лабеле, содержат большое количество поэтических цитат и псевдо-цитат из русских и европейских авторов. Так, вряд ли возможно точно установить, из какого стихотворения заимствована строчка «“что было и прошло...”» [197], но Шмеманом она осознается как цитата и заключается в кавычки. В других случаях поэтический источник может быть установлен более определенно: сравнение «Август – “как желтое пламя”...» [Там же] заимствовано из стихотворения А.А. Ахматовой «Тот август, как желтое пламя...» (1915); строчка «...et j'ai lu tous les livres» («...и я прочитал все книги»; [198]) является началом стихотворения С. Малларме, известного русскому читателю в переводе О. Мандельштама «Плоть опечалена, и книги надоели...». Несколько раз о. Александр цитирует в дневниках (дважды в лабельских записях) строчку Ж. Бернаноса «Le doux goûtaime de la terre» («сладостное царство земли») [348, 582], имеющую характер целостного поэтического образа. Наконец, источником поэтических образов может являться и литургическая поэзия. Так, выражение «заря таинственного Дня» в записи от 28 августа 1975 г. («Успенская всенощная, вся удивительная, ни с чем не сравнимая радость именно этого праздника, смысл которого, конечно, в том, что он светится “зарей таинственного дня”» [201])

вошло в текст дневников о. Александра из акафиста Пресвятой Богородицы (икос 5).

Обилие поэтических цитат и поэтика времени в летних записях дневника прот. Александра Шмемана позволяют говорить об особой актуальности для создания целостного образа Лабеля именно лирического варианта идиллического хронотопа, что, в свою очередь, позволяет опознать в созданном Шмеманом образе его архетипические корни: идущий от античной поэзии архетип «прекрасного (идеального) места» (*locus amoenus*) и восходящий к библейской словесности образ рая, Эдема.

С другой стороны, о. Александр Шмеман, погруженный в динамику исторической жизни, прекрасно сознает описанную в русском романе XIX в. коллизию несовпадения поэтической мечты и действительности. Некоторые из сделанных в Лабеле дневниковых записей позволяют догадываться, что и в «уютном уголке», куда о. Александр бежит от гнетущей его пустоты и суеты, «жизнь трогает», и в Лабель проникают внутреннее смятение и внешняя суета: «Летом в *Labelle* всегда острее чувствую ужасное несоответствие между “собою” и тем, чего от меня ждут, хотят, требуют как от священника. В общем – чтобы все было, как привыкли. Тоска от всего этого» [198]; «Сегодня служили втроем – с о. И. Мейендорфом и о. Леонидом Кишковским. После обедни “заседание” вчетвером (с Томом) у Мейендорфов. Впервые за лето, в *Labelle*, погружение в “церковные дела”. Чувствовал почти физически, как от этого “убывает праздник”» [201]. В образ Лабеля, создаваемый на страницах дневника, однако, эти тона и краски почти не допускаются, что позволяет сделать вывод о намеренном отборе элементов действительности в процессе создания определенного художественного образа. Задача Шмемана при этом не представляется нам исключительно эстетической. Лабель для Шмемана не просто место поэтически осуществленной земной идиллии, но поэтический образ иного бытия, символ того трансцендентного Царства, предощущение которого в церкви, в мире было основной интенцией жизни и богословия о. Александра.

Оппозиция «Лабель – Нью-Йорк» может быть рассмотрена как вариант универсального со-противопоставления: Небесное Царство и «мир сей», «мир, лежащий во зле». Это со-противопоставление становится одним из основных принципов эстетического структурирования жизненного материала в дневниках прот. Александра Шмемана. Поэтому признаки, которыми в дневниках наделена «Лабель», могут быть обнаружены не только в различных его эмпирических инвариантах (поездка к океану, возможность побыть одному дома

или в храме), но и в определенном состоянии мира, которое Шмеман называет «праздником», в явлениях природы и прежде всего в богослужении. Этим мгновениям жизни в свете Царства противостоит отнюдь не только Нью-Йорк и семинарская суета, но и вся жизнь современного безрелигиозного мира («Выборы в Греции. Атмосфера войны на Ближнем Востоке. Забастовка во Франции. Абсолютная неразрешимость ни одной из этих проблем...» [128]), и сама религия, если она лишена эсхатологического содержания.

Оппозиция «Лабель – Нью-Йорк», «Царство – мир сей» разворачивается в тексте дневников как ряд контрастно соотношенных признаков, качеств: полнота – суета («Жить так, чтобы каждый отрезок времени был *полнотой* (а не “суетой”)...» [49]); «абсолютная радость» [25] – несчастье, тоска, внутренняя смятенность; целостность – «мучительная раздробленность времени» [17]; тишина – шквал телефонных звонков, разговоры и т. д. При этом условиями явления полноты оказываются внешняя пустота, освобождение пространства жизни от лишнего, кажущегося ненужным, мешающим: «Изумительные, весенние дни. И как только остаюсь один – как вчера, в Harlem, опоздав на поезд, – счастье, полнота, радость» [Там же]. Наоборот, заполненность жизненного пространства делами, заботами, встречами с людьми воспринимается как его внутренняя опустошенность: «Все эти дни давление бесконечного количества малых дел и забот: дело Эванса, дела студентов, звонки из церковной канцелярии, поездка в Тихоновский монастырь к арх. Киприану и т. д., и т. д., и т. д. Душа устает и высыхает от всей этой действительно суеты» [13].

Часто контрастное соотношение двух состояний возникает внутри одной дневниковой записи: «Один просвет: два часа поездки в South Canaan вчера, удивительным, солнечным, “предвесенним днем”. Так как приехал туда заранее, то целый час ходил по “проселочным” дорогам, среди прозрачных лесов. Тающий снег, вода, солнце, тишина. Так же и обратно. Кроме того, раздробленное время, пустая голова, нервная усталость, “мир сей” в его мелочности и скуке» [Там же]; «Чудовищная занятость. В пятницу – детское говение, а потом лекция в сирийском приходе в Bergenfield. Вчера – в Watervliet. Завтра – в Buffalo. В среду – Toronto. В пятницу – Philadelphia... И минуты рая: вчера за Литургией в Wappingers Falls, затем – когда ехали с Томом под проливным дождем в Watervliet по той самой [дороге] Route 9, по которой когда-то с детьми ездили в Labelle» [20].

Ряд атрибутов возникающего в дневниках Шмемана образа «желанного бытия» связан с отсутствием внешнего, суетного дви-

жения: пустота, прозрачность (излюбленный образ Шмемана: «качание веток на фоне неба» (Ж. Грин)), тишина, одиночество, покой. Прот. Александр больше ценит движение без движения, движение, локализованное в пределах мгновения и потому не позволяющее увидеть своих разрушительных последствий¹⁸: «видеть, ощущать, сознавать передвижение солнечного луча по стене» [15]; «На Пятой авеню на ярком солнце развеваются и хлопают от ветра огромные флаги» [85]; «Удивительные золотые дни. Медленно падающие листья» [437]. Подобная причастность, включенность в каждое мгновение бытия позволяет пережить «жизнь как безостановочный дар» [15]. Но оборотной стороной этого микроскопизма, отказа от исторической динамики в пользу пребывания, блаженного покоя оказывается полное затухание движения, остановка жизни, а значит, переход к покою смерти¹⁹. Отнюдь не случайно сквозной темой дневниковых записей, сделанных в Лабеле, в месте, где жизнь переживается Шмеманом с максимальной полнотой и интенсивностью, становится тема старения, успения, приближающейся смерти.

Именно в Лабеле Шмеман работает над циклом лекций «Liturgy of Death» [465]; одним из главных литургических событий лета становится для него Успение Пресвятой Богородицы [201]; от лета к лету все более явственно звучит в дневнике тема возраста, приближения старости, смерти. Если в 1976 г. ощущение собственного возраста кажется о. Александру неожиданным открытием: «И впечатление такое, что с каждым годом промежутки между отъездом отсюда осенью и приездом летом все короче и короче. Словно вчера уехали. Старость? Не знаю» [285], – то в 1982 г. тема старости становится центральным переживанием лабельского лета: «Кончилось еще одно лето в Лабель, а через неделю – 13-го – мне стукнет шестьдесят один год! Я как-то вдруг, неожиданно для себя, “ахнул” этому, до такой степени мне всегда казалось, что еще много-много жизни впереди. И вдруг вспомнил, что означало для меня, когда про кого-либо говорили, что ему “за шестьдесят”! Старость, старичок, в лучшем случае – “пожилой” человек. И вот “вошло” это в меня и часто бессознательно – присутствует, все собою так или иначе окрашивая...» [649].

Таким образом, эстетически преображая действительность в процессе создания художественного образа, прот. Александр Шмеман подчеркивает, выявляет в облике реального Лабеля те детали, которые делают это место своего рода символом «иного бытия», трансцендентной реальности, Небесного Царства. Однако столкновение живого жизненного образа с его архетипическим прообразом, или символическим первообразом, выявляет для самого Шмемана

свою неоднозначность и противоречивость: «Считаешь дни – до Пасхи, до конца учебного года, до блаженного отъезда в Labelle... Если бы вот так, с таким же ожиданием, надеждой, радостью – считать дни до “невечернего дня”. А тут – страх, уныние...» [30]. Здесь Лабель соотнесен с образом «невечернего дня»²⁰ скорее по принципу несовпадения, отталкивания. Страх и уныние психологически мотивированы тем, что от «невечернего дня» человека отделяет граница жизни и смерти. С точки зрения исследуемой проблемы диалога Церкви и светской культуры, нам кажутся важными сложные динамические отношения, возникающие между художественным образом, как основным элементом структуры текста, построенного по законам искусства, и символом, имеющим религиозную природу. «Лабель» как художественный образ полон жизненной многозначности, сложных переходов света и тени, жизни и смерти, движения и покоя, включает в себя литературные и общекультурные прототипы. «Лабель» как символ иного бытия более целостен, но и более одномерен, весь устремлен к соотнесенности со своим вземным прототипом.

Примечания

- 1 *Померанц Г.С.* Поиски подлинного. Александр Шмеман в зеркале Дневников // *Континент*. 2008. № 135. С. 348–359.
- 2 *Любимов Б.* Православный протестант?.. // *Новый мир*. 2006. № 7. С. 176–182.
- 3 *Невзглядова Е.* «Радость, которая твердо держится в душе». Феномен Шмемана // *Звезда*. 2007. № 1. С. 165–185.
- 4 См.: *Воронин Т.Л.* Культура и поэзия в «дневниках» о. Александра Шмемана // *Вестник ПСТГУ. III Филология*. 2008. Вып. 2 (12). С. 86–92; *Проскурина Е.Н.* Слагаемые авторского сознания в дневниках протоиерея Александра Шмемана // *Критика и семиотика*. Вып. 13. Новосибирск, 2009. С. 69–85.
- 5 *Шмеман Александр, прот.* Дневники. 1973–1983. М.: Русский путь, 2005. С. 250. Далее это издание цитируется в квадратных скобках с указанием страницы.
- 6 См. об этом: *Палиевский П.В.* Внутренняя структура образа // *Теория литературы: В 3 т. Т. 1*. М.: ИМЛИ, 1962. С. 72–114.
- 7 *Щербаков В.И.* Дневник: проблема морфологии жанра // *Начало*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 50.
- 8 *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 9.

- ⁹ Об усадебном хронотопе в русской поэзии см: *Жанлова Т.М.* Признаки усадебного пространства в поэзии XIX – начала XX веков // Вестник ОГУ. 2005. № 11. С. 12–22.
- ¹⁰ *Ляпушкина Е.И.* Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И.А. Гончарова «Обломов» // От Пушкина до А. Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX – начала XX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1992. С. 102.
- ¹¹ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 158.
- ¹² *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 372.
- ¹³ «Сладостному царству земли» (фр.).
- ¹⁴ *Ляпушкина Е.И.* Указ. соч. С. 104–106.
- ¹⁵ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 159.
- ¹⁶ Там же. С. 158.
- ¹⁷ *Фет А.А.* Еще люблю, еще томлюсь...: Стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 93.
- ¹⁸ О примерах подобного рода «движения без движения» в лирике А.А. Фета см.: *Сухих И.Н.* Шеншин и Фет: жизнь и стихи. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1991. С. 29; *Чередниченко В.И.* Категория мгновения в поэзии А. Фета // Проблемы развития русской лирической поэзии XVIII–XIX веков: Сб. науч. трудов. М., 1982. С. 104–118.
- ¹⁹ Подобного рода взаимные переходы движения и покоя, жизни и смерти на примере поэтического мира Пушкина описаны, например, в статье: *Жолковский А.К.* Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. 11: Семиотика текста / Отв. ред. И. Чернов. Тарту, 1979 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 467). С. 3–25.
- ²⁰ Ср.: «А вечная жизнь и вечное мучение обозначают нескончаемость будущего века. Ибо время по воскресении уже не будет исчисляться днями и ночами, или лучше – тогда будет один *невечерний день*; так как Солнце правды ясно будет светить праведным, а для грешных настанет глубокая нескончаемая ночь» (*Св. Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. М., 1992. Кн. 2. Гл. 1).

РЕЖИССЕРЫ-СЕМИДЕСЯТНИКИ: ПОКОЛЕНИЕ БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ

Статья посвящена анализу типологических особенностей поколения режиссеров, вступивших в профессиональную жизнь в конце 60-х – начале 70-х гг. Их отличием от режиссеров предыдущего поколения – шестидесятников. Анализу эстетических и мировоззренческих принципов поколения семидесятников. Выходу за границы социальной реальности и обращению к кругу метафизических и экзистенциальных проблем. А также вопросу о преемственности принципов поколения шестидесятников, главным из которых является создание серьезного содержательного театра, развитие традиций системы К. Станиславского.

Ключевые слова: реализм, экзистенциализм, метафизика, социум, ансамбль, система Станиславского, театр процесса.

Так бывает в истории, когда начинается какой-то ее новый этап. На этом этапе в жизнь вступает поколение, которое очень широко смотрит вокруг себя и в качестве первостепенных ставит перед собой крупные общественные социальные задачи. Эти люди слишком ответственные и с довольно раннего возраста – зрелые, чтобы заниматься такими мелочами, как собственные настроения и душевные травмы. Они не заглядывают внутрь самих себя, у них есть дела поважнее. Это поколение обычно рождает больших ученых или больших художников и вообще больших, волевых людей. Они обладают, как правило, высокой моралью, для них на первом месте стоят дружеские, любовные и, что не менее значимо, общественные связи. Все они обладают единством веры и принципов. Это поколение гигантов. Таким было поколение режиссеров шестидесятников.

Шестидесятникам условия игры диктовала как будто сама история. Они только должны были услышать ее призывы. Они и услышали. И начали в театре (и других искусствах) процесс обновления¹.

После поколения гигантов приходят другие поколения, их младшие братья и сыновья. Эти поколения как будто состоят из личностей менее крупных. Не столь цельных, не столь мужественных. Они уже не ставят перед собой таких грандиозных социальных задач. Если они и выступают в своих произведениях с общественными темами, то решают их по-новому. Их больше интересует человеческая личность, и проблемы социума они решают изнутри этой личности. Они больше заняты своими субъективными переживаниями, своим внутренним миром. Они менее крупные, но зато более утонченные, острее воспринимают красоту, искусство. И если это поколения художников, то они достигают новых неожиданных результатов в стиле своего творчества, в эстетике. Их гораздо меньше, чем предыдущее поколение, интересует политика. У них, конечно, есть свои политические убеждения, но все же они считают их менее важными для себя.

Вот высказывание Льва Додина по этому поводу: «Художник должен пытаться говорить правду – именно как художник. Художник должен любить и не может ненавидеть. Это главное, потому, мне кажется, не надо требовать от человека искусства участия в лозунговой, митинговой стихии. Он начнет орать и сорвет голос, а ведь он должен брать верные ноты»².

А вот аналогичное высказывание Анатолия Васильева: «Как таковая чистая идеология или чистая политика меня не интересуют. Я много раз на репетициях говорил актерам о том, что ваша идеология – это прежде всего ваше самочувствие, ваша атмосфера. Научитесь играть среду, играть атмосферу. Не слова и не борьба, а мир вокруг вас и есть идеология, то есть доминанта художественного мышления, художественного образа. Я думаю, что не изменю этому своему чувству, этому желанию. Тем более, что всякие попытки идти в театре от голой политики, голой идеологии равняются нулю. И только попытки художественные запечатляются в душе навечно. Я думаю, что сила художественного образа несравнима с силой слова»³.

Семидесятники, младшие братья шестидесятников (к семидесятникам я отношу не только Льва Додина и Анатолия Васильева, но и Каму Гинкаса, Михаила Левитина, Валерия Фокина, Генриетту Яновскую), – вторая мощная театральная генерация режиссеров послевоенного периода развития советского театра. Они вошли

в профессиональную жизнь на волне разочарования и неверия, потому что «оттепель» закончилась крахом. Старшее поколение переживало это драматически и сменило палитру красок в своем творчестве, стало говорить о несвободе личности в современной реальности, хотя интерпретировало ее обобщенно в концептуальном духе. Семидесятники уже с самого начала своего пути ни на какие демократические преобразования не рассчитывали, у них не было того оптимистического заряда, тех надежд, которыми тешили «Современник» и Анатолий Эфрос в эпоху «оттепели». Не верили они и в Ленина, как их старшие коллеги, считавшие, что его наследие было искажено последующей историей страны, в первую очередь культом Сталина. Семидесятники вообще отрицали нравственность революции и всей советской власти. Это было поколение без иллюзий.

Поэтому их критика социализма была радикальнее. Они окончательно развеяли тоталитарные мифы.

Лев Додин провел анализ революционной болезни с момента ее зарождения в России («Бесы» Ф. Достоевского) и до сталинских времен (абрамовские спектакли «Дом» и «Братья и сестры», «Жизнь и судьба» В. Гроссмана).

Анатолий Васильев словно через голову всей советской эпохи в спектакле «Серсо» протянул нить от героев 80-х к Серебряному веку, названному М. Горьким «самым постыдным десятилетием в русской истории». Но именно в этом десятилетии режиссер обнаружил те высокие смыслы и ценности, которые были утрачены в результате послереволюционного развития страны.

Анатолий Васильев рассчитался с советизмом еще и на уровне методологии, проведя деконструкцию метода действенного анализа в том виде, в каком он сложился в теории одного из ведущих режиссеров сталинского времени А. Попова⁴.

Более радикальным поколение семидесятников оказалось и в отношении эстетики. Развивая новые художественные идеи, они сделали следующий шаг, окончательно преодолев реализм. Эстетические пристрастия и открытия режиссеров семидесятников и стали их главным вкладом в историю сценического искусства. Поэтому это поколение с полным правом можно назвать новаторским.

Вот когда вкусы вождей революции оказались решительно забыты. И советская сцена догнала европейскую, от которой прежде так сильно отставала. Театр 70–80-х гг., резко оторвавшись от бытового реализма, ушел к образному языку, метафоре, игре стилями. И если ранние додинские постановки по произведениям Ф. Абрамова еще можно было как-то связать с реализмом, хотя и они в

основном говорили языком образных обобщений и метафоры, то реализм Анатолия Васильева в раннем горьковском спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”» был насквозь субъективным и подчинялся исключительно образной системе театрального языка. Взгляд на мир с субъективных позиций и обеспечивает искусству фантазию, образность, оригинальность художественного стиля. Вообще субъективизм – это то же, что было в искусстве Серебряного века, когда царил дух режиссерского воображения, образности, когда искусство модерна поражало своими изысканными композициями, нащупывая связи актера и пространства. В спектаклях Мейерхольда это находило богатое выражение.

Из семидесятников субъективистом стал также Валерий Фокин, театр которого тоже тяготел к игре, острой художественной форме, гротеску.

Позднее Лев Додин по поводу спектакля «Бесы» говорил: человек «существует не на этой лестничной площадке, не в этой комнате, а на планете Земля, а еще больше – в Божьем мире. Нервальность побеждает реальность»⁵.

В спектаклях Анатолия Васильева реальность тоже была побеждена. Еще в «Шести персонажах в поисках автора» режиссер ушел от реальности в мир воображения. Больше он к реальности не возвращался. Существовал «в Божьем мире», но несколько иначе, чем Додин.

Генриетта Яновская, которая сразу перешагнула через бытовой реализм, строила свои спектакли в концептуальном ключе. Так же, в сущности, работали и Лев Додин, и Кама Гинкас.

Михаил Левитин, который к быту и реальности даже не прикасался и которому с самого начала был ближе игровой театр, резко продвинул вперед репертуарные границы, захватив не тронутых шестидесятниками авторов – оберинутов, Хармса и Введенского. Для шестидесятников эти авторы были закрыты. Обериуты – представители авангарда 20-х годов в поэзии и литературе. Авангард для шестидесятников – некая вещь в себе, странная и не поддающаяся интерпретации эстетикой психологического реализма.

Валерий Фокин, начав с «Человека из подполья» Ф. Достоевского, впоследствии обратился к Ф. Кафке и Н. Гоголю – авторам, тяготеющим к гротеску, едкой палитре красок, тоже далеких от реализма.

Семидесятники, как и их старшие коллеги, работают во имя серьезного и содержательного искусства. Решают кардинальные вопросы человеческого существования, обращаются к большой литературе и погружаются в нее глубоко, ища в ней источник идей и

смыслов. И тоже рассматривают искусство как идеологию, только другого толка, чем идеология шестидесятников.

Шестидесятники не выходили за границы социума, больше того – советского социума. Их сознание было сформировано социалистическими ценностями и категориями. Они просто хотели это сознание очистить от лжи, демагогии и фальши. Задача в общем была идеалистической. Шестидесятники во многих отношениях и были идеалистами.

Семидесятники вышли за границы социума вообще и советского в частности. В их спектаклях социальное пространство расширилось, появилась не только горизонтальная, но и вертикальная плоскость. Режиссеры стали решать вопросы взаимоотношения человека и Бога, человека и высшего смысла. На этом этапе истории стало понятно, что человеческая жизнь не определяется только социумом. Выход за границы социального пространства и обращение к кругу экзистенциальных и метафизических проблем – важный и решительный шаг театра, продвинувший его сразу на несколько десятилетий вперед. И одновременно это выход из пространства советского театра как такового. Это конец советского театра.

Мы сегодня уже не верим в возможность социальных преобразований. И не надеемся на них, как надеялись еще в советские времена. Мы решаем проблемы своей внутренней вселенной, наше счастье или несчастье определяются только внутренней гармонией или дисгармонией.

Экзистенциализм – это философия существования человека. В центре внимания экзистенциализма – проблемы смысла жизни, индивидуальной свободы и ответственности. Основная категория этого философского направления – экзистенция, которая «заключает в себе нерасчлененную целостность субъекта и объекта»⁶. Экзистенциализм показывает человека в пограничной ситуации – перед лицом нравственного выбора, перед лицом смерти, болезни, катастрофы. Чтобы понять такого человека и сыграть его, режиссеры погружаются в пространство его внутреннего мира, его души, его сознания. Именно там заложены все победы и поражения, правда и ложь, Бог и дьявол. «Обсуждение проблем взаимодействия личности и социального целого приводит к понятию абсурда, к поиску путей изживания абсурда»⁷.

Абсурдистскому театру отдали дань Фокин и Левитин.

Додин и Гинкас в 90-е годы пришли к экзистенциальному театру, решая вопросы смысла, веры. Лев Додин – в «Братьях и сестрах» и главным образом в «Бесах». Гинкас – в своих

спектаклях по Достоевскому: «Записки из подполья» (1988), «К.И. Из “Преступления” и “Нелепая поэмка”».

Вообще Достоевский для семидесятников – один из главных авторов. Васильев тоже много им занимался, не прошел мимо этого автора и Фокин. Внутренний мир героев Достоевского привлекает режиссеров и дает им возможность высказаться на экзистенциальные и метафизические темы. Гинкас делает попытки прочтения драматургии Кольгеса, западного интеллектуала и экзистенциалиста. Фокин тоже обращался к творчеству западного экзистенциалиста Ф. Кафки. Семидесятники осваивают европейскую литературу и драматургию, и это о многом говорит, прежде всего, конечно, о более сложном мышлении, которое преодолевает границы государств.

В центре творчества режиссеров-семидесятников, как и их старших коллег, тоже стоит личность. Только не такая цельная и волевая по советским меркам, как у ранних героев Ефремова, к примеру. Личность, которую анализируют семидесятники, – с внутренним надломом, как в ранних спектаклях Камы Гинкаса, Анатолия Васильева, Льва Додина. Их герои уже не выступают социальными альтруистами, служа прежде всего общественным нуждам. Их в первую очередь волнуют внутренние переживания.

Достаточно наглядно разница поколений проявляется в интерпретации чеховских пьес. Чехов для интеллигенции – икона, как говорила Анна Ахматова. Особенно определенно это проявилось в 60-е годы, когда Чехов занял первое место среди постановок русских классиков. Его ставили Эфрос, Товстоногов, Ефремов, кроме, пожалуй, Любимова. Сложность духовного склада чеховских героев в тот период ассоциировалась со сложностью склада советских интеллигентов. Может, в этом было некоторое преувеличение, но все же советский интеллигент хотел видеть себя в образе страдающего духовно дяди Вани, жизнь которого прошла напрасно, но который мог бы быть Шопегнауэром. Или чеховских трех сестер с их страстным стремлением к лучшей жизни. Тяготы современной реальности, социальная несвобода и масса обстоятельств быта только сильнее выявляли неудовлетворенность героев и их страстные призывы к изменению участи. Вообще шестидесятники, в частности А. Эфрос, драму чеховских интеллигентов соотносили почти напрямую с советской действительностью, с тоталитарным режимом, лишавшим человека свободы. И ни в коем случае не винили их самих. Поэтому его сестры были как будто в лагере для политзаключенных («интеллигенты на нарах», как выражался Эфрос). Но самая глубина души чеховских героев с их идеализмом,

мечтательностью и презрением к материальному была тем главным, что хотел донести театр, и не просто донести, но утвердить и противопоставить современной жизни. Чеховское было синонимом всего идеального, презирающего всякую прозу и грубую силу. Беззащитность, слабость чеховских интеллигентов перед лицом пошлости и здравого смысла почитались самыми лучшими из их душевных свойств. Духовно возвышенные герои противостояли тем, кто умеет жить и приспосабливаться. То есть Чехов для шестидесятников был протестный автор, крик души человека 60-х, его самообольщение и самооправдание.

Драматург и режиссер Михаил Угаров, представитель третьего после шестидесятников поколения, уже считает, что Чехов устарел и больше не отвечает духовным запросам времени, да и само понятие духовных запросов в определенном смысле исчезло.

Но семидесятники еще любят Чехова и активно ставят его. Он для них тоже – идеальное и протестное начало в новых обстоятельствах истории. Но если шестидесятники на материале чеховских пьес выстраивали конфликты героев с действительностью, то семидесятники склонны усматривать драму чеховских персонажей как внутреннюю. Додин, к примеру, считает, что «Чехов... показывает нам, что более всего в несчастьях человека виноват сам человек. И за свою судьбу больше всего отвечает человек»⁸. В этом высказывании – отказ от иллюзий шестидесятников, от их привычек все валить на советскую власть, от их самообольщения.

Кама Гинкас в «Скрипке Ротшильда» тоже исследовал внутреннюю вину героя. Семидесятники приблизились к более взыскательному и требовательному Чехову, который размышляет об иллюзиях и заблуждениях человека.

Вместе с тем семидесятники тоже разделяют этот чеховский миф о прекрасных, духовных и возвышенных натурах. О презрении к прозе и материальному. О ненависти к пошлости и хамству. О приоритете духа вообще. И Додин пьесу за пьесой ставит Чехова, углубляясь в поиски смысла жизни его героев. Но теперь Чехов – это экзистенциальная драма, драма о человеке как одинокой трагической душе, открытой всем ветрам истории и, как Соня в «Дяде Ване» в постановке Л. Додина, уповающей только на Бога, на некую высшую справедливость и милосердие, дающее покой истерзанным людским душам.

Семидесятники – последнее в истории XX–XXI вв. крупное поколение художников, проникнутых мессионерским сознанием, испытывающим недоверие и презрение к легкому искусству, к

искусству как светскому удовольствию или грубому развлечению. Они стоят за искусство со смыслом, отвечающим на коренные вопросы человеческого существования. Они за театр сложный, возможно труднодоступный. За театр, анализирующий жизнь, исследующий духовные процессы общества, открывающий душу человека, погружающийся в тайники его сознания.

Семидесятники с самого начала профессиональной деятельности думали о будущем театра, о движении его форм, о развитии методологии. В этом особенно преуспел Анатолий Васильев, проделавший колоссальную исследовательскую работу по преодолению традиционной эстетики и созданию нового метода работы с текстом и актером. Он сегодня обладатель огромного объема накопленных знаний и опыта. Наследник русского модернизма, который относится к искусству как к преобразующей жизнь силе. Когда он говорил о преодолении психологизма в театре, он видел в этом ни больше ни меньше задачу национальную, возможность повлиять в действительности на человека, который должен расстаться со своими душевными травмами и комплексами, ошибками и стать человеком свободным, легким, пишущим жизнь как творческое сочинение.

Что еще является отличительными особенностями искусства семидесятников? Выдвижение на первый план актера, ансамблевая природа игры, школа К. Станиславского. Семидесятники развивают ее на новом уровне.

В русле психологической школы работает Лев Додин. В русле этой школы, воспринятой от Марии Кнебель, в первом периоде своего творчества, до «Школы драматического искусства», работал Анатолий Васильев. Но и уйдя от психологического театра в область экспериментов с игровой эстетикой, Васильев не отказался от главного в системе Станиславского. От живого актера.

Ансамблевое искусство, идущее от К. Станиславского и МХТ, воспринятое старшим поколением шестидесятников, создавших уникальные ансамбли в своих театрах, – одно из базовых понятий и в эстетике семидесятников. Ансамблевость потому является базовым понятием в работе режиссуры, что в ней проявляются главные принципы взаимодействия режиссера с актерами, принципы самого актерского творчества, взаимоотношений актеров в ролях, стиль репетиций и многое другое. Не случайно ансамблевый театр всегда был связан с длительным репетиционным периодом. Лев Додин, к примеру, репетировал свои спектакли 80–90-х годов по несколько лет. Анатолий Васильев работал над «Серсо» четыре года. Углубленная работа актера с образом, постижение роли изнутри, услож-

ненные методологические задачи – весь этот комплекс серьезного основательного театра, в котором важнее процесс, а не результат, с 90-х годов начал постепенно уходить из практики режиссуры. Стал утверждаться стиль быстрой – фастфуд – работы, рассчитанной именно на результат. Эти тенденции связаны с коммерциализацией театра, с эрой потребления, когда искусство из душевной и духовной потребности перешло в разряд потребительских услуг, развлечения, отдыха.

В эпоху перестройки этому поколению режиссеров дали свои театры. Михаил Левитин получил театр «Эрмитаж», Анатолия Васильева с его актерами пустили в подвальное помещение на Поварской улице, где они открыли «Школу драматического искусства». Несколько раньше Малый драматический театр на ул. Рубинштейна в Ленинграде получил Лев Додин. Генриетта Яновская с Камой Гинкасом пришли в московский ТЮЗ (она в качестве главного режиссера, он – просто как постановщик). Валерий Фокин самостоятельно осуществил сложный коммерческий проект, построив здание Центра Мейерхольда в Москве. А позднее, уже в 2000-х годах, возглавил Александринский театр в Петербурге.

Крах советской системы способствовал открытию границ между государствами. Театры Васильева, Додина, Гинкаса и других стали выезжать на зарубежные гастроли. Режиссеры получили многие престижные европейские премии. Театр Льва Додина стал театром Европы.

В начале нового столетия искусство уже уступало свои серьезные позиции, превратившись в светское развлечение либо в облегченную форму досуга. На этом фоне содержательное и глубокое искусство режиссеров-семидесятников видится последним оплотом, последней крепостью уходящей эпохи.

Примечания

- ¹ Подробнее см.: *Богданова П.* Режиссеры-шестидесятники. М.: НЛЮ, 2010.
- ² Лев Додин: Многое вызывает тревогу [Электронный ресурс] // DP.RU. URL: <http://www.dp.ru/101nd1> (дата обращения: 12.02.2014).
- ³ *Васильев А.* Продолжение. Интервью П. Богдановой // Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: НЛЮ, 2007. С. 169.
- ⁴ См. подробнее: *Богданова П.* Театр Анатолия Васильева 1970–1980-х годов. Метод и эстетика. М., 2011 [Электронный ресурс] // Lib.ru. URL: <http://lit>.

lib.ru/editors/b/bogdanowa_p_b/teatranatoliyavasilyeva70-80ggmetodiestetika.shtml (дата обращения: 12.02.2014).

- 5 *Додин Л.* Репетиции спектакля «Бесы» // *Додин Л.* Путешествие без конца. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 99.
- 6 *Краткий философский словарь.* М., 2008. С. 455.
- 7 Там же.
- 8 *Додин Л.* «Дядя Ваня». До выхода на сцену // *Додин Л.* Путешествие без конца. С. 302.

А.Г. Васильев

ПОЛИТИКА ПАМЯТИ:
РОССИЙСКИЙ ОПЫТ В СВЕТЕ
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ
РЕФЛЕКСИИ

В статье анализируются проблема конструирования образа прошлого и различные стратегии в области «политики идентичности», которые позволяют создавать те или иные нарративы на тему истории. Приводится ряд теоретических позиций относительно специфики коллективной памяти и особенностей ее структурирования. Делаются выводы касательно политики памяти современной России.

Ключевые слова: коллективная память, идентичность, политика памяти, история, травма, образ прошлого.

В науках социально-гуманитарного цикла с начала XX в. постепенно формируется понимание памяти как активной динамической системы, которая не может функционировать исключительно внутри субъекта. Становится ясно, что содержание памяти, его структурирование, актуализация, припоминание или, напротив, вытеснение, забвение в значительной степени определяются извне, социальной группой и господствующими в ней нормами, потребностями текущей политической ситуации и т. п. Это дало возможность говорить о внешних измерениях памяти: именно о них идет речь в трудах Э. Дюркгейма, М. Хальбвакса, Л.С. Выготского, Ф. Бартлетта, Дж.Г. Мида и А. Варбурга – первых авторов, переосмысливших феномен памяти в социально-культурном ключе. Позже такое понимание наиболее четко выразилось в концептуальных подходах memory studies, междисциплинарного направления, сложившегося вокруг изучения коллективной/социальной/культурной памяти в 1980-х – начале 1990-х гг. и сразу же сделавшего ключевыми объектами своего внимания различные виды коллективных идентичностей.

Анализ взаимосвязи памяти и идентичности, а также стратегий структурирования нарративов идентичности тесно связан с теоретически и практически значимым вопросом о манипуляциях памятью в чьих-либо интересах. Очевидно, что манипуляции с коллективной памятью являются наиболее эффективными стратегиями в области «политики идентичности», позволяющими создавать, уничтожать или корректировать те или иные образы прошлого, изменяя тем самым у социальной общности образ себя и окружающих. Речь при этом идет отнюдь не только о циничном политиканстве в угоду властным и корыстным устремлениям. Осуществление эффективной политики в области памяти и идентичности подчас совершенно необходимо в интересах установления гражданского или межнационального мира, урегулирования этнических конфликтов, выхода общества из периодов гражданских войн, диктатур, репрессий и тоталитарных режимов. Это связано с тем, что иначе привести к примирению стороны, сконцентрированные каждая на своих образах великих побед и невинных жертв, бывает очень непросто. Особенно если понимать, что славные победы и беззаветный героизм в памяти одной стороны одновременно являются причиной невыносимых страданий невинных жертв, запечатленной в травмированной памяти другой стороны.

Положение о том, что образ прошлого – социокультурный конструкт, а не данность, сегодня практически никем не оспаривается. Проблема здесь, однако, в степени податливости этого образа к манипуляциям. Наследие классики *memory studies* в этом отношении неоднозначно. М. Хальбвакс, с одной стороны, рассматривает коллективную память как постоянно подвергающуюся переструктурированию и переконструированию в соответствии с текущими потребностями. С другой стороны, в полном соответствии с базовой установкой дюркгеймовской школы он подчеркивает роль памяти в поддержании стабильности и солидарности социальных общностей, рассматривает память как консервативную силу, поддерживающую порядок и стабильность.

Дискуссии о степени пластичности социальной/культурной памяти были связаны в первую очередь с публикацией в 1983 г. сборника статей «Изобретение традиции» под редакцией Э. Хобсбаума и Т. Рэнжера¹. Направление, связанное с их подходом к социальной памяти, получило название «теория политики памяти». В соответствии с одним из наиболее удачных современных социологических определений политика памяти представляет собой совокупность всех видов интенциональных действий политиков и чиновников, имеющих формальную легитимацию, целью которых является

поддержание, вытеснение или переопределение тех или иных элементов коллективной памяти². Здесь акцент делается на анализе того, как политически доминирующие группы манипулируют образами исторического прошлого и внушают массам определенную концепцию истории, легитимизирующую их политические цели и господство. Исследователи, принадлежащие к этому направлению, стремятся показать, как новые традиции и ритуалы произвольно конструируются в соответствии с текущими политическими реалиями и потребностями. Память фактически оказывается здесь тождественной политической идеологии.

Однако в рамках данного подхода остается без ответа вопрос о пределах этого конструирования. Свободны ли люди (и особенно элиты) изобретать все, что угодно? Есть ли тут какие-нибудь ограничения? А если нет, то почему далеко не всегда такое конструирование оказывается удачным? Формирование представлений о том, что и как следует помнить, – важный элемент осуществления стратегий политического господства и борьбы за такое господство. В последнее время в литературе все чаще говорится о недостаточности представлений Э. Хобсбаума и его единомышленников о тотальном влиянии власти на содержание коллективной памяти сообщества. Подчеркивается, что за содержание коллективной памяти борются различные субъекты политического процесса. Отдельные группы, особенно в плюралистических демократических обществах, выдвигают противоречащие друг другу версии прошлого и борются за их признание. Каждый проект конструирования той или иной памяти может столкнуться с разнообразными контрпроектами «контрпамяти», «неофициальной памяти», «оппозиционной памяти». Этот подход связан с идеями М. Фуко о «контрпамяти» как форме сопротивления доминирующему комплексу «власти-знания» и с мнениями представителей британской школы *cultural studies*. В 1980-х гг. исследования по этой теме проводились группой по изучению *popular memory* Центра современных исследований в Бирмингеме и касались в основном массовой памяти британцев о Второй мировой войне. В отличие от М. Фуко, подчеркивавшего абсолютный приоритет официального властного дискурса, бирмингемские исследователи отмечали более сложный и диалектический характер взаимоотношений различных видов памяти. Отсюда у многих авторов возникает вопрос о том, насколько применимо представление о памяти как об объекте централизованного управления, особенно в современных открытых плюралистических обществах эпохи постмодерна, в которых государство не является монопольным производителем и владельцем образов

прошлого. Возникший в последнее время «динамически-коммуникативный» подход делает акцент на существовании коллективной памяти в процессе социальной коммуникации и на тех структурных ограничениях, которые накладываются контекстом на участников взаимодействия, желающих переинтерпретировать прошлое в своих интересах³. С точки зрения сторонников этого подхода, память конструируется не только «сверху», правящими элитами, но и «снизу», со стороны подчиненных групп. Как писал М. Шадсон, конфликт различных групп по поводу видения прошлого в дальнейшем ограничивает наши возможности реконструировать его в соответствии с нашими интересами⁴. Определенные исторические события становятся своеобразными культурными «топосами», «рамочными моделями», при помощи которых затем рассматриваются все другие, в чем-то на них похожие, события. Таким образом, прошлое, задавая образец постижения настоящего, входит в современность культуры. Память, отмечает еще один представитель этого направления Б. Шварц, – это «культурная программа, ориентирующая наши намерения, склонности и дающая нам возможность действовать»⁵. Эта программа не может всякий раз совершенно произвольно меняться по желанию той или иной элитной группы, а политика памяти не может рассматриваться как беспроблемный процесс манипуляции с податливым историческим и человеческим материалом. Любые стратегии в этом поле могут столкнуться с контрстратегиями. С этим подходом удачно коррелирует подход, предлагающий применить к проблематике коллективной памяти теорию «поля» П. Бурдьё⁶. В таком случае в «поле социальной памяти» выделяются определенные субъекты (например, государство, гражданское общество и его институты, неформальные группы), вступающие в борьбу за обладание максимальным количеством «капитала», выступающего в качестве «ставки» в разыгрываемой здесь партии. Каждому следующему «игроку» на этом поле приходится учитывать то, что было до него, и иметь в виду возможное «сопротивление материала». Таким образом, современное видение сущности социальной (культурной) памяти уходит от двух крайностей. С одной стороны, от ее понимания как хранилища устойчивых, стабильных образов и сюжетов, которые «как ночной кошмар тяготеют над умами живых» (К. Маркс). С другой стороны, коллективная память не представляется уже и абсолютно пластичной, податливой к любым формам манипуляций и конструирования. В контексте данного исследовательского проекта важно отметить тот примечательный факт, что и в теории нации и национализма в последние десятилетия наблюдались

схожие тенденции. Исследователи вели поиск такого подхода к изучаемому явлению, который позволил бы избежать крайностей и слабостей примордиалистского видения наций как извечных, устойчивых и естественных акторов мировой истории, с одной стороны, и модернистской их трактовки как исключительно современного явления, возникшего в результате осуществления элитами успешных проектов конструирования и изобретения этих «воображаемых сообществ». В 1980-х гг. сложился этно-символистский подход к анализу феномена нации и национализма. Он представлен в первую очередь в трудах Дж. Армстронга, Дж. Хатчинсона и Э. Смита⁷. Его суть в интересующем нас аспекте сводится к тому, что, хотя формирование наций и является процессом, связанным с историей Нового времени, его успешность зависит от исторических корней, этнического прошлого, наличия символов и памяти, способных мобилизовать и сплотить массы. Нациестроительство как чисто произвольный элитарный интеллектуальный проект, по мнению сторонников этого подхода, не имеет шансов на успех. Он возможен только в том случае, если предлагаемая элитами конструкция найдет широкий эмоциональный отклик в массах. Это, в свою очередь, возможно только в том случае, если творцы нации сумеют опереться на глубоко укорененный в культурной памяти «мифосимволический комплекс» (Дж. Армстронг), содержащий символы, мифы и ценности глубокого этнического.

Анализ социальной (культурной) памяти и нациестроительства в России должен учитывать тот внешний контекст, в котором осуществляется сегодня любая политика памяти. Он определяется двуединым процессом «глокализации», имеющим самое непосредственное влияние на мемориальные стратегии. Значимыми в контексте данного исследования последствиями «глокализации» следует признать, во-первых, кризис доверия к национальному государству и нации в качестве основной референциальной рамки организации коллективной памяти, а во-вторых, формирование на основе современных электронных медиа «глобальной политики памяти», оперирующей глобальными же «образами-воспоминаниями».

Постмодернистский проект подверг тотальной критике «великие повествования» эпохи модерна. Кризис жанра «национальных исторических романов», гомогенизирующих сложность и многообразие истории в телеологической перспективе формирования современного государства, привел к возникновению множества малых и мельчайших историй (Ж.-Ф. Лиотар). На смену «официальной истории» пришло многообразие нарративов. Современные общества превращаются в сообщества «групп памяти».

Денационализация памяти и стремление противопоставить унифицирующей глобализации новые идентичности, фрагментация групп интересов, а также распространение политики защиты прав меньшинств – все это ведет сегодня к нарастанию волны «сакрализации памяти». «Характерной чертой модерна, – пишет польский социолог Э. Халас, – была трансформация этно-символических коллективных воспоминаний в исторические воспоминания. Тем агентом, который делал это возможным, было национальное государство. Сегодня внимание привлекает противоположная тенденция, направленная к локализации, регионализации, плюрализации нарративов и многообразию коллективных воспоминаний, проявляющаяся самыми разными путями. Однако этот процесс оживления коллективных воспоминаний имеет двойную направленность. Он имеет не только локальное измерение, но и очевидно является субъектом глобализации»⁸.

Как подчеркивал создатель теории культурной глобализации Р. Робертсон, глобализация всегда сопровождается локализацией. Это не просто возрождение забытых или подавленных некогда традиций. Это – новое конструирование новых локальностей в новом глобальном контексте. Собственная идентичность, культурная инаковость становятся в ситуации глобализации дефицитным ресурсом, объектом борьбы. Важнейшей составной частью этой борьбы является отстаивание собственных особых локальных версий прошлого. Таким образом, идет процесс формирования локальных нарративов о глобальных явлениях истории. Анализ современных стратегий нациестроительства и политики памяти должен учитывать это двойное давление, которое национальная идентичность и национальная память испытывают как со стороны глобализационных процессов, так и со стороны новых нарративов локальной памяти. Поэтому перед российской национальной политикой памяти стоит актуальная и нуждающаяся в научном сопровождении и аналитике задача согласования и определенной интеграции локальных вариантов памяти в общенациональную картину.

При этом важно иметь в виду, что многообразие локальных нарративов памяти имеет в нашей стране давнюю традицию и хорошую институциональную базу. Советский опыт национальной политики был построен на этнокультурном понимании нации, заимствованном И.В. Сталиным у теоретиков австромарксизма и ставшем основой советской национальной политики. Нация здесь понимается как высшая форма этнической общности, имеющая общность языка, территории, экономической жизни, психологического склада и культуры. Исходя из этого в советском законо-

дательстве говорилось о «многонациональном» советском народе. Перешло это понимание и в современную Конституцию РФ, где российский народ также определяется как «многонациональный». На основании этого подхода в СССР культивировались локальные версии прошлого, создаваемые местными историческими научными учреждениями. Согласовывать их в нечто единое целое удавалось не всегда даже в условиях идеологического давления и политического контроля. Период «перестройки» открыл большие возможности для создания местной интеллигенцией нарративов «колониального угнетения», «порабощения», «имперского господства», «национального освобождения» и т. п.

В настоящее время в России происходит выбор доминирующего вектора национальной политики, наблюдается причудливое и подчас противоречивое сочетание разновекторных тенденций продолжения советской практики этнического нациестроительства на основе общности языка, культурных традиций и наследия и перехода к новой гражданско-политической модели нации на основе принципа политического национализма «одно-государство-одна-нация». Эта стратегия представляется единственно возможной и перспективной для России. Однако ее реализация потребует тонкой работы по согласованию разнообразных и подчас противоречивых локальных «образов-воспоминаний» в единое общероссийское национальное полотно. Началом этого процесса мог бы стать анализ школьного курса истории на предмет сбалансированного присутствия в нем истории различных народов и регионов, составляющих современную Россию. Пока же из разделов учебников, повествующих, например, о ранних периодах истории, о Киеве можно узнать куда больше, чем об истории Сибири и Дальнего Востока, составляющих основную часть территории страны.

Распространение новых электронных медиа и глобальных СМИ, реальное превращение мира в «глобальную деревню» создали совершенно новую ситуацию, радикально отличающуюся от той, в которой протекали процессы классического нациестроительства XVIII–XIX вв. Речь идет о появлении нового феномена глобальной, «космополитической» (Д. Леви, Н. Шнайдер), «транснациональной» (А. Хуиссен) памяти. Складывающийся нарратив глобальной памяти существенно отличается по своему содержанию от традиционного национального нарратива. На смену «героической памяти» победителей пришла травматическая «память жертв». (С точки зрения подхода Дж. Александера, травма имеет место тогда, когда члены социальной общности ощущают, что они подверглись воздействию ужасающего события, которое

оставило неизгладимый след в их коллективном сознании, навсегда оставаясь в их памяти и изменяя их будущую идентичность самым фундаментальным и необратимым образом⁹.) Национальная память прошлого концентрировалась преимущественно вокруг образов великой государственности, побед, завоеваний, выдающихся культурных достижений и их распространения в ходе выполнения цивилизаторской миссии. Глобальная память, напротив, тяготеет к поражениям, страданиям, образам вины и несправедливости. Происходит «космополитизация» холокоста, превращение его в модель организации (пост)современной глобальной памяти вообще, в мировое «место памяти». Поэтому многие государства реформируют свою национальную память в соответствии с этой глобальной моделью «памяти жертв и страданий». Распад тоталитарных режимов, падение диктатур создали для этого благодатную почву и дали богатый материал. Наиболее востребованный сегодня на глобальном уровне образ – образ трагического героя, освободившегося от ига и угнетения ценой огромных жертв и выстрадавшего свое право на свободу и демократию.

Современная Россия очевидно выбивается из этой тенденции. Это связано в первую очередь с проведением высшим руководством страны политики памяти, призванной определить распад СССР как травму для российской идентичности. Само по себе историческое событие травматическим не является. Травматическим экстремумом коллективной памяти оно становится в результате решения влиятельных социальных акторов и проведения ими определенной политики, находящей массовый отклик. В связи с этим российскому образу прошлого, основанному на представлении о распаде СССР как «величайшей геополитической катастрофе XX века» (В.В. Путин), сложно найти понимание в глобальном контексте, где доминируют идентичности постсоветских и постсоциалистических стран, основанные на идее о том, что величайшей катастрофой было как раз существование СССР. Теоретически можно говорить о двух возможных мемориальных стратегиях детравматизации коллективной идентичности. Первый путь – создание «обосновывающего» нарратива, призванного показать закономерную неизбежность трагического события в силу коренных внутренних пороков и слабостей, нежизнеспособности и античеловечности системы. Тогда травма распада превращается в своего рода освобождение и очищение, открывающее дорогу к лучшему будущему на основе учета ошибок и извлечения уроков из прошлого. В классическом виде эту модель реализовала послевоенная Германия. В России ее представляет не очень влиятельное либеральное меньшинство

политического спектра. Для российского позиционирования себя в мире эта модель не характерна. Россия стремится сохранить героически-победный нарратив великой державы. В таком случае, перед ней открывается другой путь детравматизации – построение повествования о гибели могучего и жизнеспособного организма в результате рокового стечения обстоятельств, заговора внешних врагов в союзе с внутренними предателями. Суть этого образа памяти в восклицании «Кто сказал, что мы плохо жили?!» из известной песни группы «Любэ». Это – «контрапрезентный» миф, предполагающий движение за восстановление утраченного. Он делает страну объектом подозрений в новом империализме и реваншизме. Еще одним моментом, делающим для России сложным диалог в пространстве глобальной памяти, является образ Второй мировой войны. На глобальном уровне он фактически распался на отдельные образы жертв и страданий, причиненных жестокостями войны, фашистской, а затем и советской оккупациями всем, включая саму Германию. Составляющий основу идентичности современной России образ Второй мировой войны как Великой Отечественной и освободительной на сегодня практически уникален в пространстве глобальной памяти (в значительной степени такой образ войны созвучен, пожалуй, лишь белорусской и сербской памяти).

Поэтому выработка стратегий адекватного позиционирования Россией себя в глобальном мемориально-медийном пространстве и налаживание диалога по поводу своего видения прошлого – одна из наиболее актуальных задач современной культурной политики страны.

Примечания

- ¹ The Invention of Tradition / Ed. by E. Hobsbawn, T. Ranger. N. Y., 1983.
- ² *Nijakowski L.M.* Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- ³ Динамическо-коммуникативный подход к коллективной памяти основывается на достижениях теории коммуникаций и медиа. Язык как коллективное явление никоим образом не сводим к бесчисленным вариантам его использования в индивидуальной речи каждого конкретного говорящего на нем индивида. Однако выделить его можно только из индивидуальных вариантов его использования, которые в большей или меньшей степени отклоняются от общего для всех стандарта, позволяющего членам одного сообщества понимать друг друга. В данной перспективе социальное функционирование коллективной памяти рассматривается как комплексный процесс культурного производства

- и потребления. Коллективная память возникает как следствие общей коммуникации относительно значений прошлого, закрепленных в жизненных мирах индивидов. Подробнее об этом см.: *Misztal B.A.* Theories of Social Remembering. Maidenhead; Philadelphia, PA: Open University Press, 2003.
- ⁴ *Schudson M.* The Present in the Past versus the Past in the Present // Communication. 1989. Vol. 11. P. 109.
- ⁵ *Schwartz B.* Abraham Lincoln and the Forge of National Memory. Chicago, IL, 2000. P. 251.
- ⁶ *Sawisz A.* Transmisja pamięci przeszłości // Czas Przeszły i Pamięć Społeczna: Przemiany Świadomości Historycznej Inteligencji Polskiej / Red. B. Szacka, A. Sawisz. Warszawa: IS UW, 1990.
- ⁷ См.: *Armstrong J.* Nations before Nationalism. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1982; *Hutchinson J.* The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Modern Irish Nation State. L.: George Allen and Unwin, 1987; *Smith A.D.* The Ethnic Origins of Nations. Oxford: Blackwell, 1986; *Idem.* Ethno-Symbolism and Nationalism. A cultural approach. L.; N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2009.
- ⁸ *Halas E.* Issues of Social Memory and Their Challenges in the Global Age // Time and Society. 2008. Vol. 17 (1). P. 105.
- ⁹ Cultural Trauma and Collective Identity / J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N.J. Smelser, P. Sztompka. L.; Berkeley, 2004.

И.А. Герасименко

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА

Теория русской формальной школы интересна не только своеобразием методов, но и особым объектом рассмотрения – самодостаточной формой. В художественном произведении эта форма – творящее начало, созидающее свою собственную семантику. Такое понимание формы сближает русский формализм с гётевской морфологией и приоткрывает завесу тайны над особенностями смыслообразования не только в поэтических текстах, но и везде, где «содержание» предпочитает воплощаться косвенным путем.

Ключевые слова: русский формализм, форма, морфология, метаморфоз, поэтика, кажущаяся семантика, признаки звучания, ритм.

Обнаруживаемая морфологией форма, по Гёте, – это внутреннее ядро, действующее в две стороны: вовне и внутрь. С одной стороны, она претерпевает внешние воздействия, меняясь вследствие их (внешняя форма, *geprägte Form*), с другой – действует сама, определяя разворачивание феномена, характер метаморфоза (внутренняя форма, *innere Form*). Так обнаруживается, что форма внешняя и форма внутренняя (которые в области искусства Гёте разделяет) в сфере органики оказываются двумя сторонами или двумя направлениями действия одной единой формы. Отслеживание этого двойственного феномена и составляет главный интерес морфологии.

Однако если Гёте, как я уже сказала, разводит формы природы и формы искусства, осмысляет их в разных ракурсах (череда *Gestalt'ов* с пронизывающим их метаморфозом, с одной стороны, и *geprägte Form/innere Form* – с другой), то уже В. Пропп («Мор-

фология волшебной сказки») утверждает их морфологическую равноценность, отсылая тем самым к пониманию феномена формы в традиции немецкого романтизма (органическая форма в искусстве), а также возвращаясь на новом витке к кантовскому сближению природы и искусства (ср. соответствующие замечания в «Критике способности суждения»).

«...Область природы и область человеческого творчества не разъединены, – пишет Пропп. – Есть нечто, что объединяет их, есть какие-то общие для них законы, которые могут быть изучены сходными методами»¹ [4, с. 568]. Здесь говорятся очень важные вещи. Во-первых, форма, обнаруживаемая морфологией, тождественна повсюду, будь то феномены искусства (в узком смысле – вербального текста) или же феномены органической природы, что вызывает в памяти теорию романтизма, сближающую Творца и художника в акте Творения/творчества. Во-вторых, методы постижения этой формы также сходны, т. е. методология, выработанная в одной из указанных сфер, применима и в другой, а значит, возможно нахождение единого метода постижения форм.

Взгляды представителей русской формальной школы на форму, ее роль и способы ее изучения во многом близки позиции, которую занимали Гёте и прочие морфологи, Гёте вдохновлявшиеся (включая В. Проппа). Не случайно западный структурализм, одним корнем которого была пропповская морфология сказки, а другим – русский формализм, в «наследовании» формалистам оказался нечувствителен к самым основополагающим моментам этой теории.

Все началось с подмены понятия «форма» понятием «структура» (эту проблему в деталях рассматривает А. Прието в своей книге «Морфология романа»²). Прието отмечает, что в русском формализме форма означает явление, превращающее язык в художественное произведение. То есть эта форма – особого вида красивая оформленность, сущность действия которой – метаморфоз. Чтобы такую форму увидеть, нужно выйти за пределы лингвистической проблематики и терминологии, ибо здесь вступают в силу экстралингвистические факторы. Метод действия такой формы в тексте – деформация семантики, создание особой языковой техники выражения смысла. Отличия такой формы от структуры – в динамике, подвижности (она скользит от содержания к выражению и обратно), разноуровневой организации и факторе времени (форма как последовательность). Откуда вообще взялась мысль о такой форме?

Постулируемым желанием формалистов было ограничиться предметом – литературой – и удержаться от абстрагирования. Од-

нако это вовсе не означает их отказа от теоретической мысли. Здесь просто-напросто мы имеем дело с другим теоретизированием – теоретизированием сродни греческому (и гётевскому) умозерцанию. Такая мысль не включает в себя «предмыслий» – априорных методов, предпосылаемых объекту (здесь наблюдается параллель с гётевским предметным мышлением и его же отказом от общетеоретических предпосылок в познании). Другие – вольные или невольные – параллели с Гёте видятся в отказе от готовой системной доктрины, а также в использовании теории в качестве рабочей гипотезы: материал должен сам подтвердить или опровергнуть теоретические принципы. Как следствие, образующаяся система постоянно готова к изменениям и преобразованиям в соответствии с движениями объекта.

Свой подход к литературе формалисты справедливо полагали новаторским. И хотя их ориентирами из других сфер были формальная школа Фортунатова, авангардное искусство, квантовая физика и феноменология Гуссерля (с последним автором их также объединяло желание мыслить вне традиции), однако если стремиться к постижению самого формализма путем, гомологичным их собственным методам в осмыслении феноменов, следует признать, что постижение это будет наиболее адекватным изнутри, а не извне – путем сопоставлений и аналогий.

Формалисты не просто открывали новые пути в литературоведении – своими действиями они меняли оптико-мысленческую парадигму, выходили на философский уровень осмысления феноменов. И выход этот удавался им не за счет традиционно-философской предметности и ракурсов («Для философии в собственном смысле слова у меня не было органа», – признавался Гёте³), а посредством изменения самой конфигурации данного уровня. Ханзен-Лёве в этой связи утверждает, что главный принцип формализма – остранение (видение привычных вещей как абсолютно новых и неизведанных) – является ключевым и для понимания самого формализма. Новая перспектива в данном случае задается особым видением формы и постановкой ее в центр внимания. Ведь цель искусства как такового, по мнению формалистов, – разрушение автоматизма в восприятии (прием затрудненной формы). Здесь важно не узнать предмет (нечто хорошо знакомое), а увидеть его, будто впервые.

Иными словами, свой предмет – литературу – формалисты хотели заново определить (подобную же задачу ставил перед собой Пропп в отношении сказки): определить как таковую, из себя, а не в качестве эпифеномена чего-то другого – истории, биографии,

психологии и т. п. Именно отсюда возникает декларируемая установка на антипсихологизм. Именно здесь проходит демаркационная линия, помогающая отмежеваться от подходов потебнианцев и символистов.

Можно сказать, что символисты абстрагируют по линии предметного смысла, формалисты же смещают акцент на само текстовое устройство. Фокусирование взгляда и мысли на форме позволило избавиться от немотивированных фантазий, сводящих поэзию (и шире – литературу) к роли возбудителя чего-то внешнего по отношению к слову. Поэтике, как и поэзии, требовался возврат к нетранзитивности. Какой же путь возвращения избрала поэтика формализма?

Будто подслушав Гёте, формалисты начинают со срединного пункта – факта: свободного от общепhilософских теорий и идеологии, но осмысляемого. Поэтому мысль их, несмотря ни на что, теоретична. Форма здесь видима и увидена, определенным образом размещена. Это то место, где нас застаёт факт искусства, место пересечения звука и смысла. Осип Брик пишет об этом так: «Элементы образного и звукового творчества существуют одновременно; а каждое отдельное произведение – равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений»⁴. Но как этот факт обнаружить, как выделить его из контекста?

Выявление специфики литературного произведения требовало его сопоставления с чем-то другим – родственным, но функционально отличающимся. Так возникает оппозиция практического и литературного языка (сначала у Якубинского, потом у Jakobсона), лингвистики и поэтики. Литературный язык определяется как произведение искусства – самоценное, аутоотеличное. Поэзия всегда умышленна, даже если это у- превращается в за-: за-умность. Отсюда возникает jakобсоновская теория организованного насилия поэтической формы над формой языковой. Язык *без ума* от поэзии.

Итак, формалисты понимают поэзию как организованное звучание (где коммуникативная, равно как и эмотивная языковая функция, уходит в тень). Такое понимание поэзии сближает с музыкой, а поэтику – с эстетическими положениями йенских романтиков. И следующим шагом достигается предположение, что поиск текстовой формы ведет к рассмотрению текста посредством аналитических процедур, применяемых к форме музыкальной. Что же возникает на этом предположении?

Самое главное, что для формалистов слово важно и вне смысла, его звучание самоценно. Такая форма – предмет интереса формалистов-морфологов – разрывает нейронные связи. Эту подвижную

форму они постигают, изучая поэзию и отыскивая приемы обращения с материалом. Эта подвижная форма не может быть образом: образы статичны. В поэзии же нет образов, нет видности, а только видимость, кажущаяся семантика, намек на значение. В поэзии случается метаморфоз формы молчания, переливание звучания в молчание и обратно. В поэзии видна изнанка слов, их негатив: в словах его не поймать, но и вне слов его не существует. Он схватывается только когда внимание расфокусировано, не ограничено гранитом образа.

Обратный процесс происходит в творчестве. «...Стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и наконец высветляется, *совпадая с созвучным словом* (курсив мой. – И. Г.)»⁵. Звуковые пятна подходят к уму именно как звуковые пятна и лишь потом ищут вход в ум – свое созвучное слово, с которым они могли бы совпасть. Зарождение стихов оказывается близко воспоминанию (ср. платоновский анамнесис и аристотелевские дефиниции, отделяющие его от памяти). Кажущаяся семантика как раз и появляется за счет постоянного не-до-конца-совпадения словоформы и значения.

Понятие кажущейся семантики у формалистов тесно связано с теорией семантического ореола метра. Этот последний задает некую форму, организующую текст до появления слов, – *предварительную схему*. Ритмо-синтаксические фигуры, создающие *фразу*, – по сути, средоточие поэтики формализма. Ритм при этом рассматривается не в качестве отклонения от метра (предзаданной «нулевой ступени»), а как самостоятельный фактор. Следовательно, индивидуальная форма – это не отклонение от абстрактной схемы, а самостоятельное явление. И здесь опять возникают параллели с музыкой. Ведь именно ритмо-синтаксис, доминанта и мелодика – концепты, задающие тот уровень, на котором ищется форма формалистами. И на этом уровне обнаруживаются вещи, дотоле никем не замеченные.

Поскольку формалистическая поэтика рассматривает поэзию как речь, организованную в своем звучании, постольку органичной является мысль, что организовывать звучание могут разные параметры: природа стиха, вопреки общепринятым представлениям, не исчерпывается метром. Внимание смещается поэтому на другие организующие параметры: формалисты фокусируют его на «вторичных признаках звучания», которые делают речь поэтической и вне метра. А признакам звучания коррелируют признаки значения: это взгляд с другой стороны формы, со стороны иной субстанции. Остановимся на этих признаках несколько подробнее.

Благодаря особому вниманию, уделяемому деталям и нюансам, дифференцируется само значение: появляются понятия основного, второстепенного и неустойчивого второстепенного значения. Особую роль для формалистов играет последняя разновидность, поскольку она связана с поэтической этимологией и живет скорнениями. Так образуется специфическая форма, действующая «от слова – к тексту». Неустойчивое второстепенное значение осуществляет объединивание на уровне формы: неустойчивость значения компенсируется устойчивостью формальной связи через сходство по звучанию. Метафора здесь вступает на территорию метонимии.

Слово «признак» (значения) говорит не об указательном своем смысле (здесь есть значение), а понимается как характеристика самого значения. Это обуславливает его синоним – «семантический обертон». Обертон – призыв, семантический обертон – признак, назначивание. Еще одно указание на родство признаков значения с признаками звучания.

Вообще можно сказать, что главный ориентир в поэтике формалистов – не «то, о чем», а «то, как». Семантический компонент (неизбежный, поскольку событие текста случается в условиях языка) в поэтическом произведении подвижен и иллюзорен. Формообразующая роль отводится ритму (связанному с синтаксисом и интонацией) и звучанию (связанному с артикуляцией). И эта формообразующая сила созидает свое собственное содержание.

Формалисты замечают, что поэтическое слово и слово естественного языка по разным законам вплетаются в речь и, более того, обладают разными значениями. Между значением слова в стихе и стиховой конструкцией на порядок более тесная связь, чем между словом в стихе и словом в словаре. Смысл слова в стихе задается формой, особой организацией контекста. Организует же – ритм: последовательность длительностей звучания и молчания. Ритм поэтому становится предметом самого пристального рассмотрения.

Так обнаруживаются Тыняновым четыре основных ритмических фактора (фактор единства стихового ряда, фактор тесноты стихового ряда, фактор динамизации речевого материала и фактор сукцессивности речевого материала в стихе), так вообще возникает понятие стихового ряда – определяюще важный момент формалистической теории. Ритм придает цельность текстовому сегменту, превращает связи между его частями в органически-смысловые, в результате чего образуется *стиховой ряд* – единство, отличающееся особо тесными связями между элементами единства.

Относительно тесноты стихового ряда весьма любопытную параллель проводит И. Светликова – параллель с психологической терминологией Вундта. Сообразно этой аналогии, конструкция стиха воспроизводит действия сознания при словообразовании. То есть поэзия зиждется на рождении имен, а не на их использовании. Но эта параллель требует важных корректив: теснота апперцепции в психологии означает «узость», а теснота стихового ряда в поэтике – «неразрывность». Связь с терминологией психологов имеется на уровне внешней формы, однако эта последняя в полном соответствии с самой теорией формализма наполняется кажущейся семантикой, создаваемой поэтическим контекстом.

Как же образуется семантика в стихе? Образуется она с помощью с-цепления и рас-цепления слов и предложений. А поскольку семантика следует за звуком, смыслы разных слов, следуя вослед последнему, соединяются в новых, дотоле не мысленных, ракурсах.

Поиск таких новых, языком задаваемых ракурсов приводит к изобретению основных орудий – концептов формализма: *отстранение* и *обнажение приема*. Оба они базируются на диссоциации, на разрыве привычных ассоциативных связей – разрыве, который позволяет появиться новым связям и новому как таковому. Огромную роль в этом процессе играет метафора. Не случайно она так привлекает формалистов, и не случайно Якобсон даже выделяет два типа поэтики: ориентированную на метафору и ориентированную на метонимию, отдавая явное предпочтение первому. Метонимия инерционна, она создает «образ цельности», делает последовательность цельной. Она тяготеет к банальности, к тому, что «под рукой» (опасность, грозящая всякому, кто пожелает выражать нечто «естественно» и «непосредственно», минуя посредство умышленности; ср. с диэрезой теории и практики музыкального романтизма). Метафора же возникает от внутренних сходств, делает последовательность почти-одновременной. Она позволяет изобретать – и в этом ее главная ценность (можно сказать, что жест метонимии линейный, а метафоры – аккордовый: она образует созвучие – цельность, из которой можно провести множество новых линий).

Итак, формалисты рассматривают форму как нечто самодовлеющее, без соотносительности с неким – автономным – содержанием, а также вне традиции: «Понятие “формы” явилось в новом значении – не как оболочка, а как *полнота* (курсив мой. – И. Г. Ср. с понятием *организованной полноты* у Гёте), как нечто конкретно-динамическое, содержательное само по себе, вне всяких соотносительностей»⁶. Их мысль движется от литературных фактов –

восходя к находимым закономерностям – и опять к литературным фактам. Главные сопутствующие задачи при этом движении – не задавать предмету абстрактных предпосылок и исходить только из предмета.

Иными словами, литературный факт как таковой отождествляется с формой. А это значит, что важность имеет только литературная функция элемента в ряду литературных фактов, но отнюдь не вопрос генезиса (аналогично тому, как и Пропп занят в первую голову конструкцией, а не происхождением сказки). Точнее, о генезисе речь идет, но – в буквально биологическом смысле, как о саморазвертывании структуры (а не исторически обусловленном «происхождении» произведения). Новая форма, говорят формалисты, появляется, чтобы сменить старую форму, а не выразить новое содержание.

Потому переход формалистов к истории литературы – это не расширение поля исследования, а результат эволюции понятия формы. Их форма – форма, предполагающая метаморфоз, – включает в себя историю. Какие последствия влечет за собой эта эволюция?

Поскольку форма понимается формалистами как нечто органически целостное, возникает закономерная мысль о саморазвитии литературных жанров. Как уже упоминалось, формализм придерживается генетического подхода к литературе и ее теории, но именно в смысле науки генетики, в смысле наследственных детерминант и реализации некой схемы – «кода ДНК». При этом, устраняя феномен личности из горизонта исследования, формалисты говорят, что рассматривают литературу как социальное явление. Однако «социальность» литературы касается именно уровня «истории», где обнаруживаемые гомологические приемы с меняющимися в зависимости от времени функциями предстают как образование и смена жанров. Это – место взаимодействия литературы и окружающей среды. Не случайно поэтому социальный аспект оказывается у формалистов на первом месте. «История» для них – метод успешного схватывания объекта в его метаморфозе. Исходя из интереса к метаморфозу, отчетливее прорисовываются и все прочие изгибы формалистической мысли.

Форма развивается сама из себя, говорят формалисты, смена форм есть саморазвертывание. Следовательно, для развития, для полагания формы что-то должно ей противопоставляться. Этим «что-то» является материал, или, как еще называют его формалисты, мотивировка. Противопоставляя форме материал, формалисты, по видимости, вступают с собой в противоречие: если форма, по их мысли, – организованная полнота, что же может ей противо-

поставляться? Но это противоречие кажущееся, как и семантика поэтических текстов. Понятие материала также формально (здесь возникает параллель с Гумбольдтом, утверждавшим, что в языке нет неоформленного содержания). Просто все формообразующие факторы не могут быть равными в каждый момент времени. Когда один фактор выдвигается на первый план, другие служат для него материалом, чтобы форме было на чем проявиться. Потому форма и предстает в этой теории как развертывающаяся динамическая целостность: между ее частями знаки не сложения или умножения, а взаимоотношения (\leftrightarrow). И в этой связи особый интерес вызывают такие произведения, где прием и мотивировка еще не совсем срослись. Это делает возможными очень неожиданные ракурсы, например показ того, как персонаж порождается конструкцией (а не наоборот, когда книга якобы повествует о его «жизни»).

Такие произведения, где имеется зазор между приемом и мотивировкой, отсылают к идеям Гёте о неправильном метаморфозе, который позволяет наблюдать за тем, что в обычных ситуациях от глаз скрыто. Язык здесь принимает такую форму, основные черты которой – артикуляция, мимика, звуковые жесты смысла.

Выше уже говорилось: в поэзии форма – активное начало, создающее стих, а уже затем «притягивающее» к нему семантику. Но осязаемая форма и в прозе делает то же самое. Так что, когда, оппонировав символизму, формалисты резко разграничивали поэзию и прозу, эту границу они полагали уже на уровне своей – открытой ими – формы. То есть формалисты отрицают «стихоподобие» прозы в том, что касается метра (символисты именно пытались искать в ней метр), но отнюдь не говорят о невозможности поэтической функции в прозаических текстах.

В соответствии с объектом сама теория формализма также подвижна и открыта для изменений. Если поначалу целью было отыскание общих приемов на разном материале, то потом возникла необходимость определить функцию приема в каждом из случаев. Так же, как и в случае с проповедской морфологией (да и с любой другой морфологией), метод здесь вырастает из объекта, а полученные результаты не могут просто экстраполироваться на другой объект.

Таким образом, характерная черта формализма – отсутствие теории, которая уложилась бы в неподвижную схему, – сближает его и с морфологией Гёте, и с философией Платона и досократиков, и с теоретическими разработками йенских романтиков. Ведь тексты, занятые осмыслением явлений, далеко не всегда стремятся к обобщениям и определениям. Есть такой тип письма,

где «не только итоговые заключения, но и весь путь, проделываемый идеями, часто избегают прямого выражения»⁷. Мысль, направляемая на такое знание, которое невозможно облечь ни в какие формулы, требует морфологического подхода – подхода, предполагающего метаморфоз идей. Теория формализма именно такова.

Примечания

- ¹ *Пропт В.Я.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 568.
- ² *Прието А.* Из книги «Морфология романа»: Нарративное произведение / Пер. с исп. А.Б. Матвеева // Семиотика. С. 370–399.
- ³ *Гёте И.-В.* Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. С. 212.
- ⁴ Цит. по: *Светликова И.Ю.* Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М.: НЛЮ, 2005. С. 135.
- ⁵ В. Шкловский, цит. по: Там же. С. 65.
- ⁶ *Эйхенбаум Б.М.* Теория «формального метода». Гл. 3 [Электронный ресурс] // ОПОЯЗ. URL: <http://opojaz.ru/method/method03.html> (дата обращения: 17.03.2014).
- ⁷ *Жюльен Ф.* Путь к цели: в обход или напрямик (стратегия смысла в Китае и Греции) / Пер. с фр. В.<Г.> Лысенко. М.: Московский философский фонд, 2001. С. 222.

Н.Н. Гончарова

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ И МЕНТАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ XVII–XVIII ВВ.

Статья посвящена взглядам, оценкам и образным представлениям русского народа, сложившимся в XVII–XVIII вв. и нашедшим свое отражение в предметно-пространственной среде. Резные и расписные сюжеты на бытовых вещах передают представление современников о месте человека в окружающем пространстве, о формировании их художественного сознания и эстетических идеалах, о нормах и ценностях, убеждениях и принципах.

Ключевые слова: народное искусство, предметы быта, образы фольклорной архаики, символы, семантика, Александр Македонский, Самсон, царь Василий, царь Лев, Владимир Мономах, Мордарий Хренников, Пискагор.

Предметно-пространственная среда создавалась человеком в течение многих веков. Но ее значение в жизни общества не исчерпывается только утилитарными функциями. Вещи, окружающие человека, всегда отражают его духовный мир, пропущенный через призму традиций, воспитания, личного опыта.

Мы знаем, что русское общество в указанный период было обществом высокой знаковости, в культурном пространстве которого на изображение смотрели как на условный знак или как на «символическую формулу»¹. Существовала понятная современникам особая система приемов и правил, определяющих семантическое содержание произведения. Позднее эта очевидность была забыта.

Безусловным доказательством является то общеизвестное обстоятельство, что предметы быта не просто так декорировались резьбой и росписью. Этот декор нес определенное сообщение,

нравоучение или послание. Другими словами, «элементарные по своему выражению символы обладают большой культурно-смысловой емкостью» и играют огромную роль в общей истории художественного опыта человечества². Прочтение любого невербального рассказа-изображения помогает не только определить вкус владельца и его эстетические предпочтения. Это позволяет установить мировоззренческие и философские представления людей об устройстве мира, выявить нравственные категории, на которые опиралось общество.

Дохристианский период культуры обнаружил себя в изображениях таких персонажей, как конь, птица, олень, белка и пр., – наиболее традиционных и широко используемых образов до настоящего времени. С принятием христианства они органично вошли в русский бестиарий наряду с античными сиринями, кентаврами-полканами, грифонами и единорогами. Композиционное соединение этих образов представляет собой своеобразный рассказ, понятный лишь современникам. Этот фольклорно-архаичный пантеон нес в себе несколько смыслов и в том числе почтительное, уважительное отношение к традициям. Значение каждого образа со временем менялось, а центральный персонаж напрямую зависел от периферийных изображений.

Охлупень, архаичный элемент конструкции двускатной крыши северного дома, завершался головой коня или птицы. Конь – древнейший образ, стоящий у истоков русской культуры. Образ коня особенно богат смысловыми значениями. Конь – мускулистая сила и бег времени. Геоцентрические представления о дневном пути солнца по небу на конях возникли с незапамятных времен.

Идея охраны при помощи магических изображений возникла в глубокой древности и просуществовала очень долго. Декоративные (а по своей сути магически-заклинательные) изображения помещались на крышах домов, наличниках окон, торцовых досках, воротах, калитках, хозяйственных постройках. Основные персонажи – львы, кони, птицы-сирини, русалки, бесконечные вариации птиц, располагающихся среди пышных растительных побегов.

Образ птицы нес в себе несколько смысловых нагрузок: это и отголоски космогонических мифов о птице как посреднике между небом и землей, и птице как участнице сотворения мира, и птице как воплощении души и Святого Духа. Кроме того, образ лебедя или утицы соотносился с образом девушки-невесты.

Сдвоенные или строенные изображения коньков или птиц присутствуют на многих предметах. Это увеличивало магически-защитный смысл скульптурного образа.

Любое изображение в русской народной культуре создавалось для определенного места в жизненном пространстве и несло в себе не столько декоративные функции, сколько неразрывную связь с окружающей средой и строгое следование своему «внутреннему» назначению. Декор не «украшал», а «одухотворял» предмет, придавал ему личные начала, как бы устанавливал внутренний диалог между предметом и его владельцем. Личность автора не выявлялась, но пряталась в его изделии.

Например, древнейшим видом ритуального предмета являлся праздничный деревянный ковш. Рукоять ковша украшалась резными скульптурными изображениями. Иногда на ней размещалась сложная многофигурная композиция, состоящая из нескольких изображений: вереница бегущих коньков или плывущих уток, сидящих на спинках друг друга.

В основе многих композиций лежал растительный побег из листьев – символ Древа жизни, Райского сада и благодати. Образ Древа уходит своими истоками к глубинам архаичного мирозерцания, где оно являлось системообразующим стержнем в древних представлениях человека о вселенной.

Мачты речных судов часто украшались дисками с изображением солнца³. На мачте поволжского судна первой половины XVIII в. укреплен солнечный лик, лучи которого завершаются расположенными по кругу стилизованными человеческими фигурками. Фигурки образуют хоровод, который сам по себе является древнейшим дохристианским магическим танцем. Поднятые вверх руки воплощали восход солнца, опущенные вниз – заход. Эти архаичные ритуальные движения служили своего рода молением к силам природы о хорошей погоде, о благополучном завершении путешествия.

Среди бытовых предметов, несущих в себе принципы и образные представления, определяющие понимание мира, места в нем человека, а также жизненные позиции или программу поведения, можно выделить две группы. Первая – предметы с надписями, содержащие притчи-пословицы, притчи-поговорки, своего рода поучения и советы. В основном это деревянная посуда, пряничные доски, швейки и т. д. Ко второй группе относятся предметы с живописными сюжетными композициями – сундуки, коробки, дверные филенки, предметы мебели и прялки.

Наставления и нравственные критерии звучат и в надписях на ларцах, деревянной посуде, прялках XVII–XVIII вв.: «...будь при славе смирен, а при печали мудр...», «...в высококъ месте не садис...», «...къ чюжимъ женамъ в куть не ходи...», «...будь поумнея живи поскромнея...», «...вся стыдения стяжавшая блага...», т. е. стыдли-

вость – добродетель и это качество необходимо человеку, стыдливый человек награждается благополучием и «стыдом украшается» и т. п.⁴

Авторы живописных сюжетов создавали композиции из образов той или иной знаковой направленности, в зависимости от своего мироощущения. Старые, традиционные мотивы служили основанием для «нового смыслового содержания»⁵. Какие-то сюжеты и их герои исчезали совсем, другие, забытые, возникали вновь. Преимущество фольклорных явлений в значительной степени осуществлялась за счет «переосмысления содержания мотива при внешнем сохранении его традиционной формы»⁶. Символические изображения всегда содержали какой-либо текст или повествование. Часто эти сообщения транслировались из прошлого в настоящее и будущее. Те или иные композиции переходили из одного пласта культуры в другой.

Эпоха фольклора и Средневековья была ориентирована на использование канона, выработанного веками. В то же время «канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех областях искусства всегда были оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования»⁷. Подобная совокупность законов, норм и правил давала возможность проявить подлинное искусство. Индивидуальность проявлялась в композиции, иногда в цвете, но «личное» здесь звучало гораздо тоньше, чем в других произведениях.

На рубеже XVII–XVIII вв. большое внимание уделялось назидательным или притчевым сюжетам. В изобразительном искусстве притча обычно воплощалась в виде сюжетной композиции нравоучительного характера, обогащенной аллегорическими и символическими знаками и образами. Притчево-назидательный жанр возник из естественной потребности человека к нравственному самосовершенствованию. Сюжеты-притчи «утверждали, прежде всего, нравственные идеи, вызывали интерес к аллегорической иллюстративной форме и доставляли при этом эстетическое удовольствие»⁸. Назидательные сюжеты аккумулировали в себе пласты того духовного опыта, который столетиями накапливался народом, и дополняли зрительным примером словесные поучения. В данном случае назидательность усиливалась зрелищностью. Получался некий «симбиоз», увеличивающий влияние назидательности⁹. Для наставления обычно брался «кульминационный момент произведения», который ярче всего раскрывал идею замысла¹⁰. Большой интерес представляет двучастная композиция на лопаске северной прялки 1781 г. Живописное пространство условно разделено на два поля. В верхней части на темно-зеленом фоне среди цветов помещено изображение крупной бабочки с пестрыми крыльями. Над

бабочкой, между двух цветков, стоит дата «1781 г.». На нижнем, белом, поле изображен юноша, скачущий по горам на коне. Над фигурой всадника и по сторонам расположена надпись: «Сижу я на борзом коне и то не обузданъ по горам по холмамъ везде конь стрекаетъ оумъ мой разбиваетъ где бы и не нады поспевааетъ», «юношь моя юношь беспечальное время куды ты стремишся куды ты летишь скоро придетъ твоя старость будь поумнея живи поскромнея». Изображение всадника и коня, сама манера художника свидетельствуют о его навыках в иконном письме. Надпись выполнена характерным для своего времени почерком.

С одной стороны, всадник на коне и сама надпись иллюстрируют традиции конца XVII в., где назидательность и философские рассуждения о быстротечности жизни были в то время одной из наиболее популярных тем. Юношам как бы дается совет о том, что устремления молодости не должны быть бесцельными, беспечальное время юности должно быть осмыслено, довольно быстро приходит старость – время подведения итогов.

Изображение бабочки – дань новым символам. В славянском бестиарии этот образ отсутствует. В петровское время начали собирать гербарии и энтомологические коллекции. Изображения бабочек и мотыльков появились на расписной и инкрустированной мебели, на обманках. Западноевропейская культура с ее эмблематическими и аллегорическими символами транслировала в русскую культуру многие свои образы, и один из них – бабочка. Этот образ является символом человеческой души. Бабочка, появившаяся из куколки, – та стадия души, «которую она проходит для того, чтобы развернуть свои силы для полета», т. е. молодость¹¹. Смена возрастов, человеческая жизнь, ее быстротечность – те темы, которые волнуют заказчика. Таким образом, оба сюжета как в средневековом, так и в новом западноевропейском варианте содержат одну и ту же идею: беспечальная юность прекрасна, но она быстро пролетает (как бабочка или быстроногий конь).

Интересно, что назидательность была не менторская, не дидактическая. Она апеллировала к житейской мудрости, евангельским истинам.

Большой популярностью в указанное время пользовалась библейская тематика. Художники использовали библейские рассказы не только в назидательных или притчевых сюжетах. Многие композиции, не имея назидательного значения, иллюстрируют те или иные события ветхозаветной истории.

Например, популярный сюжет – «Самсон, раздирающий пасть льву». В различных вариациях его часто использовали художники

в росписях на коробьях и сундуках. Хотя в облике героя нет никаких признаков библейского персонажа, содержание происходящего перед нами не вызывает сомнения.

Авторы росписей ищут для своих произведений значительных лиц, бесспорных героев. Художники старались воплотить «идеалы эпохи». Гиперболизация персонажа шла «по пути создания собирательного образа героя»¹². Конкретная личность отсутствует или, вернее, понимается как часть целого. В данном случае возвеличились сила, храбрость и мужество Самсона.

Бесспорно, влияние православной культуры сказалось и на изображении такого известного и любимого средневекового персонажа, как Александр Македонский. К этому времени уже сложился архетип русской духовной жизни. Ее символ: «Не в силе Бог, но в правде». Важны были не столько военные победы, сколько сражения, потребовавшие наибольшей жертвенности¹³. В рамках именно этой философии трактуется и образ Македонского.

Дохристианская Русь привнесла в русскую культуру свои образы, свои представления об окружающем мире и месте в нем человека. Христианство приняло полученное наследие, привлекая и перерабатывая его для полноты и совершенства своего художественного языка. Православная Россия продолжила этот процесс собирания, включая в него то культурное наследие, которое оставила после себя языческая Русь. Происходит не проникновение в православную культуру языческих обычаев, а их воцерковление и христианизация языческого искусства. Резьба и роспись на предметах домашнего обихода – одно из проявлений этого искусства, и естественно оно существовало в рамках православной культуры, морали и человеческих ценностей.

На рубеже XVII–XVIII вв. появляются новые сюжеты, перефразируются и изменяются старые композиции. Осуществляется смена ценностных систем. Необходимо отметить, что «чем более разрушительными являлись перемены, тем активней возрождались архаика»¹⁴. Неповторимое по национальному своеобразию художественное мышление русских резчиков и изографов допетровской Руси не могло исчезнуть сразу. Еще долгое время обаяние старых образов заставляло как заказчиков, так и исполнителей украшать предметы быта традиционными и любимыми персонажами.

В данной работе мы предложили рассмотреть народное искусство в контексте православной культуры, что особенно актуально в настоящее время. Занимаясь народным искусством, многие исследователи подчеркивают его языческую составляющую. Нам кажется, что на протяжении более десяти столетий православия на Руси

эта составляющая не так значима. Так же как Византия вобрала в себя культуру Малой Азии, античности, искусство многих народов и вместе с православием перенесла этот синтез культур на русскую землю, таким же образом и русский дохристианский пантеон был воспринят и синтезирован православием. Автором предлагается новый термин – «образы фольклорной архаики», которым можно обозначить как иудейского льва, античных кентавра и птицу Сирин, так и славянских медведя, коня и птицу.

Примечания

- 1 *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 215, 321.
- 2 *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. М.: Индрик, 2005 С. 12, 32.
- 3 *Гончарова Н.Н.* Мачта волжского речного судна первой половины XVIII в. // Труды ГИМ. Вып. 121. М., 2000. С. 405–412.
- 4 *Уханова И.Н.* Северный ларец первой половины XVIII в. из собрания Государственного Эрмитажа // Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII – XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 133–134.
- 5 *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 15.
- 6 *Криничная Н.А.* Персонажи преданий: становление и эволюция образа. Л.: Наука, 1988. С. 13.
- 7 Настольная книга священнослужителя: В 7 т. М., 1983. Т. 4. С. 159.
- 8 *Колесов В.В.* Древнерусская притча // Сокровища древнерусской литературы. М.: Наука, 1991. С. 17.
- 9 *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 158, 167.
- 10 *Мишина Е.А.* Русская гравюра на дереве XVII–XVIII вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 26.
- 11 *Холл Менли П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: ВО «Наука», 1993. С. 309.
- 12 *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 1970. С. 68, 109–110.
- 13 *Яковлева А.М.* Устав о жизни по правде и с чистой совестью // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. М.: Новая русская книга, 2001. С. 24–25.
- 14 *Хренов Н.А.* Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре. М.: Академия, 2003. С. 31.

КРИЗИС ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В МИРЕ ПОСТМОДЕРНА:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ФИЛЬМЕ
«ВИДЕОДРОМ» ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА

В данной статье рассматриваются меняющаяся идентичность человека в контексте развития техники и виртуальности в условиях современного постмодернистского мира через призму образов, представленных Дэвидом Кроненбергом в кинофильме «Видеодром».

Ключевые слова: Кроненберг, гиперреальность, видеодром, постмодерн, постчеловек.

Если попытаться охарактеризовать ощущения, которые испытывает современный человек к жизни вокруг себя, то самым правильным словом будет недоумение. В прошлом люди науки и искусства всегда критиковали мир. Это предполагало, что мир как таковой реален и, собственно, доступен для критики. Однако сегодня, во времена постмодерна, перед человеком стоит серьезный вызов – определить, является ли окружающий мир, насквозь пропитанный информацией, технологиями, виртуальностью, хотя бы в какой-то степени реальным и если да, то каким образом провести различие между реальным и нереальным. При этом подобная рефлексия затрагивает не глубинные экзистенциальные размышления о смысле жизни, страдании и других вечных вопросах, а вращается вокруг практически повседневных тем, имеющих отношение к каждому человеку.

В рамках постмодерна амбициями человека являются не прогресс, господство, богатство или вечная жизнь, а всего лишь сохранение собственной идентичности в условиях стремительного размывания границы между биологическим началом и технологиями, живым и мертвым, реальностью и ее изображением. В этих

стремительных боевых действиях человек, похоже, окончательно обречен, потому что изобретения, которые плодятся ежедневно и чья цель вроде бы состоит в том, чтобы облегчить жизнь и сделать ее более комфортной, на самом деле дегуманизируют, незаметно отнимая то неуловимое, что делает человека человеком.

Жан Бодрийяр говорит, что мир в наше время представляет собой бесконечный «виртуальный апокалипсис» реальности, уступающей место гиперреальности, в которой все определяется не так, как существует на самом деле, а скорее как то, что может быть смоделировано, воспроизведено или скопировано. «Нашим апокалипсисом является само наступление виртуальности, которое и лишает нас реального события апокалипсиса»¹. Оппозиции реального и виртуального, выживания и апокалипсиса, человеческого и нечеловеческого уже настолько размыты, что особой сенсации не вызвало появление в Интернете сайта, с помощью которого можно устроить виртуальный апокалипсис – симулировать ядерную бомбардировку любого крупного города Земли, определить зоны поражения и рассчитать количество жертв². В таких условиях единственной жизнеспособной стратегией не утратить остатки логики и надежды и сохранить человечность представляется собственный беспристрастный поиск каких-либо смыслов и значений в фантазмагорических и галлюциногенных зрелищах постмодернистского состояния мира.

Среди немногих существующих инструментов, с помощью которых можно исследовать влияние технологий на человеческую идентичность и мир в целом, наверное, самым мощным является кинематограф. Однако немногие режиссеры используют его возможности так талантливо и полно, как канадский режиссер Дэвид Кроненберг. В эпоху размывания границы между реальностью и изображением этот режиссер рефлектирует над сущностью постмодернизма, мастерски препарировав различные аспекты технологий, человеческие страсти, одержимость, болезни и отклонения, и, сталкивая и интегрируя их вместе, демонстрирует, как они влияют на человека и его психику. С хирургической точностью Кроненберг показывает, как неразрывно связаны наши души с машинами, которые были созданы изначально для того, чтобы служить человеку.

Хотя каждая из работ Кроненберга является шедевром, в той или иной степени исследующим этот феномен, в данной статье анализируется один из ранних фильмов режиссера, культовая картина 1982 г. «Видеодром».

Дэвид Кроненберг сам написал сценарий к этому фильму. За отправную точку он взял широко распространенное в середине

двадцатого века мнение, что частый просмотр телевизора может вызвать опухоль мозга и привести к безумию. Уже здесь режиссер оказался провидцем, спекулируя на этой теме, потому что в наше время звучит утверждение о том, что электромагнитное излучение теперь уже мобильного телефона может вызывать такие же последствия. Сам режиссер говорит: «Для меня это – медитация на тему ТВ, наблюдение за ТВ. Многие увидели в “Видеодроме” предсказание Интернета, поскольку мое понимание телевидения было связано с интерактивностью. Конечно, я снимал драму, а потому искал конфликта... Мне хотелось исследовать разные формы реальности в представлении разных людей. Представьте, даже 23 года назад, когда я делал “Видеодром”, для многих людей медиареальность была важнее и интересней их персональной реальности! Это меня пугало»³.

Режиссер очень ярко показывает логичный и неизбежный симбиоз постмодернистского человека с технологией, описывая историю Макса Ренна, которого замечательно сыграл актер Джеймс Вудс, владельца полумаргинального кабельного телеканала «Гражданское телевидение», специализирующегося на сюжетах мягкой порнографии и жесткого насилия. Однажды он знакомится с пиратским шоу под названием «Видеодром», шоу без сюжета и со сплошным потоком сцен пыток, убийств и насилия, которое его настолько интригует, что он не может оторваться от телевизора. Очень быстро Ренн становится одержимым «Видеодромом»: шоу начинает оказывать на него воздействие в виде ряда психосексуальных галлюцинаций, которые вызывают у него фатальные психический и физический срывы.

В конце концов он ищет помощи у знаменитого исследователя средств массовой информации профессора Брайана О’Бливиана (Питера Дворски), философа нового поколения, который никогда не появляется на публике и общается с миром через телевизионные выступления. Во время нескольких телевизионных консультаций он сообщает Максусу, что тот является подопытным животным в проекте создания нового человека в мире, где окончательно стирается грань между реальностью и изображением и где человечество и технологии становятся одним целым.

После этого Ренн начинает выяснять, что действительно стоит за всем этим, и понимает, что сам О’Бливиан погиб от воздействия «Видеодрома» и что обличительные речи профессора по телевидению – это серия записей, которые О’Бливиан сделал, пока еще был жив, для того, чтобы обрести бессмертие с помощью телевидения. Ренн отказывается от подобной участи и убивает себя,

потому что осознает, что его прежняя идентичность больше не существует. Он становится «новой плотью», термином, который используется для описания последней стадии эволюции человека – постапокалиптическим гибридом человека и технологии, для которого реальность является не более чем галлюцинацией, инспирированной телевидением.

Несмотря на то что репрезентация постмодернизма в этой картине может вызвать ужас, отвращение и пессимизм, это определение нельзя считать вычурным и отказать ему в праве на существование. Напротив, с того момента как мы слышим афоризм профессора, что телевидение – это реальность, а реальность менее реальна, чем телевидение, становится понятно, что все очень реалистично и серьезно, поскольку жизнь современного человека не может быть отделена от присутствующих в ней в огромных количествах видеографических образов.

Мы практически забыли реальность, если это понятие еще вообще применимо. Она исчезла из нашей жизни, поскольку ничего не осталось за пределами компьютеров и связанных с ними средств коммуникации и логистики, телевизоров и других гаджетов, определяющих ритм и смысл жизни. Фактическое взаимодействие с другими человеческими существами и физический мир выглядят монохромно и бедно по сравнению с полнокровными и объемными симулякрами гиперреальности. Этот тезис замечательно проиллюстрирован в «Видеодроме». Бизнесом и культурной идеологией Макса Ренна, телевизионного продюсера, было предложение зрителю сюжетов – прекрасных, выхолощенных, стерильных, гораздо более ярких и мощных, чем зрители могли бы получить в физическом мире.

С другой стороны, О'Бливиан создал благотворительное заведение для неимущих, «Миссию катодного луча», в котором изгоем предлагался бесплатный просмотр телевизионных программ, а не еда. Мало того, что Кроненберг предсказал здесь появление интернет-кафе, он еще и демонстрирует отчуждение человека, который приходит в публичное место для того, чтобы в одиночестве смотреть телевизор или виртуально общаться с виртуальными же собеседниками.

Конечно, «Видеодром» иллюстрирует мир и предсказывает (мы до сих пор находимся в состоянии формирования нового мира, нового человека, «новой плоти» и новой коммуникации) будущее в радикально черных тонах, однако трезвый критик должен признать, что события, происходящие с нами сегодня, подтверждают пророческий дар Кроненберга.

В частности, еще в 2012 г. корпорация «Гугл» изменила правила конфиденциальности. Это привело к тому, что все пользователи были вынуждены разрешить компании отслеживать их активность в электронной почте, поисковой системе, YouTube и в других сервисах. Это дало компании возможность создать профиль каждого пользователя, в котором представлена практически вся информация – демографические и финансовые данные, стиль жизни, социальная активность, данные о здоровье и даже образец голоса⁴. При анализе этого случая важно обратить внимание не на некий заговор могущественных корпораций или отдельных мегаолигархов, а на то, что создается виртуальная копия человеческого мира и в некую систему заносится информация обо всем и всех. То есть в гиперреальности отражается существенный срез жизни, которая уже и сама по себе является чрезмерно виртуальной.

Сразу же вспоминается компьютерная система «Скайнет» из фильма «Терминатор» или одиозная «Матрица», которые направили свои усилия на то, чтобы уничтожить человечество и обеспечить единоличной властью машины. Однако если рассматривать этот образ как чрезмерно гипертрофированный, можно сделать вывод о том, что происходящие в современном мире события идут по такому же, но более завуалированному сценарию. Вместо физического уничтожения или самоуничтожения человека происходит его качественная модификация, осуществляемая со всех сторон. Модификация реализуется с помощью и медиализации (стирание гендерных отличий, культ телесности, развитие нейрофармакологии, пластической хирургии), и экспансии технологий (развитие транспорта и логистики радикально уменьшили размер ойкумены, средства коммуникации переносят социальное общение в виртуальное пространство и т. д.), и глобализации, при которой национальные и культурные отличия блекнут и стираются. В результате этой модификации человек, культура и весь мир деградируют и вырождаются. И неудивительно, если место человека займет некий постчеловек, возможно, киборг, а возможно, и чисто виртуальное создание.

Кроненберг показывает, что Макс Ренн не способен определить различие между тем, что он видит в шоу «Видеодром» и в физической реальности. И его дальнейший опыт можно трактовать с точки зрения либо психопатологии, либо киберпанка, поскольку его контакт с миром осуществляется через сообщение на видеокассете, которую он проигрывает в своем животе, предварительно вставив ее внутрь своего тела.

Продукты технологий, которые мы используем ежедневно, как сервисы и программное обеспечение, так и собственно их носите-

ли, уже давно стали существенной частью человеческого существа. И реальный опыт представляется настолько ограниченным по сравнению с тем, что предлагают технологии, что не остается иного выбора, кроме того, чтобы вступить в интерактив с машиной и интегрироваться с ней.

При этом данный выбор является ловушкой, потому что, с одной стороны, технологии так слились с бытием современного человека, что разделить их уже невозможно, это симбиоз, необходимый для выживания. С другой стороны, огромные возможности, которые открываются перед человеком, и то, что он может получить все без чрезмерных усилий, лишают сами эти возможности смысла. Подруга Макса Ренна, психолог Никки Бренд (ее роль сыграла актриса, певица и, кстати, икона киберпанка, запечатленная на работах Гигера, Дебора Харри), описывает настоящее как время чрезмерного соблазна, который существует и множится бессмысленно, лишь ради самого процесса. Бодрийяр пишет: «Желание тоже держится только благодаря нехватке. Когда же оно всецело переходит в запрос, безоговорочно операционализируется, желание утрачивает реальность, поскольку лишается воображаемого измерения, оно оказывается повсюду – но лишь в качестве обобщенной симуляции. Этот-то призрак желания и обретается в почившей реальности пола. Секс повсюду – только не в сексуальности (Барт)»⁵.

Все теряет смысл, и, кроме этого, повышается порог чувствительности ко всему. Чтобы ощутить мотивацию или эмоции, требуется все более и более сильный раздражитель.

Гори, гори, скорей сгори,
сгорай дотла, оставив след,
оставив серый порошок,
где было тело, впрочем, нет!

Все так быстро теряет
свежесть и прелесть,
перестает быть предметом желания,
все такая скука и неприкаянность,
дефицит внимания,
раздражение от надоевшей мелодии⁶.

Именно поэтому, если мир нереален, последнее, что остается, – это боль и страдания. Мы смотрим на ослепительный блеск и сотни огромных экранов, посылающих сигналы со стен небоскребов на Тайм-Сквер в Нью-Йорке, который можно назвать сердцем гипер-

реальности, но мы не получаем эти несуществующие сообщения и чувствуем себя бесконечно одинокими в бескрайней толпе таких же потерянных во вселенной знаков людей. И по этой причине главный герой «Апокалипсиса сегодня» в начале фильма разбивает кулаком зеркало, репликант Рой Батти из «Бегущего по лезвию» вонзает себе в кисть гвоздь, а персонажи «Видеодрома» прожигают себе кожу сигаретами, занимаются садомазохизмом и работают в сфере порноиндустрии.

И по этой же самой причине за пределами авторского кино и закрытых субкультур, практически в широкой массовой культуре, получили распространение многочисленные практики модификации тела: пирсинг, татуировки, имплантаты, шрамирование и даже ампутация. Человеку нужно ощущать боль, чтобы доказывать, что он еще существует. Наблюдается кризис человеческой идентичности, и Кроненберг его предвидел и показал нам его истоки.

Чтобы показать этот кризис, чтобы противопоставить реальность гиперреальности, телесность – технологиям, режиссер сталкивает несопоставимые вещи и явления. Он связывает воедино плоть с механикой, формулирует метафоры с точки зрения телесности, а телесность передает метафорично, гипертрофирует или, наоборот, опускает какие-то явления. Кроненберг показательно демонстрирует переходный этап развития (или деградации) человека, находящегося в неразрешимом конфликте существования, между молотом и наковальней.

Пользуясь языком Бодрийера, человек «Видеодрома» заражен и пожирается изнутри метастазами неразрешимых конфликтов. «Мы живем в век мягких технологий, генетического и ментального софта. Протезы индустриального века, машины, еще возвращались к телу, чтобы модифицировать его образ, – они метаболировались в воображаемом, и этот метаболизм был частью телесного образа. Но когда достигнута уже точка невозвращения в пространстве симуляции, когда протезы просачиваются в анонимную микромолекулярную сердцевину тела, когда они навязывают себя телу в качестве матрицы, сжигая все последующие символические цепи, так что любое возможное тело оказывается лишь своим собственным неизменным повторением, – тогда телу и его истории приходит конец: человеческий индивид отныне не более как раковый метастаз своей базисной формулы»⁷.

Хотелось бы отметить, что Дэвид Кроненберг показывает не только потерянную современному человеку в гиперреальности, но и демонстрирует зависимость человека от технологий, в том числе и от телевидения. И не только зависимость, но и уязвимость.

Можно с легкостью не только управлять мотивацией, мыслями и действиями людей, но и полностью подчинить их каким-либо задачам, заставив полностью перезагрузиться, как компьютер. Забавно, но режиссер в какой-то степени относит этот тезис и к зрителям своих фильмов, демонстрируя, что временами и они становятся объектами манипуляций и что их также можно заставить поменять мировоззрение под воздействием какого-либо сигнала. Здесь опять уместно привести высказывание Бодрийяра о фильме «Матрица», к которому философ призывает относиться с осторожностью: «Можно сказать, что “Матрица” – это фильм о Матрице, который могла бы снять сама матрица»⁸.

Итак, в ситуации стремительного ускорения темпов жизни, увеличения потоков информации до таких пределов, что их невозможно качественно анализировать, и ценностной дезориентации современному человеку остается лишь впасть в ужас, ощутить безнадежность, особенно после просмотра таких редких фильмов, как «Видеодром». Однако хочется все же верить, что безвыходных ситуаций и непреодолимых проблем не бывает, и вспомнить о том, что всегда делало человека человеком: о наполнении окружающего мира и собственной жизни смыслом и значением. Нам необходимо сделать усилие, чтобы примириться с собой и по-новому сформулировать идеалы и ценности, которые могут направить нас к выживанию и развитию в странном новом мире. В этом сложном и необходимом деле такие немногочисленные пророческие шедевры, как «Видеодром» Кроненберга, помогают посмотреть на себя со стороны и понять и заново открыть, что значит быть человеком.

Примечания

- ¹ *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 23.
- ² Новый сервис Google Earth позволит устроить виртуальный апокалипсис [Электронный ресурс] // Радиостанция «Вести ФМ». URL: http://radiovesti.ru/article/show/article_id/99860 (дата обращения: 21.09.2013).
- ³ «Чувство камеры в моих руках... Я наслаждаюсь им до сих пор». Интервью с Дэвидом Кроненбергом [Электронный ресурс] // Dark side. URL: <http://darksidecinema.com.ua/s21.html> (дата обращения: 21.09.2013).
- ⁴ *Kang C.* Google tracks consumers' online activities across products, and users can't opt out [Электронный ресурс] // The Washington Post. URL: http://www.washingtonpost.com/business/economy/google-tracks-consumers-across-products-users-cant-opt-out/2012/01/24/gIQArgJHOQ_story.html (дата обращения: 21.09.2013).

- ⁵ Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: AD Marginem, 2000. С. 31.
- ⁶ Гуров О. Без названия. Неопубликованное стихотворение.
- ⁷ Бодрийяр Ж. Соблазн. С. 304.
- ⁸ Почему этот фильм внушает тревогу философам. Жан Бодрийяр расшифровывает «Матрицу» [Электронный ресурс] // Кинограмма. URL: <http://kinogramma.ru/matrix> (дата обращения: 21.09.2013).

Е.С. Ершова

КОМПОЗИЦИОННЫЙ И КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ ГРОБНИЧНЫХ СЦЕН: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Статья посвящена проблемам установления детальной датировки древнеегипетских гробничных комплексов с помощью композиционного и количественного анализа. На примере сцен награждения чиновников царем или от имени царя в частных гробницах времени XVIII династии показаны методы разработки детальной датировки гробниц, возможности и перспективы применения композиционного и количественного анализа для изучения отдельных составляющих гробничного декора.

Ключевые слова: Древний Египет, Новое царство, Амарнский период, иконография гробничных сцен, датировка гробничных сцен, количественный анализ.

Памятники древнеегипетского искусства, находящиеся как в коллекциях музеев мира, так и в самом Египте *in situ*, привлекают внимание специалистов при изучении различных художественных и исторических аспектов. Особое место в этом изучении занимает проблема установления времени создания тех или иных художественных сцен, оформлявших древнеегипетские частные гробницы, и возможность уточнить в ряде случаев их датировку. В настоящее время распространенным явлением стало создание «онлайн-хранилищ» по древнеегипетским сценам различных периодов, например проект «Мекет-ра»¹ Венского университета, разрабатывающий типологию сцен из гробниц эпохи Среднего царства, расположенных более чем в двадцати древнеегипетских некрополях. Однако подобные проекты только начинают развиваться. Мы бы хотели обратиться к способам и возможностям датировки гробниц и их декора эпохи Нового царства.

Существует несколько методов определения времени создания гробничных или храмовых сцен. Наиболее точная датировка возможна при наличии дат правления или имени фараона в текстах, сопровождающих гробничные или храмовые сцены. Однако для сцен эпохи Нового царства этот способ не всегда оказывается достаточно достоверным. Например, две сцены, иллюстрирующие награждение верховного жреца Аменхотепа из Карнакского храма (Луксор)²: одна из них должна быть датирована, согласно пояснительной надписи, «годом 10, месяцем 3 сезона *3ht*, днем 19 правления Нефер-ка-Ра-сетепен-Ра», т. е. Рамсеса IX. Следовательно, данная сцена предположительно была создана во времена правления Рамсеса IX³ (последняя треть XX династии). Дата в пояснительной надписи ко второй сцене не сохранилась, однако в тексте есть указание, что данное событие произошло через год после первого награждения. Однако анализ стилистических и композиционных особенностей сцен выявил ряд черт, не типичных для древнеегипетских изображений данного периода, прежде всего одинаковый рост фигур царя и награждаемого чиновника. Встает вопрос, чем могло быть вызвано такое нарушение классической иконографии, по которой фигура царя должна была быть крупнее фигур чиновников или жрецов. Ответ на этот вопрос можно найти в автобиографии самого Аменхотепа. Конец XX династии в древнеегипетской истории – смутное время, предшествующее III Переходному периоду. Последним царем XX династии был Рамсес XI, но одновременно с ним в Фивах объявил себя царем Херихор, верховный командующий египетской армии, который стал также верховным жрецом Амона, взяв в жены Неджамет – дочь Аменхотепа. Несоответствие данных сцен древнеегипетскому канону логично объяснить тем фактом, что Аменхотеп приказал вырезать сцены своего награждения в Карнакском храме уже после смерти Рамсеса IX, во времена правления Херихора, решив отметить тем самым свое родство с царем. Исходя из этого датировка сцен награждения Аменхотепа в Карнакском храме должна быть передвинута на конец правления XX династии или даже начало III Переходного периода. Таким образом, не всегда можно полагаться на даты, указанные в самих гробничных или храмовых сценах.

Дополнительным способом установления датировки является выявление иконографических особенностей этих сцен при помощи типологического метода и использования статистических данных. Как это происходит, мы покажем на примере сцен награждения древнеегипетских чиновников и жрецов царем, показанных в их гробницах Амарнской эпохи (вторая половина XVIII династии).

К Амарнскому периоду относятся восемнадцать сцен награждения: две из них находятся в гробницах Фиванского некрополя, остальные шестнадцать расположены в некрополе Ахетатона (Телль эль-Амарны). Установление датировки частных гробниц амарнского периода весьма показательно и занимает особое место в изучении древнеегипетского искусства, так как за довольно короткий период правления Эхнатона – семнадцать лет – происходило стремительное развитие иконографических особенностей изображения фараона, членов царской семьи, частных лиц, их жизни и быта.

Памятники Ахетатона традиционно датируются по указанным годам правления Аменхотепа IV (Эхнатона) и особенностям написания имени бога – солнечного диска Атона: со времени основания этим царем новой столицы и до конца его правления форма написания имени Атона меняется шесть раз. Собственно имя имеет всего две различные формы – раннюю и позднюю, однако к нему добавляются различные эпитеты (титулы)⁴. Однако существуют сцены, где такие способы датировки невозможны по причине отсутствия даты правления Эхнатона или титулатуры Атона. Именно в этих случаях можно использовать критерии, выработанные на основе типологизации отдельных частей сцен, а также количественного распределения выделенных признаков по хронологическим периодам.

Приведем основные композиционные моменты, которые характеризуют особенности сцен награждения в разные периоды:

- 1) место награждения и характер изображения фараона перед подданными;
- 2) персона награждающего;
- 3) персона награждаемого;
- 4) виды получаемых наград;
- 5) лица, присутствующие при награждении;
- 6) наличие дополнительных сцен, иллюстрирующих события, происходящие после награждения.

Амарнское искусство в египтологических исследованиях принято рассматривать почти как единое целое: обычно в нем выделяют только раннеамарнский период – до 6-го года правления Аменхотепа IV, т. е. до переноса столицы из Фив в Ахетатон. Однако количественный и композиционный анализы этих сцен позволили обнаружить два дополнительных этапа в развитии амарнского искусства, которые ранее не отмечались учеными. В результате хронология памятников Амарны выглядит следующим образом:

- раннеамарнский этап (правление Аменхотепа IV (Эхнатона) до 6-го года царствования) – сцены из гробницы Рамеса⁵

(ТТ55, эль-Гурна) и Пареннефера⁶ (ТТ188, эль-Холха) в Фиванском некрополе;

- среднеамарнский этап (6–10-й годы правления Эхнатона) – сцены из гробниц Эйе⁷ (№ 25), Туту⁸ (№ 8) и Пареннефера⁹ (№ 7) из южного некрополя Ахетатона;
- позднеамарнский этап (вторая половина правления Эхнатона, начиная с 11-го года, и правление Сменхкара) – сцены из гробницы Май¹⁰ (№ 14) южного некрополя Ахетатона, а также из гробниц Пенчу¹¹ (№ 5), Хуиа¹² (№ 1), Панехси¹³ (№ 6), Маху¹⁴ (№ 9), Мерира I¹⁵ (№ 4) и Мерира II¹⁶ (№ 2), расположенных в северном некрополе Ахетатона.

Предпринятый нами типологический, композиционный и сравнительный анализы имеющихся сцен награждения эпохи XVIII династии показали, что начиная с конца правления Аменхотепа III происходят значительные изменения в композиции данных сцен. Если доамарнские сцены награждения не являются самостоятельными – это лишь небольшая часть более общей сцены, связанной с жизнью фараона, например празднование *хеп-седа*¹⁷ или подношение даров богу Амону¹⁸, то в конце правления Аменхотепа III – начале правления Аменхотепа IV они начинают занимать центральное место в системе росписи гробницы. Фараон в сопровождении членов семьи изображается в «окне появления». Фигура награждаемого чиновника традиционно располагается перед «окном появления». Церемония награждения проходит во дворце, но само награждение осуществляется не царем, а от его имени служителями сокровищницы. В то же время в композиции сцены появляются дополнительные сюжеты, дающие более подробное описание события. Эти сцены иллюстрируют прибытие чиновника во дворец, его встречу с другими вельможами и слугами после награждения, а также повествуют о служебной деятельности чиновника (например, встреча иноземных подданных визирем Рамесом, который получает награждение от царя в центральной сцене¹⁹).

Вторая половина правления Аменхотепа IV, сменившего имя и ставшего Эхнатоном, характеризуется изменением роли царя в ритуале награждения. Уже с 9-го года его царствования в гробницах Амарны появляются сцены, где чиновника награждают фараон и члены его семьи. На изображениях они бросают награды стоящему перед дворцовым балконом чиновнику. Однако изображение фараона, осуществляющего награждение, является скорее исключением из правил и встречается лишь в четырех из десяти гробниц амарнского некрополя. В остальных случаях награждение по-прежнему производят служители сокровищницы. Так, в гроб-

нице Эйе (№ 25, северный некрополь Ахетатона) мы видим, что награждение производит вся царская семья: Эхнатон, Нефертити, а также две их дочери бросают награды стоящим перед балконом Эйе и его жене Тии. В позднеамарнскую эпоху в гробницах Хуиа (№ 1, северный некрополь Ахетатона) и Мерира II (№ 2, северный некрополь Ахетатона) награждение проводит царская чета – Эхнатон и Нефертити, а в гробнице Мерира I (№ 4, северный некрополь Ахетатона) – один Эхнатон. Подобное композиционное решение стало одним из проявлений реформ Эхнатона, коснувшихся всех сфер жизни египетского общества, в том числе и искусства.

В остальном же сцены награждения в правление Эхнатона меняются мало. Естественно, в каждой гробнице они представлены с некоторыми вариациями, но большинство деталей остается неизменным. В среднеамарнскую и позднеамарнскую эпохи основным типом награждения чиновников является награждение во дворце фараона перед «окном появления». Фараон предстает перед придворными в сопровождении семьи в так называемом окне появления; центральное место в композиции занимает балкон дворца; его архитектурные особенности и декор практически идентичны во всех сценах, скорее всего, это обусловлено тем, что художники изображали одно и то же реально существующее помещение дворца. За балконом могло находиться изображение дворца, над балконом парит солнечный диск с уреем и исходящими от него лучами, заканчивающимися руками. Чаще всего балкон декорируется надписями – титулами и именами царской четы, а также геометрическими и растительными мотивами. Карниз балкона украшен уреями с солнечными дисками на головах. Фронтальная часть балкона имеет декор в виде геометрического орнамента и символа объединения Верхнего и Нижнего Египта – знака *šmꜣ tꜣwy*. На балконе находится царская чета. Позы царской семьи практически идентичны, фараон в голубой короне, одной рукой опирается на подушку, а другую протягивает к стоящему перед балконом чиновнику. Царица часто изображается опирающейся на подушку и обнимающей одной рукой своего супруга. Перед балконом стоит награждаемый чиновник, всегда облаченный в парадные одежды – пышную плиссированную юбку и белую тунику с короткими рукавами. Исключение составляет только награждение жрецов, так как они иногда облачены в длинные прямые одеяния, соответствующие их профессии. Руки награждаемого вельможи подняты в приветственном или ликующем жесте.

На сценах награждения присутствует множество вельмож – свидетелей награждения. Практически во всех гробницах некропо-

ля Ахетатона мы видим одинаковый набор чиновников. Сановников можно разделить на несколько групп:

- группа высших чиновников и жрецов (возможно, друзей), которая располагается около награждаемого и, следовательно, перед фараоном. Среди этих придворных довольно часто показаны два или три носителя опахала в форме страусиного пера;
- писцы, записывающие отчет о происходящем награждении;
- носители опахал и охрана дворца, обычно изображаемые в отдалении от балкона;
- иноземные подданные, ожидающие аудиенции у фараона, в окружении египетских чиновников и переводчиков;
- возничие и колесницы, ожидающие награждаемого чиновника, чтобы отвезти его домой.

Сцену награждения сопровождают также различные дополнительные сюжеты, которые по тематике можно разделить на две группы. К первой группе относятся сцены, посвященные событиям, связанным с награждением чиновника во дворце:

- прибытие чиновника во дворец – в гробницах Рамеса (ТТ55, эль-Гурна) и Мерира I (№ 4, некрополь Ахетатона);
- поздравление награжденного сановника другими вельможами и слугами в момент его выхода из ворот дворца после награждения – в гробницах Пареннефера (ТТ188, эль-Холха), Панехси (№ 6), Мерира I (№ 4) и Мерира II (№ 2), расположенных в северном некрополе Ахетатона и Эйе (№ 25), Туту (№ 8) из южного некрополя Ахетатона;
- отъезд награжденного вельможи из дворца – в гробницах Пареннефера (№ 7), Туту (№ 8) из южного некрополя Ахетатона и Мерира I (№ 4) северного некрополя Ахетатона;
- возвращение награжденного чиновника домой, где его встречают друзья и слуги, – в гробницах Мерира II (№ 2, северный некрополь Ахетатона) и Туту (№ 8, южный некрополь Ахетатона);
- прибытие награжденного сановника в храм Атона – в гробнице Маху (№ 9, северный некрополь Ахетатона);
- распространение вести о награждении по дворцу – в гробнице Эйе (№ 25, южный некрополь Ахетатона).

Ко второй группе дополнительных сюжетов можно отнести более редкие сцены, иллюстрирующие служебную деятельность чиновника. В гробнице Хуиа (№ 1, северный некрополь Ахетатона) обе сцены его награждения сопровождаются сценами, иллюстрирующими служебную деятельность. В первом случае показаны его обязан-

ности как «распорядителя сокровищницы»²⁰. Во втором случае Хуиа предстает как «распорядитель дома царской жены Тийи»²¹.

Также в позднеамарнских гробницах следует выделить сцены награждения, происходящие во дворце, но не перед «окном появления». В одном случае награждение происходит в зале для аудиенций: чиновник Пенчу предстает перед сидящим на троне Эхнатомом²², в другом чиновник Мерира II изображен перед стоящей царской четой – Сменхкара и Меритатон, за которыми показан фасад дворца²³.

В позднеамарнскую эпоху формируется новый тип награждения – награждение чиновника на месте его службы, засвидетельствованное в гробницах Пенчу²⁴ и Мерира I²⁵. В центре композиции находится царская семья. Ей предстоит чиновник с поднятыми в приветствии руками в праздничной одежде – белой тунике с короткими рукавами; награждает его распорядитель сокровищницы, который надевает на него ожерелья-оплечья. За награждаемым чиновником стоят другие придворные: писцы, записывающие отчет о награждении, носители опахала и т. д. Подобные сюжеты являются частью сцен, иллюстрирующих инспекцию, проводимую фараоном.

Также следует отметить, что для гробниц, датируемых позднеамарнской эпохой, характерно наличие нескольких сцен награждения. Скорее всего, это связано с ужесточением политики Эхнатона по отношению к египетским богам: в стране росло недовольство, и приближенные царя старались подчеркнуть свою преданность царю и его религиозной реформе.

Сцены, иллюстрирующие награждение, с течением времени становятся более разнообразными. Если в раннеамарнскую и среднеамарнскую эпохи изображаются только награждения, происходящие во дворце, причем фараон предстает перед подданными в «окне появления», то уже в позднеамарнскую эпоху возникает больше композиционных вариантов. К ним можно отнести награждение чиновника во дворе для аудиенций, когда фараон показан сидящим на троне, а также во дворе около пилонов дворца; наконец, награждение на месте службы чиновника во время инспекции.

Разнообразие, присущее сценам позднеамарнских гробниц, можно объяснить еще одним важным фактором. Ранне- и среднеамарнские гробницы создавались художниками, обучавшимися еще в Фивах. Поэтому искусство данных периодов, несмотря на полное изменение стилистических особенностей, композиционно близко к сценам доамарнской эпохи.

Сцены позднеамарнского периода выполняются уже мастерами, которые учились в Ахетатоне, и, как следствие, мы видим раз-

личные художественные поиски. Так, например, в гробнице Маи (№ 14, южный некрополь Ахетатона) сцена награждения во дворце приобретает новые черты²⁶. Художник отошел от традиционной композиции сцен награждения, где центральное место занимает «окно появления», – теперь на переднем плане сцены помещается изображение дворцового причала (известно, что дворец в Ахетатоне находился на берегу Нила, и, возможно, стремясь как можно более точно запечатлеть место, где происходит награждение, художник включает в сцену царские ладьи, пристань, сад и внешнюю колоннаду дворца).

Таким образом, как мы видим на примере изучения сцен награждения из частных гробниц времени правления Эхнатона, количественный и композиционный анализы позволяют уточнить хронологию памятников искусства и разработать более детальную периодизацию древнеегипетского искусства. Сравнивая композиционные особенности сцен разных периодов, где наличествуют прямые критерии датировки (указание года царствования фараона, титулатура Атона), мы можем выделить целый комплекс вторичных признаков, позволяющих датировать сцены, не имеющие прямых критериев датировки.

Примечания

- ¹ MeKeTRE Project, an online repository for Middle Kingdom scenes [Электронный ресурс]. URL: <http://meketre.org> (дата обращения: 23.09.2013).
- ² *Schwaller de Lubicz R.A.* Les temples de Karnak: Contribution à l'étude de la pensée pharaonique. Vol. 2. P.: Dervy-Livres, 1982. Pl. 376, 377.
- ³ *Porter B., Moss R.* Topographical bibliography of Ancient Egypt hieroglyphic texts, reliefs and paintings. II. Theban Temples. Oxford: Griffith Institute, 1994. P. 172.
- ⁴ *Перепелкин Ю.Я.* Переворот Амен-хотпа IV. Ч. 1. М., 1967. С. 100.
- ⁵ *Davies N. de G.* The tomb of the vizier Ramose. L., 1941. Pl. XVI.
- ⁶ *Davies N. de G.* Akhenaten at Thebes // *Journal of Egyptian archeology.* 1923. № 9. P. 139–140.
- ⁷ *Davies N. de G.* The rock tomb of El Amarna. P. VI. L.: Egypt Exploration Fund, 1908. Pl. XXIX–XXXI.
- ⁸ *Ibid.* Pl. XIX, XXX.
- ⁹ *Ibid.* Pl. IV–V.
- ¹⁰ *Ibid.* P. V. L., 1908. Pl. V.
- ¹¹ *Ibid.* P. IV. L., 1906. Pl. VI–VIII.
- ¹² *Ibid.* P. III. L., 1905. Pl. XVI–XVII.
- ¹³ *Ibid.* P. II. L., 1905. Pl. X–XI.

- 14 Ibid. P. IV. Pl. XVII–XVIII.
- 15 Ibid. P. I. L., 1903. Pl. VI, XXIX–XXX.
- 16 Ibid. P. II. Pl. XXXIII, XLI.
- 17 *Habachi L.* Clearance of the tomb of Kheruef at Thebes // *Annales du Service des Antiquites de l’Egypte.* 1958. № 55. Pl. XII.
- 18 *Davies N. de G.* The tombs of two officials of Tuthmosis the Fourth. L.: Egypt Exploration Fund, 1923. Pl. XII.
- 19 *Davies N. de G.* The tomb of the vizier Ramose. Pl. XVI.
- 20 *Davies N. de G.* The rock tomb of El Amarna. P. III. Pl. XVI.
- 21 Ibid. Pl. XVII.
- 22 Ibid. P. IV. Pl. VIII.
- 23 Ibid. P. II. Pl. XLI.
- 24 Ibid. P. IV. Pl. VI–VII.
- 25 Ibid. P. I. Pl. XXIX–XXX.
- 26 Ibid. P. V. Pl. V.

Д.С. Капитонов

ВИРТУАЛЬНОЕ И АКТУАЛЬНОЕ
КАК ЭЛЕМЕНТЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ
ИДЕНТИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ
КИРЫ МУРАТОВОЙ
(на материале фильмов
«Три истории» и «Два в одном»)

Статья посвящена анализу художественного строя двух фильмов К. Муратовой. Выявляя виртуальное и актуальное в образах героев, автор апеллирует к работе Ж. Делёза «Кино» и пользуется инструментарием классического киноведения, анализируя внутрикадровый мир.

Ключевые слова: образ-кристалл, Кира Муратова, идентичность в кинематографе, смерть в кино.

По мнению М.Б. Ямпольского, рефлексия К.Г. Муратовой «сосредоточена на вопросе – что есть человек? Имеет ли он сущность и если да, то какова же она?»¹. Трудно не согласиться и с киноведом В. Михалковичем, что цельность Муратовой заключена в верности теме подсознания, чувственной жизни ее героев². Сама режиссер неоднократно признавалась, что ее фильмы избавляют ее от чего-то навязчивого³. В анализе некоторых мотивов ее творчества имеет смысл обратиться к теории образа-кристалла Жюль Делёза⁴. В данной статье аналитическим процедурам подвержены два фильма Муратовой, новеллы которых образуют своего рода кинематографическую пенталогию, посвященную вопросам *преступного* в человеке.

З. Абдулаева определяет мироощущение Муратовой как феллиниевское⁵. По мнению Делёза, кристалл в стадии зарождения лучше всего наблюдать у Ф. Феллини. Считая кристалл выражением, исследователь оперирует понятиями зародыша и среды, считая, что войти в кристалл можно двояким образом: «С одной стороны, зародыш представляет собой виртуальный образ, который впоследствии кристаллизует актуально аморфную среду; но, с другой

стороны, последняя должна обладать виртуально кристаллизуемой структурой, по отношению к которой зародыш теперь выступает в роли актуального образа»⁶.

Фильм «Три истории» режиссер презентует как произведение, лишенное стержня, объединяющее три фабулы лишь общей темой – насильственной смертью. В каждой истории совершается убийство, и всякий раз совершают его люди, на первый взгляд абсолютно не способные на это. Таким образом, автор предлагает анализ маниакальности. Муратова признается, что ей всегда хотелось снять спокойный фильм, но «происходит какое-то внутреннее брожение... и выходит нечто дразнящее и спорное»⁷. В первой истории «Котельная № 6» (сценарий С. Четверткова) режиссер словно синтезирует проблематику и мотивы рассказов А. Чехова и М. Булгакова и находит им кинематографические эквиваленты. Герои вступают в диалог с животными, вещественным миром. Котельня, сооружение, в котором осуществляется нагрев рабочей жидкости для системы отопления, становится у Муратовой потусторонним миром, в котором стерты границы между абсурдом и нормальностью. Скромному служащему Тихомирову (С. Маковецкий) пришлось доставлять подозрительный длинный ящик в котельную № 6. Здесь можно изничтожить проблемы, но всё, населяющее глубинные кадры новеллы, только находится в ожидании сожжения.

Во второй части своеобразного муратовского альманаха – «Офелия» – девушка Офа (Рената Литвинова) работает в архиве родильного дома и признается, что ненавидит и мужчин, и женщин, лишь некоторое сочувствие испытывая к детям. Она – типичный образец экзальтированных девушек «не от мира сего»: с придыханием отговаривает женщин, решивших оставить своих детей, от опрометчивого поступка и зачем-то внимательно отслеживает судьбу тех, от кого отказались матери. Ее сознание фрагментировано, ее идеал – шекспировская Офелия, как «невинно убиенная». Только на роль жертвы героиня новеллы не согласна, она предпочитает функции леди Макбет – убивать, при этом делает она это неторопливо и изобретательно, а с кинематографической точки зрения даже изысканно. Подробно преподносит режиссер этапы превращения Офы в холоднокровную убийцу – через серию заворачивающих процедур переодевания, повторения, заменяющих психологическое созревание убийцы. Серия убийств – месть героини матерям, бросившим своих детей.

Третья новелла «Девочка и смерть» (по сценарию Веры Сторожевой наряду с Литвиновой, одной из «воспитанниц» кинематографической эстетики Муратовой) – пожалуй, самая пугающая.

Конфликт, возникший на основе «квартирного вопроса», рифмуется с первой историей, однако дополнительное напряжение возникает благодаря подключению конфликта поколений. Престарелый мужчина (О. Табаков) в инвалидном кресле ведет вполне обыденный диалог с маленькой соседской девочкой. Однако в финале беседы ребенок декларирует, что, если дедушка умрет, им с мамой достанется его комната.

Обратимся к первой (написанной мужчиной о мужчинах) истории. Она (и фильм Муратовой) открывается плачем слона, который перебивает крупный план героя, призывающего зрителя понаблюдать, как на лице героя новеллы рождается решимость. Он словно пытается разглядеть хищника в животном и сформировать необходимые эмоции в себе, преодолев нервный тик, – так через пластический рисунок Муратова дает ключ к пониманию внутренних переживаний. Долгий план разбавлен мимическим рисунком, рождающим интригу в эпизоде. Героя мучает не тик, а попытка подражать наблюдаемым.

Звуковая фонограмма в первой новелле значительна не менее диалогов. Котельная – потусторонний мир, который населяют нелепые персонажи, напоминающие призраков и бульканье, схожее с аранжировкой фильмов о космосе, а заведует этой Зоной кочегар-философ. И если кочегар (Л. Кушнер) – декларант, герой Маковецкого скороговоркой рассказывает о своей жизни, так робко, что скрип зеркального шкафа перекрывает его стенания. Гость котельной вспоминает лишних людей – Печорина, Онегина, ошибочно причисляя себя к когорте героев литературы XIX в. Но на этом этапе в большей степени зрителя интересуют не рефлексии героя, а кинематографическая выразительность. Предметная среда выходит на первый план. Реципиент следит за перерастающим на границах кадра прямоугольным хранителем тайны – хранителем трупа. Как будто из зеркального шкафа, в котором одиноко висит мужской костюм, появляется некий Вениамин Андреевич (Ж. Даниэль) – обнаженный консультант. Это первый «труп в шкафу», позже герой предьявит обнаженный труп соседки (Н. Бузько).

Далее следует пространный диалог героя с кочегаром, но зритель уже знает, что Тихомиров совершил преступление: он пишет свое признание мелом на доске. Произнести сложнее, чем написать; произвести сложнее, чем сделать. В это время в кадре появляются прохожие – гости Вениамина, словно призраки, случайны и зловещи, в кадре они komponуются невпопад, как и разномастный реквизит на чайном столике кочегара. Надо сказать, что вещь для режиссера значительна не менее персонажа, хотя автор не дает

крупных планов предметов и избегает деталей, однако композиционное построение кадров свидетельствует о принципиальном значении натюрмортов в образном строе фильма.

Наконец, герой Маковецкого признается в убийстве. И кочегару остается думать: что делать с телами. Бытовое приобретает метафизическое измерение, но ирония характеризует авторское отношение. Безжалостный ритм котельной перерастает в название второй новеллы – «Офелия».

«Я не касаюсь детей, а касаюсь только бумаг», – словно резюмирует финал первой новеллы героиня Литвиновой. Согласно типологии В. Колотаева, героиню Литвиновой можно отнести к субъекту репродуктивной идентичности, кроме того что она, как и герои «Два в одном», «оценивает себя как носителя истинного знания, представляет собой изолированную и в принципе не способную к диалогу, оторванную от реальности систему. Она при определенных условиях начинает действовать, не учитывая контекста, самостоятельно и автоматически»⁸.

Внешность Офы подчеркнута безупречно: у нее аккуратный макияж, маникюр, прическа. Она идеально вписывается в стерильную атмосферу, тщательно воссозданную Муратовой в кадре. Кроме шекспировской героини – своей тезки, на исполнение необычной миссии героиню Литвиновой вдохновляют романы-ужастики вроде «Человека-зверя», случайно попавшего в кадр в диалоге Офы и счастливого молодого отца. Эпизод дефиле Тани от больницы к смерти пронизан мотивом двойничества. Достаточно вспомнить эпизод, в котором Офа вторит всем поступкам Тани (Н. Бузько) во время небольшого странствия по городу. Внутрикадровый мир строится как коллаж из тел и событий. И лейтмотивом муратовского альманаха становятся тщательно отобранная «фактура» *напрасных слов* и истории *второстепенных людей*.

Каждый кадр выверен и в третьей части фильма, но общая тональность заключительной истории иная. Ребенок (быть может, спасенный Офой) выступает как хранитель границы потустороннего мира. Новелла открывается эпизодом пожирания котенком курицы, точнее – трупа курицы, что несколько смягчает «вину» забавного и симпатичного малыша. Затем в кадр вкрадывается голос, отвечающий на телефонный звонок с моментально узнаваемыми интонациями Олега Табакова. Пожилой мужчина довольно бодрым голосом перечисляет диагнозы на формульный вопрос о том, как его дела.

Очаровательная девочка появляется в кадре с куклой (излюбленный персонаж материального мира, знаменующий переход

к пограничному состоянию во многих картинах Муратовой), которую тут же подвергает насилию. Девочка Лиля (Л. Мурлыкина) продолжает игру котенка, а точнее – похожую на игру охоты на немощного, ведь для нее дедушка – труп. Он же тоже озвучивает свое отношение к девочке и ее маме как к плебейкам и старается «простить девочку». Лиля же безжалостна: «Я тебя не люблю, ты гнилой», и «Мы *пративизируем* квартиру» – девочка озвучивает мотив своих дальнейших действий. В ее внешности нет абсолютно ничего демонического, она забавна своей сообразительностью, мила, очаровательна, похожа на пухлорукого ангела с полотен живописцев эпохи Возрождения. Но финальная реплика девочки дает ключ к ее настоящей мотивировке: Лиля Мурлыкина убила не ради квартиры, а чтобы запрещать и преодолеть границу – выйти с террасы во двор.

Через десять лет после шокировавших кинематографическое сообщество своей отстраненностью «Трех историй» выходит фильм «Два в одном» (рабочее название – «Еще две истории»). Для Муратовой важны не действия, а фактура, не наказание, а труп. Мертвое тело актера в «Два в одном» дает начало праздничному представлению всех героев.

Первая история строится вокруг обсуждения повесившегося на сцене актера, найденного монтировщиком сцены (А. Баширов), но труп – лишь предвестник убийства. В «Два в одном» (сценарий Е. Голубенко, Р. Литвиновой) Муратова переходит от аналитики убийства ближнего к мотиву самоубийства. Именно самоубийство привлекает внимание актеров и зрителей своеобразного кинематографического спектакля, тогда как убийство в финале первой новеллы останется незамеченным.

Импульсом для развития сюжета второй истории является инцест. На сцене возникают декорации дома немолодого ловеласа и его взрослой дочери. Здесь все богато реквизитом, встречается и атрибут детства – пупс. Кукла как предвестник трупа человека присутствовал и в «Офелии», и в «Девочке и смерти». «Два в одном» в фильмографии Муратовой соседствует с короткометражкой «Кукла» (2006, сценарий С. Четверткова при участии Е. Голубенко).

Мотив убийства корреспондируется у Муратовой с мотивом лицедейства. Двучличие, двойничество, актерство – подвергаются аналитике. Условность театра усугубляется в «Два в одном» искусственностью декораций и недостаточностью психологических мотивировок. Этот театр абсурда не имеет границы: пространство закольцовано сценой. Монтировщики устанавливают декорации обеих историй; актеры первой новеллы играют пьесу во второй –

граница между реальностью и спектаклем, театром и кино окончательно размыта.

Музыканты репетируют, в зал врываются зрители, помреж объявляет начало первого акта. Занавес поднимается, опускается задник. Актрисы, играющие роли снегурочек, и конференсье представляют героя Богдана Ступки и название пьесы «Женщина жизни» – «о дряхлеющей мощи и красоте». Самостоятельная история незаметно перерастает из театрального пространства в кинематографические интерьеры.

Воображение героя Ступки Андрея Андреевича будоражат и девушка с собачкой, через которую совершается окончательное погружение в новую – нетеатрализованную – реальность, и картина Кустодиева, и собственная дочь. Он окружил себя репродукциями и картинами обнаженных женщин, дочь – пупсами. Обратим внимание на принципиальное для Муратовой ограничение числа «игроков» – она работает со своей сложившейся «группой» актеров. Если в «Офелии» героиня Литвиновой мстила своей матери и в качестве «чернового материала» избирала молодую женщину (Н. Бузько), то в «Женщине мечты» героиня Бузько наказывает отца, а «дополнительной жертвой» выступает героиня Литвиновой. Андрей Андреевич не зря обозначен в конференсе «самым великим мужчиной»: он грезит не о *женщине мечты*, а о *женщине жизни*, он мечтает, встретив идеальную девушку, пропасть. Важно отметить, что история начинается с известия о смерти Андрея Андреевича.

Образ Литвиновой – это образ маргиналки, собранный из цитат, который подвергается в «Два в одном» определенной эволюции. В первой части анализируемого фильма костюм медсестры Офы сменил костюм снегурочки, а во второй героиня и вовсе отказалась от маскировки – виртуальное сменило актуальное.

Но как еще эти герои корреспондируются с героями «Трех историй», ведь здесь нет явных убийц? Очевидно, ключ к объединению этих пяти историй заключен в интерпретации героев как актеров – столь же безнадежных, сколь и безжалостных. Лицедейские навыки формировал в себе герой Маковецкого в «Трех историях», в рамках заданного амплуа работали Офа и, безусловно, Лиля Мурлыкина – прирожденная актриса. И если в 1997 г. Муратову интересовал мотив созревания убийцы в провинциальном городе, созревания актера в убийце, то через десять лет она подвергает анализу субкультуру актеров провинциального театра – потенциальных убийц.

Резюмируя кристаллические переливы образа актера-убийцы в рассмотренных фильмах Муратовой, имеет смысл апеллировать к

высказыванию Ж. Делёза о работах Браунинга: «...перед нами предстоит отнюдь не рефлексия о театре или цирке, какую мы увидим у других режиссеров, а двуличие актера, и это может уловить лишь кинематограф, вычертив собственный круг. Виртуальный образ публичной роли становится актуальным, однако же, по отношению к виртуальному образу, частного преступления, которое, в свою очередь, делается актуальным и вытесняет первый образ. И теперь уже непонятно, где роль, а где – преступление»⁹.

Примечания

- ¹ *Ямпольский М.* Муратова. Опыт киноантропологии. СПб.: Сеанс, 2008.
- ² *Михалкович В.* Интервью / Интервьюировал А. Велитов // Кира Муратова-98. М., 1999. С. 149.
- ³ *Муратова К.* Кира Муратова засыпает и просыпается с мыслью о живодёрне / Беседу вел П. Кузьменко // Новая ежедневная газета. 1994. 20 окт. С. 7.
- ⁴ *Делёз Ж.* Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004.
- ⁵ *Абдулаева З.* Кира Муратова: искусство кино. М.: НЛО, 2008. С. 8.
- ⁶ *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 373.
- ⁷ *Муратова К.* Указ. соч. С. 7.
- ⁸ *Колотаев В.* Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 6–28.
- ⁹ *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 375.

СЕТ КАК СЕТ-РА И ЕГО СОЛНЕЧНАЯ ИПОСТАСЬ

Статья посвящена рассмотрению образа древнеегипетского бога Сета как Сета-Ра и выявлению его солнечной ипостаси. Анализируются источники, которые позволяют выявить солнечный компонент образа Сета и его значение в контексте древнеегипетской истории.

Ключевые слова: Сет, Сет-Ра, серех, Перибсен, титулатура, изображение, солнечный.

Один из исследователей эпохи ранней египтологии В. Плейт в своей работе, посвященной культу бога Сета, называет его солнечным божеством Верхнего Египта, подразумевая прежде всего его статус главного бога, чтимого в городе Омбос, и тесную связь с богом Ра как его помощника¹. Это утверждение основывается на представлении об истоках противостояния Хора и Сета, которое явилось основой мифа о борьбе двух богов за землю Египта. Сет является одним из древнейших богов Египта, и истоки формирования его культа связаны с его восприятием как бога, имеющего тесную связь с политической историей Древнего Египта. Первое известное изображение Сета, характеризующее его как одного из номовых богов и представляющее его культ как реальную политическую и религиозную силу, присутствует на навершии булавы царя Скорпиона, где оно чередуется с другими номовыми штандартами². Сет был исконным богом Нагады, которая сыграла ключевую роль в ходе политогенеза как Верхнего Египта, так и всей территории страны³. Культ Сета на раннем этапе египетской религии мог занимать господствующее положение на территории всего Верхнего Египта, где концентрировался вокруг Омбоса⁴.

Для раннединастического этапа египетской истории особенно важным являются усиление образа Сета в «Сетовом» имени царя II династии – Перибсена и обоснование его власти в связи с культом Сета. С додинастического времени важнейшим компонентом царской титулатуры было так называемое «Хорово» имя – самое древнее имя царя, которое писалось в серехе, прямоугольнике, на котором восседает сокол, являющийся символом бога Хора. Новаторство Перибсена заключалось в смене привычного изображения над серехом сокола, являвшегося традиционным для всех предыдущих правителей, на изображение животного бога Сета, ранее над серехами не помещавшегося⁵. Эта замена явилась событием во многом исключительным, но не идущим вопреки религиозной традиции, сложившейся в египетском обществе на раннединастическом этапе. Такая переориентация должна была быть связана с восприятием Сета как чрезвычайно важного и сильного бога, парного богу-соколу.

От времени правления Перибсена дошли надпись на каменном сосуде⁶ и оттиск цилиндрической печати⁷, на которых серех с названием царского имени увенчан изображением Сета с солнечным диском над ним. С одной стороны, появление в этой композиции солнечного диска утверждает, по-видимому, что Сет тождествен солнцу по своей природе. С другой стороны, по аналогии с «Хоровым» именем⁸ помещение этой композиции над серехом утверждает присутствие обозначенного ею солнечного божества в царстве, что чрезвычайно важно непосредственно для фигуры самого Перибсена.

В литературе, касающейся данного вопроса, нет однозначной трактовки этого изображения. Б. Грдзеловф, исследуя эти памятники, прямо именуется Сета в данном случае Сетом-Ра⁹. Х. Мюллер полагает, что появление солнечного диска над Сетом в имени Перибсена является только механическим переносом знака солнца по образцу более ранних титулатур, поскольку впервые солнечный компонент фиксируется в титулатуре первого царя II династии – Ранеба¹⁰. Й. Каль в своей работе, посвященной исследованию солнечного бога на ранних этапах египетской истории, отмечает важность появления солнечного компонента в титулатуре Перибсена как знака отождествления царя с солнцем¹¹. Связь Сета с Ра, по его мнению, надо рассматривать в контексте защиты Сетом царя, что подтверждается и более поздними источниками¹². Л. Моренц, наоборот, не связывает это изображение с солнечной природой Сета. По его мнению, такая комбинация двух знаков означает связь Сета с его культовым центром – Омбосом¹³. Древнеегипетское обозначение Омбоса – *nbwt* («золотой»)¹⁴, и в связи с этим одним

из устойчивых эпитетов Сета является *nbwtj* («принадлежащий Золотому (городу)»)¹⁵. Моренц полагает, что таким образом Перибсен подчеркивает связь Сета с Омбосом¹⁶, поскольку иероглиф, обозначающий Омбос, мог изображаться вместе со знаком солнца.

Связь символики золота с солнцем в египетской религиозной традиции действительно наблюдается. Так, золотом заполняются контуры картушей царских имен, которые сами по себе представляют чертеж маршрута солнца по небу, и именно золото считается материалом, из которого сотворено тело царя как сына солнца¹⁷. Но в данном случае необходимо понять следующее: насколько качества Сета как «золотого», властителя Омбоса, могли иметь свои параллели с солярными представлениями о нем? Если рассматривать эпитет Сета *nbwtj* по аналогии с более поздними «золотыми именами» египетских царей, указывающими, что их плоть сотворена из золота, то такая параллель определенно возможна и может служить доказательством наличия солнечной природы в Сете.

Другой цилиндр, где животное Сета изображено с солнечным диском¹⁸, П. Каплони определяет как подделку¹⁹. На этом цилиндре три изображения Сета помещены над тремя пустыми серехами, а над изображениями фигур Сета – три солнечных диска. Данная композиция перекликается с другими памятниками Перибсена, где Сет изображен над серехом (помимо упоминавшихся ранее также и с памятниками, где Сет трижды изображен над тремя серехами, но без солнечного диска над ним)²⁰. То, что на рассматриваемом памятнике серехи изображены пустыми, является, по мнению Каплони, главным доказательством в пользу того, что цилиндр является подделкой. Но независимо от того, подделка это или нет, этот памятник показывает высокую в представлениях его создателей связь между солнечным диском и Сетом над серехом.

Появление знака солнечного диска в соположении с изображением животного Сета, в котором проявляется их стойкая ассоциация, относится уже к Среднему царству. На заупокойной стеле из частной гробницы Себек-анха, находящейся в Абидосе, изображен мужчина, держащий два кувшина. Рядом с ним указано его личное имя – *ḥwy Sth-rꜥ* («пивовар Сет-Ра»)²¹. Это единственный известный случай изображения Сета с солнечным диском на протяжении всего Среднего царства. Однако примечательно, что оно встречается в личном имени, что может говорить о традиции изображения Сета с солнечным диском в титулатуре, установившейся еще на раннединастическом этапе египетской истории.

Уже в Новом царстве связь Сета с Ра получает довольно широкое развитие. На стеле фараона Аменхотепа II, найденной в

Мит-Рахине, недалеко от Мемфиса, Сетово животное изображено с солнечным диском: *ist ḥḳꜣ nšny mi bik ntr...* («Воистину, владыка бури подобен соколу божественному...»)²². Появление знака солнца в слове *nšny*, детерминативом которого является Сетово животное, очень необычно и, по-видимому, не имеет аналогий. Б. Грдзеловф полагает, что подобное написание Сета со знаком солнца связано непосредственно с распространением культа Сета в Гелиополе, которое могло начаться еще при Перибсене²³. В этом случае интересно будет рассмотреть памятник гелиополитанского происхождения, относящийся ко времени правления Мернептаха, фараона XIX династии. Антропоморфное изображение Сета с солнечным диском на голове помещено на колонне, относящейся к храму, который располагается на севере Гелиополя²⁴. Фараон подносит Сету две вазы – *nw*. Сет держит в руках хопеш и скипетр – *wꜣb*, его эпитет – владыка *Wꜣbw* – XIX нома. Э. эль-Банна полагает, что распространение культа Сета в северо-восточной Дельте стало возможным после экспансии гиксосов, среди которых Сет пользовался особым почитанием²⁵. В то же время он отмечает и другие гелиопольские памятники, в которых упоминается Сет. Два из них относятся ко времени правления Джосера, царя III династии, один – к Среднему царству, XII династии²⁶. Однако представляется вполне очевидным, что культ Сета как Сета-Ра необязательно должен был быть связан с Гелиополем, так как территория распространения памятников весьма многочисленна, а сами памятники имеют совершенно различный характер.

В папирусе Харрис I в связи с фараоном Сетнахтом, основателем XX династии, особенно почитавшим Сета, есть упоминание о Хепри-Сете: *iw:f m Hpr-Stḥ ḥft nšty.tw:f*²⁷ («Он, в качестве Хепри-Сета, когда в ярости он»). Бог Хепри в образе скарабея является одной из ипостасей солнечного бога и связывается с актом творения. А исконные качества Сета, сила и ярость, необходимы фараону для поддержания порядка и легитимности власти.

Изображение Сета с солнечным диском дважды встречается в надписях храма в Танисе (колонны 8 и 10)²⁸. Сет был почитаемым богом во время правления Рамсеса II, строителя храма²⁹. Однако, вероятно, уже в Позднее время, при Осорконе II, Сета стремились заменить Амоном-Ра в облике барана, что могло быть вызвано демонизацией Сета в Поздний период. В текстах надписей говорится о боге Амоне-Ра, но не вызывает сомнения тот факт, что первоначально на колоннах храма Таниса был изображен Сет: на колонне 8 Сетово животное сидит с поднятым вверх хвостом, а на колонне 10 – лежит с вытянутыми лапами. В обоих случаях над головой Сета помещен солнечный диск.

Этот случай замены Сета на Амона-Ра не является единичным. На голову медной статуи Сета из Новой Карлсбергской глипотеки Копенгагена помещены бараньи рога. Сама статуя датируется концом Нового царства, однако, как показал анализ, проведенный Д. Шорш и М. Виписки, бараньи рога были добавлены позднее³⁰. В обоих случаях попытка заменить Сета Амоном в образе барана или придать ему черты его образа связана с негативным восприятием Сета как бога чужестранцев в Позднее время. Возвышение Сета в течение II Переходного периода и Нового царства сменилось его негативизацией на протяжении III Переходного периода и Позднего времени.

В географическом листе Мединет-Абу из погребального храма Рамсеса III в списке богов также присутствует Сет-Ра³¹. Изображение самого Сета частично повреждено и представлено только до пояса. Тем не менее с большой долей уверенности можно говорить о том, что это Сет, поскольку эпитет, который следует далее – *ꜣꜣꜣ pḥty* («великий силой»), характерен именно для Сета.

Отдельно следует упомянуть о другом памятнике Нового царства. На стеле 400 г., созданной при Рамсесе II и рассказывающей о праздновании четырехсотлетнего юбилея Сета в Танисе, Сет изображен в виде семитского бога Баала с человеческой головой, которую венчает конусообразная тиара³². На тиаре размещены рога и солнечный диск. Надпись на стеле сообщает, что Рамсес II возвел эту стелу в честь своего отца, Сети I, который, вероятнее всего, происходил из Нижнего Египта, из окрестностей Авариса, бывшей столицы гиксосов, где Сет был особенно почитаем. Сети I рассматривал Сета как своего предка и бога-покровителя. Эта же традиция была усвоена и его сыном, Рамсесом II. Стела сообщает о 400-ом году, четвертом месяце сезона *ḥwt*, четвертом дне царя Сета, великого силой, сына Ра, того, кто из Омбоса, относящегося к Ра-Хорахти, кто существует вечно³³. Г. те Вельде считает, что здесь Сети I отмечает не столько установление правления Сета в период владычества гиксосов, сколько традицию почитания Сета еще до прихода гиксосов³⁴.

Другие свидетельства о связи Сета с солнцем относятся уже к римскому периоду. Однако, рассматривая эти примеры, необходимо учитывать специфику развития образа Сета на данном этапе древнеегипетской истории. Местом почитания Сета в это время являются оазисы. Продолжая линию развития Позднего времени, Сет приобретает черты, присущие Хору. Теперь все чаще Сет изображается не в образе своего животного, а с головой сокола, носящего двойную корону, иногда с солнечным диском или пером. В храме Дейр-эль-

Хагар, расположенном в оазисе Дахла, есть два изображения, где сокологоловый Сет изображен с двойной короной, установленной на бараньих рогах и увенчанной солнечным диском³⁵. В текстах надписей, сопровождающих изображения, Сет носит следующие эпитеты: *Swth [...] wh3t shr ʿpp* («Сет, [великий силой, владыка] оазисов, убивающий Апопа») и *Swth ʿ3 phty ntr ʿ3 nb wh3t* («Сет, великий силой, владыка оазисов»). Представляется вполне очевидным, что в римское время его иконографический образ все больше подвергается воздействию религиозного синкретизма, что, однако, не идет вразрез с древнеегипетской традицией ввиду связи Сета с Хором. Интересно, что Нефтида, сопровождающая Сета, изображена с рогами и солнечным диском – атрибутами Исиды.

В маммиси храма бога Туту, в Исмант-эль-Караб (античный Келлис), в южной части свода, Сет предстает в одной из своих главных ипостасей – в качестве защитника Ра, пронзающего копьем заклятого врага бога солнца Апопа³⁶. Здесь Сет также изображается с соколиной головой, двойной короной и солнечным диском, помещенным на ней. Однако теперь к его облику добавляются еще два крыла. Необходимо отметить, что традиция изображения крылатого Сета, убивающего Апопа, восходит еще к Новому царству³⁷, но остается актуальной вплоть до IV в. н. э. В месте Эйн-Курба, расположенном неподалеку от храма Хибиса, на одном из рельефов изображены три фигуры всадника с копьём: первый – с головой человека, второй – с головой Сета, третий – с головой сокола, а под этими фигурами помещено изображение Апопа³⁸. Е. Круз-Уриб полагает, что все три фигуры могут являться воплощением Сета³⁹. Это довольно спорный вопрос, но примечательно, что из трех фигур только центральная, с головой Сета, увенчана солнечным диском.

Итак, на основе рассмотренных выше памятников можно сделать вывод, что солнечная ипостась Сета является важнейшей составляющей его образа. По-видимому, Сет как очень древнее и могущественное божество с самого раннего этапа развития своего культа обладал солярными чертами, о чем древнеегипетская традиция никогда не забывала. Ипостась Сета как Сета-Ра обладала особым значением в связи с утверждением царской власти и особыми качествами царя, которые он приобретал благодаря связи с Сетом, как это было в случае с Перибсеном. Реминисценции этой ассоциации встречаются уже позднее, в частной титулатуре Среднего царства и в памятниках фараонов Нового царства.

К памятникам другого порядка относятся изображения сокологолового Сета позднего этапа древнеегипетской истории. Здесь связь Сета с солнцем определяется спецификой развития его иконо-

графического образа и отчасти синкретическим характером культов древнеегипетских богов на данном этапе. Тем не менее связь Сета как защитника Ра, убивающего Апопа, с представлениями о нем как о боге, имеющем солярные черты, кажется очень устойчивой.

Примечания

- 1 *Pleyte W.* La religion des Pré-israélites; recherches sur le dieu Seth. Leiden, 1865. P. 56.
- 2 См.: *Эмери У.* Архаический Египет. СПб., 2001. С. 42; *Wilkinson T.* Early Dynastic Egypt. L.; N. Y., 1999. P. 169.
- 3 *Wilkinson T.* Op. cit. P. 32.
- 4 *Эмери У.* Указ. соч. С. 135.
- 5 Там же. С. 116.
- 6 *Kaplony P.* Die Inschriften der ägyptischen Frühzeit // Ägyptologische Abhandlungen 8–9. Bd. 3. Wiesbaden, 1963–1964. Pl. 80.
- 7 Ibid. Ab. 302.
- 8 *Большаков А.О.* Древнеегипетская скульптура и «Хорово имя» // Вестник древней истории. 2000. № 2. С. 75–77.
- 9 *Grdseloff B.* Notes d'Épigraphie archaïque // Annales du Service des Antiquités de l'Égypte. 1944. Vol. 44. P. 295.
- 10 *Müller H.* Die formale Entwicklung der Titulatur der ägyptischen Könige // Ägyptologische Forschungen. Ht. 7. Glückstadt, 1938. S. 26.
- 11 *Kahl J.* Ra is My Lord. Searching for the Rise of the Sun God at the Dawn of Egyptian History. Wiesbaden, 2007. S. 2.
- 12 Ibid. P. 42.
- 13 *Morenz L.D.* Synkretismus oder ideologiegetränktes Wort- und Schrifspiel? // Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde. 2007. Bd. 134. S. 154–155.
- 14 *Erman A., Grapow H.* Wörterbuch der ägyptische Sprache. Bd. 2. Leipzig; Berlin, 1926–1953. S. 242: 4.
- 15 Ibid. S. 242: 6.
- 16 *Morenz L.D.* Op. cit. S. 155.
- 17 *Берлев О.Д.* «Золотое имя» египетского царя // Ж.-Ф. Шампольон и дешифровка египетских иероглифов. М., 1979. С. 41–59.
- 18 *Kaplony P.* Kleine Beiträge zu den Inschriften der ägyptischen Frühzeit // Ägyptologische Abhandlungen. Bd. 15. Wiesbaden, 1966. Taf. 13: 1121.
- 19 Ibid. S. 84.
- 20 *Kaplony P.* Die Inschriften der ägyptischen Frühzeit. Ab. 283–286.
- 21 *Lange H.O., Schäfer H.* Grab- und Denksteine des Mittleren Reiches im Museum von Kairo. T. 1. Text zu Nr. 20001–20780. Berlin, 1902. Ab. 20345; T. 4. Tafeln. Taf. XXVI, ab. 20345.

- 22 *Badâwi A.M.* Die neue historische Stele Amenophis II // Annales du Service des Antiquités de l’Égypte. 1943. Vol. 42. P. 17.
- 23 *Grdseloff B.* Op. cit. P. 298.
- 24 *El-Banna E.* À propos de quelques cultes peu connus à Héliopolis // Annales du Service des Antiquités de l’Égypte. 1993. Vol. 72. P. 84.
- 25 Ibid. P. 83–84.
- 26 Ibid.
- 27 *Erichsen W.* Papyrus Harris I: hieroglyphische Transkription // Bibliotheca aegyptiaca. Bd. 5. Brüssel, 1933. S. 91.
- 28 *Coche-Zivie C.* Les colonnes du “Temple d’Est” a Tanis. Epithetes royales et noms divins // Le Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale. 1974. Vol. 74. P. 110, 113–114.
- 29 *Fabre D.* Le dieu Seth. De la fin du Nouvel Empire à l’époque gréco-romaine. Entre mythe et histoire // La Revue Égypte Afrique et Orient. 2001. Vol. 22. P. 22.
- 30 *Schorsch D., Wypyski M.T.* Seth, figure of mystery // Journal of the American Research Center in Egypt. 2009. Vol. 45. P. 197.
- 31 *Nims C.F.* Another geographical list from Medinet Habu // The Journal of Egyptian Archaeology. 1952. Vol. 38. P. 44.
- 32 *Mariette A.* Stèle de l’An 400 // Revue Archéologique. 2^e série. 1865. Vol. 11. P. 169, pl. IV.
- 33 Ibid.
- 34 *Velde H. Te.* Seth, god of confusion. Leiden, 1967. P. 126.
- 35 *Osing J.* Seth in Dachla und Charga // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo. 1985. Bd. 41. Taf. 36–37.
- 36 *Kaper O.* Temples and gods in Roman Dakhleh, studies in the indigenous cults of an Egyptian oasis. Groningen, 1997. Fig. 33.
- 37 *Velde H. Te.* Op. cit. P. 38.
- 38 *Cruz-Uribe E.* *Sth ʕ phty* “Seth, God of Power and Might” // Journal of the American Research Center in Egypt. 2009. Vol. 45.
- 39 Ibid. P. 226.

В.А. Колотаев

СМЕЩЕННАЯ АГРЕССИЯ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

На примере фильма «Долгая счастливая жизнь» (режиссер Борис Хлебников) рассматриваются противоречия в репрезентации агрессии в современном российском кинематографе. Доказывается, что репрезентация повседневной жизни в этом фильме поневоле деформирует и язык рефлексии, и категории мышления героев оказываются и категориями репрезентации опыта.

Ключевые слова: агрессия, кинематограф, повседневность, психология масс, реалистическое кино.

Оптимистическая трагедия: способы провоцирования агрессии. Фильм «Долгая счастливая жизнь» (режиссер Борис Хлебников, авторы сценария Александр Родионов и Борис Хлебников) задумывался как ремейк фильма «Ровно в полдень» Фреда Циннемана. Сюжет фильма 1952 г. рассказывает о том, как шериф маленького городка не поехал в свадебное путешествие и, хотя остальные жители испугались и не поддержали его, остался защищать город от бандитов. Этот исходный фильм затрагивает важнейшие для нашей культуры мифы о герое, защищающем свою землю. На первый взгляд может показаться, что «Долгая счастливая жизнь» – это и есть сегодняшнее воплощение такого мифа в рассказе о борьбе фермера с коррумпированными чиновниками за право быть хозяином на своей земле. Трагического мифа о том, как герой погибает в борьбе с превосходящими злыми силами, но оставляет память о подвиге и надежду, что последователи доведут дело до конца.

Для создания такого мифа есть предпосылки. У чиновников в картине узнаваемо несимпатичные физиономии, герой молод и

наивно идеалистичен. Он отказывается от материальных интересов ради борьбы за дело, за развитие фермерского хозяйства. Вместе с тем в фильме ни о чем таком не говорится. Перед съемками авторы много ездили по селам, разговаривали с фермерами и крестьянами, Александр Родионов даже «обманывал девушек из Россельхозбанка, пытаясь взять кредит». В итоге был собран обширный материал о людях, живущих в северных деревнях, условиях их жизни и устройстве хозяйствования. Знание реальности не позволило авторам создать красивую героическую историю.

Картина начинается с того, что герой Александра Ильченко фермер Александр Сергеевич, Саша, готов подписать документы, по которым за взятую им в аренду землю будет погашен кредит и выплачена компенсация. В целом он, кажется, решил принять предложение начальства. Работать приходится много, доход минимальный, люди недисциплинированны и, разумеется, пьют. Планы по переустройству русской деревни даже такому энтузиасту кажутся утопичными. Он откровенно жалуется на безнадежность ситуации, на невозможность заставить людей трудиться за триста рублей. Чиновники предлагают ему неплохой выход и обещают не затягивать с переводом компенсационных денег. Тем более что и документы на аренду когда-то были в спешке оформлены неправильно, с нарушениями, так что законного права на землю у героя нет, на что ему недвусмысленно намекает чиновное лицо. Впереди его ждет городская жизнь с любимой женщиной, ведь обещанных денег должно хватить на квартиру. Все уже, казалось бы, обсуждено, договорено, осталось только молодым влюбленным упаковать вещи и переехать.

Но свернуть дело хозяину Саше помешали. После некоторых колебаний он все же, собрав народ, рассказал о планах ликвидации фермы и о том, что каждому работнику будет выплачена компенсация. Однако люди на сходке, узнав, что их мнение для начальства ничто, что за них все решили, оскорбляются и отказываются от денег, почти как в фильме Сергея Микаэляна «Премия» (1974). Более того, народ хочет защищать землю, если нужно, с оружием в руках.

В этом месте история фильма должна была повернуть в русло борьбы честных тружеников с властью. И тогда это была бы актуальная и вселяющая оптимизм сказка, даже если конец ее был трагическим. Но вместо этого зрителя ждет неожиданное развитие событий. В фильме не остается места для описания злодейств жуликов и воров. Нам показывают действительно малопривычных персонажей, от которых можно ждать чего угодно. Можно лишь

предполагать, что районное начальство могло присвоить компенсацию, что сама передача земли фермера другому хозяину тоже сделана по теневой схеме. Но все эти предположения относятся к области наших представлений, а в фильме мы видим совсем другое.

Вначале герой поддается призывам работников сопротивляться и отказывается от денег. Вместо того чтобы собирать вещи, принимается сооружать, как будто ничего не случилось, странную конструкцию, именуемую птичником. А потом горячие борцы сопротивления по-одному оставляют вождя, прихватив с собой что-нибудь из фермерского хозяйства в качестве компенсации. Словом, сложилась малоприятная ситуация: покричали, поговорили, обещали друг другу сражаться, а потом разбрелись кто куда, забыв про обещания. Но можно ли их винить?

Едва ли. Порыв есть порыв. Он быстро проходит, и, оценив на трезвую голову последствия конфликта, все понимают, что возможные столкновения приведут к трагедии. Да и защищать работникам нечего, так как даже если бы районная власть оставила их в покое, не разорвала аренду, денег ни на птичник, ни на свинарник нет, и взять их неоткуда. Разве что организовать сельский туризм – еще одна утопия Саши, взявшего на себя мессианскую роль спасителя народа. В общем-то, фермерское хозяйство представляет собой развалины советского агропрома. Все, что можно было оттуда вынести, давно вынесено. В хозяйстве нет ничего такого, что нужно было спасти. Ради чего же тогда рисковать жизнью?

Лучше всего положение дел у того, кто не строит иллюзий относительно преобразовательных перспектив. Выживает оппонент фермера Саши, держатель водочного бизнеса, который и взял землю. Земля в итоге достается тому, кто знает реальность и, главное, не пытается ничего изменить ни в природе, ни в людях. Скрытый до поры конфликт разворачивается отнюдь не между героем и властью, конфликтуют два способа выживания, два мировоззрения. С одной стороны, это продуктивная модель развития, которая предполагает переделку природы, возделывание земли и усложнение социальных структур с дальнейшим разделением функций индивидов. С другой – репродуктивная модель, отрицающая преобразовательную активность человека. Фермер землю возделывает, видоизменяет природу, включается в сложную систему символического опосредствования, важнейшим элементом которой является универсальный эквивалент, деньги. Охотники-собиратели, напротив, используют то, что есть в природе, ничего не преобразуя, лишь участвуя в воспроизводстве уже сложившихся форм хозяйствования. Их жизнь регулируется природным циклом. Товарно-денежным

отношениям здесь не место, главным оказывается бартер. В фильме мы имеем дело в основном с рыбаками, охотниками, собирателями или, точнее, подбирателями того-что-плохо-лежит.

В ожидании вождя: мечтательная агрессия. Нечто вроде открытой борьбы за землю уже было в фильме 1995 г. Е. Матвеева «Любить по-русски». Там фермер с оружием в руках успешно боролся с коррумпированными чиновниками и бандитами. Но повторения сюжета не происходит. Время нынче уже другое – прошло 17 лет, опыта успешного применения силы не накопилось, и нет привлекательных результатов силовых действий. Стало понятно, что те, кто берет оружие, потом не очень охотно его складывают и возвращаются к земледелию. И в фильме Хлебникова крестьяне, прихватив, что поценнее, из хозяйства, расходятся по домам, оставляя Александра Сергеевича одного. Почему же не получилось той истории, которая могла бы быть? Потому, что миф не накладывается на реальность, и их фильм как раз про это.

Авторы рассказывали в интервью, что успешных мелких и средних фермерских хозяйств они не видели. Какие-то есть в центральной части, в основном у людей, уже заработавших деньги другим способом, но на севере совсем плохо, хотя в тех самых местах, в которых снимался фильм, почва хорошо подходит для выращивания картошки и когда-то давно, в Советском Союзе, ее там успешно выращивали. Сегодня же деревня в упадке. И если у кого-то из фермеров что-то начинает получаться, то сразу же душитесь разными инстанциями, законными и не законными поборами и пр. Выживают только те, кто делает бизнес на собирательстве, как другой герой фильма – Вова, обменивающий клюкву на водку. Ему в итоге и достается земля.

Александр Сергеевич вполне мог бы быть эффективным при других обстоятельствах; он показан как хороший организатор. В начале фильма есть сцена пожара, когда, проснувшись ночью от света огня, Александр Сергеевич прибегает к горящей избе, окруженной любопытными селянами, раздает захваченные по дороге ведра и дает команду носить воду и поливать соседний дом, чтоб на него огонь не перекинулся. И люди подхватываются, начинают спасать свое жильё.

Пример тушения пожара как бы дает надежду (обманчивую) на то, что если появится толковый организатор, правильный лидер, способный поставить правильную цель, воодушевить людей, то они откликнутся, начнут действовать и все получится. Ничего такого на деле не происходит. Фильм Хлебникова не пытается воспроизводить схему классического мифа, в котором только и возможен

успешный вождь-одиночка, Данко, вырывающий из груди сердце и ведущий людей к свету. Фильм как раз рассказывает о том, что попытки воспроизвести мифологические схемы в реальной жизни обречены на провал. Если считать, что в первой сцене наблюдается расклад сил всего фильма, то получается, что без вмешательства героя жители обречены, они абсолютно не способны к самоорганизации, к осмысленной адаптивной деятельности. По словам авторов, в деревне уже 20 лет никто не работает, люди просто отвыкли от труда. И тот самый успешный Вова использует единственную оставшуюся у них способность трудиться ради выпивки.

Фильм не только говорит о депрессивной жизни северной деревни, он показывает опасность мифологического сознания. Причина трагедии в рассказанной истории состоит в том, что персонажи пытаются быть частью мифа в немифической реальности. Откликаясь на призыв работников не отдавать землю, Александр Сергеевич поддается соблазну стать героем вестерна в условиях севера современной России.

Мечта о вожде – это детская бессмысленная мечта, позволительная в нежном возрасте и губительная для взрослых. Герой не может оградить народ от бандитов. Потому что бандиты – это тоже народ. Конечно, приятно было бы увидеть историю про героя, который, достав кольт из кобуры и поправив ковбойскую шляпу, идет защищать деревню от бандитов. Кажется, что именно такой образ нужен сегодня. И если в реальности героя пока нет, то он вот-вот должен появиться и повести народ к светлому будущему. Увы, это только иллюзия, хотя слова о необходимости лидера звучат в последнее время за пределами киношной реальности очень часто. Это удобные слова, дающие возможность, во-первых, ждать лидера, как того самого Годо, а во-вторых, при очень вероятной неудаче объяснить все тем, что лидер не такой.

Кроме того, тоска по лидеру соблазняет претендентов на место вождя. Так, когда Саша слышит слова работников о том, что нужно бороться, что «мы против них стеной попрем», он верит, что именно он сможет вернуть деревню к жизни, сможет повести народ за собой.

Неудача вождя: агрессия внутри мифа. Запрос на вождя, указывающего путь в светлое будущее, – это не тот запрос, который нужно удовлетворять. Вожди, даже самые правильные, не способны изменить народ. Это было понятно уже давно. В пьесе Шварца «Дракон» честный и отважный Ланцелот, победив дракона и заняв его место, неминуемо становится отвратительным. В 1988 г. М. Захаров снял по пьесе фильм, бывший тогда чрезвычайно актуальным и, к сожалению, оказавшийся пророческим.

Вождь – фигура невариативная, и предсказать, кем он станет при следующем шаге, очень легко¹.

Если судить по фильму Хлебникова, то сегодня уже понятно, что вождь на самом деле не только невозможен, но и не нужен. Затеявшие бунт крестьяне не идут за вождем еще и потому, что любой вариант развития событий будет плохим. Допустим, они бы не разошлись по домам, а оказали вооруженное сопротивление закону. И погибли бы или попали в тюрьму на долгие сроки. Или представим, что у фермера и работников фантастическим образом получилось отстоять землю. Что дальше? Строить свинарник, не имея денег ни на доски, ни на свиней? А денег нет, в частности, потому, что работать все давно разучились и не хотят.

Впрочем, даже если говорить об исходном фильме Циннемана, то и там главный герой на самом деле не очень-то полезен обществу. Шериф, убивающий злодея, ничего не меняет в реальности. В финале, победив бандитов, он уезжает и оставляет жителей в ожидании следующего злодея. Хотя фильм Циннемана имел большой успех, его критиковали как неамериканский. Говард Хоукс в 1959 г. сделал ответную ленту «Рио Bravo», в которой шериф уже не действует в одиночку. Американцы сочли, что история о способности к коллективным действиям гораздо продуктивнее. Для России она была бы тоже полезнее, но материала для этой истории пока нет.

Миф опасен не только для тех, кто ждет вождя. Главный герой откликается на вызов ситуации потому, что видит в этом единственную возможность почувствовать себя действующим лицом, тем, кто что-то решает, может что-то делать, сопротивляться, от кого хоть что-то зависит. Трагедия в том, что он считает эту возможность единственной и тем самым пытается стать действующим лицом мифа². А природа мифа такова, что он по определению не индивидуален и не оставляет тем, кто в него попал, никакой возможности сойти с рельсов, проявить индивидуальность и быть самим собой.

Героические фильмы хороши тем, что дают очень простые схемы решения проблем, создают ясный и четкий рисунок мира, в котором есть безусловные враги-злодеи и мужественные спасатели. Это простой и понятный мир, в котором существуют приятные способы правильного поведения. Если в таком мире ни с того ни с сего отнимают землю, то надо за нее бороться. Если просят стать во главе бунта, то нужно встать и идти до конца. И при этом мифы – красивые истории, их можно сохранять и изучать, но ими невозможно пользоваться в жизни. Фильм показывает, что попытки действовать на основе мифа обречены на провал. А значит, есть шанс попробовать выйти за пределы мифа в жизнь.

-
- ¹ См.: *Бадью А.* Философские соображения по поводу нескольких недавних событий / Пер. с фр. (Критическая масса. 2002. № 1) [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2002/1/bad.html> (дата обращения: 15.02.2014).
 - ² *Ямпольский М.* Инновационный потенциал и структура общества (Новое литературное обозрение. 2009. № 100) [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/ia4.html> (дата обращения: 15.02.2014).

ФРИДРИХ КИТТЛЕР И РЕЖИ ДЕБРЕ О МАРШАЛЛЕ МАКЛЮЭНЕ

В статье изложены некоторые наблюдения относительно способов обращения Ф. Киттлера и Р. Дебре со знаменитым высказыванием Герберта Маршалла Маклюэна «средство коммуникации есть сообщение» (*The Medium is the Message*) в лекционных циклах «Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г.» и «Введение в медиалогию». Циклы лекций Р. Дебре и Ф. Киттлера переведены на русский язык и входят в практику преподавателей и исследователей медиа в нашей стране. Анализ применения фигур иронии, сравнений и противопоставлений показывает, как лекторы, опираясь на эту фразу, встраивают свои собственные рассуждения в традицию медиаисследований, которую представляет для студенческой аудитории знаковая фигура М. Маклюэна. В статье на основе метких наблюдений лекторов изучаются внутренние свойства самого высказывания, содержащего анаграммирование и ритмический повтор. Анализ контекстов использования фразы *The Medium is the Message* позволяет не только проследить специфику построения текстов лекционных курсов в разных академических культурах, но и понять, в каком направлении шла оценка наследия М. Маклюэна в начале 2000-х годов. Наблюдения, опирающиеся на русскую традицию исследования языка философии, позволили глубже осмыслить роль фразы М. Маклюэна в современной академической и массовой культуре.

Ключевые слова: М. Маклюэн, медиаисследования, история идей, прецедентные высказывания, язык философии.

Немецкий профессор Фридрих Киттлер и французский профессор Режи Дебре использовали знаменитое высказывание Герберта Маршалла Маклюэна «средство коммуникации есть сообщение»¹ (*The Medium is the Message*) в своих циклах лекций,

посвященных современному им состоянию медиаисследований. Циклы лекций Р. Дебре и Ф. Киттлера переведены на русский язык и входят в практику преподавателей и исследователей медиа в нашей стране². В статье изложены наблюдения относительно способов обращения Ф. Киттлера и Р. Дебре с приведенной цитатой М. Маклюэна, которые помогают понять и сопоставить отношение каждого из них к его наследию.

Изложение мыслей в форме лекционных циклов предполагает возможность редукции части идей и фрагментов повествования к опознаваемым аудиторией знаковым образам. Образ М. Маклюэна в лекциях по медиа выступает как раз в таком качестве. Говоря о Маршалле Маклюэне, авторы курсов обозначают свое отношение к традиции медиаисследований как таковой, используя фигуру классической риторики, именуемую синекдохой, когда часть явления называется в значении целого.

У Ф. Киттлера речь о М. Маклюэне заходит во второй части, озаглавленной в русском издании «Теоретические предпосылки». Первая часть, озаглавленная «Предварительные замечания», посвящена обоснованию позиции автора. Р. Дебре начинает свой цикл лекций с части, имеющей метафорическое название «Угол атаки». Образное название передает полемическую направленность текста Р. Дебре, отсылая к одному из основных для нашей культуры концептов «спор – это война»³. Р. Дебре посвящает первую часть текста, как и Ф. Киттлер, обоснованию своей авторской позиции. Фигура М. Маклюэна возникает у Р. Дебре во второй части, как и у Ф. Киттлера. Оба автора, несмотря на разницу в способе выстраивания повествования, начинают говорить о М. Маклюэне тогда, когда в соответствии с академической культурой аргументации необходимо обозначить традицию, в которую они собираются вписать свои собственные размышления. Комментируя свой интерес к М. Маклюэну, Р. Дебре встает на позицию резонера, изрекая фразу, выдержанную в «морализаторском» ключе, которая полностью выпадает из цепи предшествующих и последующих рассуждений: «...во всем важно уточнить точку отсчета. Не собираемся же мы возводить на песке какую-то чепуху»⁴.

К образу М. Маклюэна настолько часто обращаются, когда хотят высказаться относительно традиции медиаисследований, что иногда складывается впечатление, будто наряду с В. Беньяином, автором хрестоматийного эссе «Произведения искусства в эпоху технической воспроизводимости», это единственный мыслитель, который попытался осмыслить феномен медиа. Гораздо реже упоминаются Х. Иннис, Н. Луман, Дж. Гуди, В. Онг.

Можно указать несколько причин, по которым упоминание М. Маклюэна стало своего рода ритуалом, неизбежным в случае ретроспективного обзора исследований медиа. Первая из них связана с тем, что этот мыслитель принадлежал к канадской школе исследований медиа. Ф. Киттлер вводит в свой текст образ М. Маклюэна через упоминание о его принадлежности к этой школе. Р. Дебре прямо о связи М. Маклюэна с канадской школой не говорит, но упоминает в той же лекции некоторых ее представителей.

В 1950–1960-е гг. вокруг декана аспирантского отделения Университета Торонто Харольда Инниса объединилась группа, которая включала нескольких преподавателей, в том числе кроме Маршалла Маклюэна Эрика Хэйвлока, Джека Гуди, Иана Ватта. Представители этой группы сами назвали себя школой, заложив основу для отождествления своих разработок с новым полем исследований. Новое поле исследований стало складываться именно в середине 1950-х гг. Для объяснения причин этого Ф. Киттлер прибегает к метафоре, которая подчеркивает драматизм ситуации, остроту общественного запроса, вызвавшую к жизни новую проблематику: «технические медиа во всей своей непосредственности после Второй мировой войны обрушились на население Западного полушария»⁵. Последователи и сотрудники Х. Инниса (умер в 1952 г.) первые выбрали своим объектом не отдельные виды медиа, а стали предпринимать попытки систематически изучать влияние медиатехнологий на сознание человека и плоды его деятельности. Отдельные виды медиа: печатные СМИ, фотография, кино – и ранее становились объектами исследования социологов, историков, искусствоведов, предпринимались попытки их теоретического осмысления. Проблематика влияния техники на культуру и общество также была не столь уж нова в середине XX в. В частности, она затрагивается в работах М. Хайдеггера, Л. Мэмфорда, О. Шпенглера. В 1958 г. в США было основано Общество истории технологии, годом позже приступившее к изданию журнала «Технология и культура», страницы которого были полностью посвящены задаче переосмысления отношений между техникой и обществом⁶.

Новые технологии входили и входят в наш повседневный опыт прежде всего через сферу медиа. Такие значимые области присутствия техники в жизни общества, как производственные процессы, космонавтика, военная индустрия, по большей части закрыты для личного опыта обыденного мышления. Теоретическое осмысление форм этого присутствия остается вне общественного внимания. Перенесение проблематики «техника и общество» на сферу исследования медиа открыло возможность сближения теоретической

мысли с личным опытом, доступным обывателю мышлению, что способствовало привлечению общественного внимания к теоретическим разработкам канадской школы.

Маршалл Маклюэн в полной мере воспользовался этим вниманием. Благодаря глубокому пониманию и деятельному практическому освоению принципов общественной коммуникации и работы механизмов медиа он стал самым известным публичным представителем канадской школы. Биографы М. Маклюэна отмечают, что он охотно давал интервью, в том числе таким журналам, как находившийся на пике популярности основанный в 1953 г. «Плейбой». Он регулярно появлялся в телевизионных ток-шоу, снимался в кино. В круг его общения входили Энди Уорхол, Джон Кейдж, Эзра Паунд, король Швеции Карл Густав, Вуди Аллен – люди, которых можно назвать «медиаиконами» 1960-х гг. Активность репрезентативных стратегий М. Маклюэна дала повод к тому, что он получил ироническое именование «дилер теории коммуникации»⁷. Выступая публично, М. Маклюэн представлял себя как теоретика медиа, закладывая этим возможность того, чтобы в дальнейшем его образ использовался как знаковый при необходимости редукции идей канадской школы исследований медиа для аудиторий, состоящих из неспециалистов. Выходу теоретического наследия М. Маклюэна на широкую аудиторию и закреплению его образа как знакового для сферы медиаисследований способствовали и некоторые внутренние свойства его текстов, которые на сегодняшний день стали «фундаментальными» для медиаисследований.

Структура текстов М. Маклюэна напоминает современному читателю компьютерные базы данных, в которых отдельные элементы – идеи, понятия, образы – обладают известной автономностью⁸. Отдельные части его рассуждений связаны между собой внешней формой текста (последовательным расположением на странице) и через ассоциативную связь используемых в них образов.

«Своеобразная манера излагать свои мысли» была, видимо, свойством его мышления, а не только стратегией выстраивания текстов. Биографы свидетельствуют о том, что, хотя он начинал путь в науке с изучения риторики⁹, т. е. приемов изложения мыслей с целью воздействия на собеседника, при непосредственном общении люди зачастую не могли понять, «о чем он говорит и о чем заговорит в следующий момент»¹⁰. Непредсказуемость движения его мысли для людей, привыкших к более строгой последовательности в изложении, и нацеленность мысли в будущее дали повод называть его «пророком из Торонто»¹¹, породив еще одно направление метафорического осмысления этой личности.

Особенности повествования работ М. Маклюэна приводят к тому, что движение по его текстам возможно не только в режиме постраничного чтения, но и через ключевые фразы, которые напоминают современному интернет-пользователю «теги». Той же цели служат заглавия разделов текста. Обычный для академического письма подход к структурированию текста через накопления аргументации не применяется М. Маклюэном. Благодаря особенностям структуры академические тексты относительно автономны в смысловом отношении, их чтение предполагает следование определенному алгоритму, который заложен в них автором. Для понимания текстов М. Маклюэна читателю необходимо постоянно обращаться к собственному внетекстовому опыту, часть его утверждений уже не полностью прозрачна для современных читателей без исторических комментариев. Открытость структуры текстов М. Маклюэна способствовала их «медиагеничности», облегчала их вхождение в пространство общественной коммуникации по каналам медиа.

М. Маклюэн использует в своих работах те же приемы воздействия на «аудиторию» (читателей), которые используют современные СМИ. Так, внутри его текстов и из работы в работу постоянно повторяются несколько тезисов о влиянии печати на культуру, сознание и развитие человечества. Возможность и естественность таких повторов обусловлены особенностями структуры текстов М. Маклюэна. Повторение ключевых тезисов создает эффект, подобный тому, что оказывает на нас информационно-политическая повестка дня в системе современных СМИ, формируя в нашем сознании не столько «что мы должны думать», сколько «о чем мы должны думать»¹².

Использование для воздействия на общественное сознание повторения тем повестки дня стало, как известно, одним из важнейших приемов в практике рекламы. В рекламных кампаниях свернутые текстовые формулы повторяющихся слоганов репрезентируют в переносной форме образы и связанные с ними идеи, о которых «мы должны думать». Р. Дебре проводит параллель между фразой *The Medium is the Message* и «сокращенной формой рекламного слогана с аллитерациями и скандированием»¹³. Сравнение Р. Дебре вписывается в иронический образ М. Маклюэна как «дилера теории коммуникации». Параллель достаточно точно указывает на назначение этой фразы в коммуникационных стратегиях текстов М. Маклюэна, «приближающих» его теорию к публике.

Ритмизированная, парадоксальная и запоминающаяся фраза *The Medium is the Message* и выражения «глобальная деревня» и «галлактика Гуттенберга» стали своего рода «визитными карточками»

его теории. Многие наши современники, повторяющие эту фразу, не задумываются о ее точном смысле, не знают, в каком контексте она впервые была высказана¹⁴. Это позволяет говорить о том, что в современной культуре она имеет статус «прецедентного высказывания»¹⁵. Ситуация, когда наследие мыслителя представляют для обыденного сознания одна или несколько удачно сформулированных им фраз, не является такой уж редкостью и характерна не исключительно только для наследия М. Маклюэна¹⁶.

Особенности приемов обращения к наследию мыслителей в лекционной деятельности, о которых мы говорили выше, приводят к тому, что и Р. Дебре и Ф. Киттлер не могут обойтись без цитирования этой фразы в той части своих лекционных курсов, где они говорят о состоянии медиаисследований, М. Маклюэне и канадской школе. Ф. Киттлер использует в своей лекции коммуникационный потенциал прецедентного высказывания через фигуру иронии. Он ограничивается тем, что демонстрирует ее популярность (и вместе с тем популярность теории М. Маклюэна), приводя фразу в искаженном виде: *The Medium is the Massage*¹⁷. Пародирование – свидетельство освоения высказывания культурой и одновременно – признание его значимости. Ф. Киттлер, усложняя образ М. Маклюэна, упоминает о том, что канадец сам запустил в обращение пародийную версию своей «крылатой фразы», симулируя (и стимулируя) усвоение высказывания культурой.

Р. Дебре не только цитирует фразу, но и подвергает анализу ее форму и смысл. Выпускник Эколь Нормаль Р. Дебре получил блестящее французское классическое образование¹⁸. Он владеет навыками семиотического анализа и применяет их. Достойны отдельного внимания его наблюдения над устройством фразы: «Здесь же сокращенная форма рекламного слогана с аллитерациями и скандированием – согласно старому правилу мнемоники: отбивать такт в стихе – проторила себе путь среди общей суматохи. Эту фразу легко воспроизвести, и на всех языках»¹⁹.

Упоминание о том, что фразу *легко* воспроизвести на всех языках, играет ту же роль, что и цитирование пародийной формы у Ф. Киттлера. Р. Дебре конструирует в логике своего собственного текста идею о ее значительном коммуникационном потенциале, прибегая к гиперболе. Мы говорим о гиперболе, так как Р. Дебре явным образом преувеличивает коммуникативный потенциал фразы М. Маклюэна. На многих языках, например на русском или, можно предположить, китайском, воспроизведение этой фразы сопряжено с определенными сложностями, а перевод звучит тяжело и малопонятен вне контекста.

Чуть ниже в той же части Р. Дебре подчеркивает, что его собственные размышления возможны только на французском языке. Он проводит параллель между собой и Р. Декартом, который написал «Рассуждение о методе» на французском языке, а не на латыни. Выбор языка, считает Р. Дебре, в случае с Декартом «имеет ценность манифеста», так как демонстрирует «намеренную дистанцированность от традиции схоластической темноты» и «противостояние популярной прозрачности (латыни)»²⁰. Рассуждения о связи качества мысли с выбором языка встречаются и у другого выдающегося представителя французского университетского истеблишмента, Р. Шартье, в его статье «От кодекса к экрану», где он размышляет о культурных процессах, в частности о порче языка, связанной распространением «компьютерного английского»²¹. Размышление Р. Дебре о связи между глубиной мысли и языком, на котором она нашла свое выражение, выглядят как скрытый выпад против качества мысли М. Маклюэна. Внутри логики Р. Дебре и Р. Шартье высказывание, «которое легко воспроизвести на всех языках», обесценивается в содержательном плане. Р. Дебре оставляет без внимания, что высказывание Р. Декарта “*Cogito ergo sum*”, ставшее «визитной карточкой» его философского наследия, было сформулировано и распространилось на латыни, неродном для этого автора языке.

Говоря о причинах распространенности фразы М. Маклюэна, Р. Дебре упоминает соответствие удачно найденной словесной формы «старому правилу мнемоники». Р. Дебре обращает внимание на аллитерации и внутренний ритм, которые придают фразе сходство со стихотворной строфой и способствуют легкому запоминанию. Ритм фразы создают повторы: *The Medium is the Message*.

Форма данного высказывания является, безусловно, находкой канадского философа. Способность М. Маклюэна облекать отдельные мысли в столь отточенные формы можно объяснить тем, что он охотнее говорил, чем писал, и большую часть своих работ после «Галактики Гуттенберга: Становление человека печатающего» (1962) писал в соавторстве, обсуждая тезисы в режиме диалога с соавторами, которые потом их записывали²².

Из-под пера В.И. Ленина, который был выдающимся оратором, вышло несколько фраз, которые получили в русской советской культуре статус прецедентных высказываний. Фразы: «учиться, учиться и еще раз учиться!», «декабристы разбудили Герцена, Герцен развернул революционную агитацию», «три источника, три составных части марксизма» ритмизированы повторами. Способность включать в теоретические тексты такие фразы, видимо,

связана с ориентацией мышления на устную коммуникацию²³. М. Маклюэн и В.И. Ленин не единственные значимые для культуры мыслители, использовавшие ритмизирующие повторы для придания формы своим мыслям. Достаточно вспомнить, сколько повторов содержит текст Нагорной проповеди и как часто цитаты из нее неосознанно используются в речевом обходе.

Вынося за скобки влияние фигуры мыслителя и востребованность медиаисследований, Р. Дебре объясняет распространенность высказывания М. Маклюэна лишь удачно найденной формой. Р. Дебре отказывается знаменитому высказыванию М. Маклюэна в глубине и считает, что значение этой фразы исчерпывается исключительно коммуникационной ролью, которая заключалась в том, чтобы «проторить себе (и своему автору и его теоретическому наследию) путь (к аудитории) среди всеобщей суматохи». Считая, что ценность этой фразы в удачной форме, он именуется ее «клише», т. е. устоявшимся и привычным сочетанием слов, и уже каждый волен наполнить его тем содержанием, которое считает необходимым. Вопрос о связи этой фразы с наследием мыслителя в целом для него не существенен.

Позицию французского профессора разделяет русский философ В.В. Библихин. Он пишет в работе «Язык философии»: «Формула Маршалла Маклюэна “средство общения есть сообщение (*The Medium is the Message*)” приоткрывает свой зловещий смысл: сообщается сама форма сообщения, “отточенная”, “не раз использованная”; до “философских истин” дело уже не доходит»²⁴.

Ф. Киттлер следом за В.В. Библихиным именуется фразу М. Маклюэна «формулой», однако в его понимании отточенность фразы и возможность ее многократно использовать, выстраивая на ней, как «на фундаменте», последующие размышления, придает ей ценность, а не «зловещий смысл». Ф. Киттлер вкладывает в слово «формула» тот же смысл, который оно имеет в точных науках. Для точных наук формула – это краткая наполненная определенным смыслом форма, отображающая предшествующий процесс ее «выведения» и открытая для использования в дальнейших построениях. Исключительную важность мысли М. Маклюэна в целом он видит как раз в их «формульности», которая дает возможность развивать размышления в русле создаваемого поля исследований.

Отметив, что фраза основана на повторе, мы оставили без внимания ее парадоксальный характер. Высказывание «содержание средства коммуникации **есть** сообщение (*The Medium is the Message*)» искажает ожидаемую фразу: «содержание коммуникации **несет** сообщение (*The Medium has the Message*)». В нашем представ-

лении содержанием коммуникации должно быть что-то еще, а не само средство сообщения.

Фраза впервые появилась в работе «Понимания медиа: внешние расширения человека» (1964), а потом стала заголовком работы 1967 г. Высказывание было использовано как заглавие, значит, автор сам считал его подходящим для репрезентации своей мысли. В первой по времени работе с нее начинается *вторая* часть, которая обычно в академических текстах отводится обозначению отношения к традиции. Именно во вторых частях текстов Ф. Киттлер и Р. Дебре обращаются к фигуре М. Маклюэна. М. Маклюэн, выражая свое отношение к традиции, обходится без привычных для академического письма риторических ходов, разрушая традицию парадоксальным высказыванием. Эта фраза в сжатой форме выражает поворот в представлениях о медиа, который является вкладом М. Маклюэна в осмысление этого поля. Хочется отметить эффективность работы языка у М. Маклюэна: игра слов, несущественный сдвиг в привычном словоупотреблении приводят к существенным последствиям, к пересмотру позиций по отношению к целому полю исследований.

Ф. Киттлер раскрывает полезную «работу» этого высказывания, приводя пример из контекста, в котором разворачиваются медиаисследования у него на родине. Его составляют «литературоцентричные» исследования медиа, которые «считают себя непосредственным продолжением распространившимся в 60-е годы методом анализа массовой литературы... и литературной социологии...»²⁵. Ф. Киттлер говорит об ограниченности такого подхода, называя его «*обреченным* постигать лишь эту сторону экрана, который электронная медиаиндустрия намеренно конструирует так, что внутренности аппарата остаются скрытыми крышкой корпуса»²⁶. Далее он уточняет, разворачивает смысл формулы, как делает это и М. Маклюэн, но на других, менее парадоксальных, примерах. Если М. Маклюэн показывает, что *The Medium is the Message*, говоря об природе электрического света, то Ф. Киттлер приводит цепочку, доступную каждому в повседневном опыте, «телевиденье—кино—роман—речь».

Высказывания В.И. Ленина, ставшие прецедентными, основаны на простом ритмическом повторе, который не несет дополнительных смыслов. Для включения высказываний Ленина в речевую культуру была использована система государственной пропаганды. Фразы-формулы у других философов представляют более остроумные и парадоксальные образные речевые конструкции. Знаменитая фраза Р. Декарта основана на нарушении привычного

употребления слов, как и фраза М. Маклюэна. Декарт говорит: «Мыслю, следовательно, существую». Обыденное словоупотребление подразумевает форму «Дышу, следовательно, существую». Замена слова «дышу» словом «мыслю» нарушает ожидаемое словоупотребление и весомо, кратко и доходчиво выражает идею о том, что мыслить так же важно, как дышать, существенную для философской системы Р. Декарта. Фразы, разрушающие привычное словоупотребление, создали образы, которые вошли в культуру, так как были нацелены на «борьбу с абсолютной детерминированностью системой языка, его конвенциональными и когнитивными структурами»²⁷. Такая нацеленность, по мнению Н.М. Азаровой, сближает язык философии с языком поэзии.

Ритмичность, подмеченная Р. Дебре, придает фразе М. Маклюэна сходство со стихом. Вскользь брошенное Р. Дебре наблюдение заслуживает большего внимания. Язык поэзии так же формализован, как язык того, что он называет «клише». У М. Маклюэна можно усмотреть сходство со стихом не только на уровне формы выражения, но и на уровне движения мысли. Он осуществляет обновление картины мира в выбранной области через содержательную работу со словесными формами. Благодаря этому мы можем назвать мышление М. Маклюэна поэтическим. Его тексты – ряды метафор, связанных по ассоциации, которые призваны провоцировать мысль, обновляя концептуальную систему.

Мысль о сближении языка философии и поэзии в XX–XXI вв. звучит у многих русских и европейских мыслителей, включая Г. Гадамера и М. Хайдеггера, она стала темой специального лингвистического исследования, построенного на русском материале²⁸. Справедливо это наблюдение и по отношению к наследию М. Маклюэна.

Несмотря на попытки Р. Дебре использовать игру слов и рефлексивность над формами высказываний для создания новых смыслов его текст не дает образов, которые способствовали бы существенно обновлению концептуальной системы языка хотя бы в границах данного предметного поля. Вся часть, где речь идет о М. Маклюэне и его высказывании, озаглавлена «рентгеноскопия клише», оратор подразумевает интригующее разоблачение своего героя. Однако на деле он оформляет обличительными фигурами речи детализацию идей М. Маклюэна, не сильно отступая от их сути, но вплетая в них «цветы французской образованности». Полемизируя с М. Маклюэном, Р. Дебре указывает на то, что высказывание $2+3=5$ не меняет своего смысла в зависимости от того, на каком носителе оно к нам дошло. Цифры, как и двоичный код, – абстрактные знаки, специ-

ально изобретенные для того, чтобы сохранять свой смысл вне зависимости от носителя и обстоятельств коммуникации. Комбинация цифр, передающая универсальное математическое тождество, не может быть использована как пример для оценки верности теории коммуникации. Р. Дебре использует силлогизм для дискредитации мысли М. Маклюэна. Этот риторический ход рассчитан на мгновенный эффект, он хорош для убеждения слушателей в ситуации публичного выступления, но ничего не дает для углубления понимания предмета, о котором идет речь. Видимо, сказывается опыт Р. Дебре, который долгое время был советником Че Гевары и привык выступать перед разгоряченными бойцами.

Несмотря на разоблачительный пафос, Дебре считает идеи канадца достойными продолжения. Он называет фразу М. Маклюэна «дурной справедливой идеей», пускаясь в резонерские размышления о хороших, но несправедливых идеях и о дурных справедливых. Далее Р. Дебре приводит примеры, проясняющие идею М. Маклюэна, которые заимствует из собственной писательской практики. Таким образом, он предлагает слушателям путь освоения наследия М. Маклюэна через присвоение и использует энергию знаменитого высказывания для продвижения собственных идей к аудитории. Лекционный курс Р. Дебре адресован студентам первого курса, и применяемые им приемы во многом обусловлены тем, что автор в первую очередь вынужден был решать задачу популяризации знания о медиа, а не концептуального обновления поля, которое только декларируется, но не осуществляется на принципиальном уровне.

Основной фигурой речи, используемой Ф. Киттлером, является ирония. Он иронически высказывается в том числе и о профетизме М. Маклюэна, говоря, что как литературовед он «в мессианском духе» предвещал желанное «избавление от всякой литературы». Ф. Киттлер заимствует метафору об «избавлении от литературы» у самого М. Маклюэна, который в конце второй части работы «Понимание медиа» пишет, что «медиа – это своего рода налог на горюжан, они уплатят его и освободятся от дисциплинирующей несвободы галактики Гуттенберга»²⁹.

Литературоведческой ориентацией канадца Ф. Киттлер объясняет и тот факт, что он «в восприятии разбирался больше, чем в электронике»³⁰. Немецкий профессор допустил фактическую неточность, так как первым образованием М. Маклюэна было инженерное³¹. Ф. Киттлер видит ошибку М. Маклюэна в том, что технику он считает продолжением индивида. Канадский исследователь, как правоверный католик, «уповал, что человек являлся

субъектом медиа»³². Развитие техники стимулировалось, по мнению Ф. Киттлера, логикой техники, у него нет субъекта. Пальму первенства в этом процессе он отдает военной технике и деятельности военно-промышленного комплекса. Немецкий ученый в начале XXI в. смотрит на взаимоотношения человека и техники с более пессимистических позиций, чем его предшественник, написавший свои тексты на полвека раньше.

В высказывании Маршалла Маклюэна анаграммируется личное местоимение *Me*: «(*The Medium is the Message*)», придавая ему характер замкнутого на себе бесконечного высказывания типа знаменитого «*The Rose is the Rose*» Г. Стайн. И Ф. Киттлер и Р. Дебре говорят об ограничивающем значении этого высказывания. Там, где Р. Дебре видит только узость мысли М. Маклюэна и говорит о «самоподтверждении парадокса», Ф. Киттлер видит конструктивный способ, к которому М. Маклюэн прибегает, чтобы отграничить поле науки от медиа. Этот способ состоит в замыкании исследований на средствах сообщения.

Критика Р. Дебре и Ф. Киттлера, несмотря на разницу в риторических стратегиях и приемах, сходится в необходимости размыкания мысли канадца, полностью сосредоточенной на индивиде, на осмыслении процессов, происходящих в мире медиа исключительно через индивидуальные переживания и через индивидуальный метафорический язык, приближающийся порой по выразительности к лирической поэзии. Цель Р. Дебре – обосновать новую область с целью обеспечить себе и последователям право критиковать институты, используя то же предметное поле. Он изобретает новое слово «медиалогия» и пишет, что медиалогия – исследование общественных систем.

Цель Ф. Киттлера – включить в анализ медиа организации, например военные комплексы. Он предлагает исследовать медиа как механизмы отчуждения человека от мира, а не как органичное продолжение человека. Критика Ф. Киттлера академичнее, так как предложенная им линия мысли должна стать направлением для анализа роли технологий, а не для критики общества. И Ф. Киттлер, и Р. Дебре выступают за сближение медиаисследований с исследованиями ментальностей. Ф. Киттлер предлагает дополнить, сделать более строгими наблюдения М. Маклюэна при помощи заимствования фрагментов теории информации математика К. Шеннона. Заимствование идей К. Шеннона позволяет Ф. Киттлеру описать в едином ключе разные типы медиатехнологий. Следует отметить, что при таком использовании идеи К. Шеннона также отделяются от своего первичного значения.

Анализ контекстов использования фразы *The Medium is the Message* позволяет не только проследить специфику построения текстов лекционных курсов в разных академических культурах, но и понять, в каком направлении шла оценка наследия М. Маклюэна в начале 2000-х гг. Наблюдения, опирающиеся на русскую традицию исследования языка философии, позволили глубже понять роль фразы М. Маклюэна в современной академической и массовой культуре.

 Примечания

- ¹ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. В. Николаева. М.: Гипербория, 2007. С. 7.
- ² См.: Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Пер. Б. Скуратова, О. Никифорова. М.: Логос, 2009; Дебре Р. Введение в медиалогию / Пер. Б. Скуратова. М.: Праксис, 2010.
- ³ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004. С. 26.
- ⁴ Дебре Р. Указ. соч. С. 64.
- ⁵ Киттлер Ф. Указ. соч. С. 23.
- ⁶ Hughes T.P. Human-Built World. How to Think about Technology and Culture. Chicago, IL, 2005. P. 5.
- ⁷ Горюнова О. Медиа: история экспансии: Курс лекций [Электронный ресурс] // Центр гуманитарных технологий. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3169> (дата обращения: 28.01.2014).
- ⁸ Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA; L.: The MIT Press, 2001. P. 218.
- ⁹ Тема диссертации М. Маклюэна «Риторика Томаса Нэша» (1942).
- ¹⁰ Вавилов М.К. О М. Маклюэне // Маклюэн М. Понимание медиа. С. 415.
- ¹¹ Тюрина И.О. Великое пророчество. Философская концепция Маршалла Маклюэна // Маклюэн М. Галактика Гуттенберга. М., 2005. С. 6.
- ¹² Черных А. Мир современных медиа. М., 2007. С. 32.
- ¹³ Дебре Р. Указ. соч. С. 65.
- ¹⁴ На это обращают внимание, в частности, И.О. Тюрина и В. Гаков в статье «Рыцарь медийного образа». См.: Тюрина И.О. Указ. соч. С. 6; Гаков В. Рыцарь медийного образа // Коммерсант Деньги. 2001. № 28 (332).
- ¹⁵ Исследователи прецедентных высказываний В.В. Красных, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, Д.В. Багдаев определяют их следующим образом: «Прецедентное высказывание – репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности, <...> сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу»: Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багдаев Д.В. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1997. № 4.

- 16 Об этом пишут В.В. Бибихин и Т.В. Васильева. См.: *Бибихин В.В.* Язык философии. М., 1993. С. 242; *Васильева Т.В.* Афинская школа философии. М., 1985. С. 3.
- 17 *Киттлер Ф.* Указ. соч. С. 25.
- 18 *Кралечкин Д.* Комментарий к книге Р. Дебре «Введение в медиалогию» [Электронный ресурс] // Актуальные комментарии. URL: <http://actual-comment.ru/book/375> (дата обращения: 28.01.2014).
- 19 *Дебре Р.* Указ. соч. С. 65.
- 20 Там же. С. 69.
- 21 *Шартье Р.* Письменный текст на экране // Шартье Р. Письменная культура и общество. М., 2006. С. 215.
- 22 *Горюнова О.* Указ. соч.
- 23 В. Шкловский в заметке «Ленин как деканонизатор» делится наблюдениями относительно обращения Ленина с языком, в частности пишет о том, что, хотя в революционном языке «слово и целое выражение часто становится заклинанием», Ленин, «понимая языковую стихию», избегал «заклинаний». Однако дальнейшая жизнь текстов, созданных Лениным, способствовала превращению фраз из этих текстов в эти самые заклинания, прецедентные высказывания (*Шкловский В.* Ленин как деканонизатор [Электронный ресурс] // Ruthenia. URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2958.html> (дата обращения: 28.01.2014)).
- 24 *Бибихин В.В.* Указ. соч. С. 242.
- 25 *Киттлер Ф.* Указ. соч. С. 25.
- 26 Там же. С. 26.
- 27 *Азарова Н.М.* Язык философии и язык поэзии. Движение навстречу. М., 2010. С. 11.
- 28 Там же. С. 9.
- 29 *Маклюэн М.* Понимание медиа. С. 40.
- 30 *Киттлер Ф.* Указ. соч. С. 24.
- 31 *Тюрин И.О.* Указ. соч. С. 9.
- 32 *Киттлер Ф.* Указ. соч. С. 26.

Л.В. Крошкина

ВИЗАНТИЙСКИЕ ЖИТИЯ
В ПЕРЕЛОЖЕНИИ РУССКИХ АВТОРОВ XX в.
(на материале агиографического сборника
Е.Ю. Скобцовой «Жатва духа»)

Статья посвящена новой агиографической традиции, зародившейся в литературе русского зарубежья в XX в. Житийный сборник Е.Ю. Скобцовой «Жатва духа», изданный в 1927 г. в Париже, по своему подбору и изложению не имеет аналогов. В статье представлены результаты подробного сопоставительного анализа одного из житий Е.Ю. Скобцовой с его древним вариантом, выявляющим новизну и оригинальность символического подхода автора «Жатвы духа», его богословские основания.

Ключевые слова: мать Мария, житие, агиография, святые, аскет.

Агиографическая традиция известна в истории христианской церкви с самых ранних времен. Христиане всегда стремились, как сказано в апостольском символе веры, не только к «общению святых», но и к переосмыслению и литературному оформлению их жизнеописаний. Несмотря на существующие агиографические произведения, в истории вновь возникает потребность не только в написании житий новых святых, но и в переработке уже имеющихся. Житийная литература была всегда одной из самых популярных на Руси. Особое значение, бесспорно, для древних славян, обретших христианскую веру от греков, играли византийские жития и различные их сборники.

В XX в. для русских эмигрантов, переживших революцию, Гражданскую войну и изгнание, снова рождается потребность возвращения к древнему агиографическому наследию. Причем это связано не только с чтением и изучением древних житий, но и с их новым осмыслением. Одним из таких «новых» агиографов, обратившихся к византийским житиям, можно назвать Елизавету

Юрьевну Скобцову, будущую мать Марию¹, канонизированную Священным Синодом Вселенского Патриархата в 2004 г.

Интересно, что Е.Ю. Скобцова в отличие от других деятелей «русского религиозного возрождения»² первой половины XX в., к которым мы можем ее по праву причислить, обращается не к русским житиям, а к византийским. В 1925 г. она пишет художественный рассказ об одном из самых известных святых «Иоанникий», предназначавшийся для газеты «Дни», но по неизвестным причинам так и не увидевший свет³. В 1927 г. в издательстве УМСА-Press выходят два первых выпуска агиографического сборника «Жатва духа» с подзаголовком «Жития святых». В него вошли восемь житий-очерков. На источники «Жатвы духа» автор сборника указывает в начале выпусков – это жития свт. Димитрия Ростовского, из которых Е.Ю. Скобцова отбирает византийские, а также Древний Патерик. «Жатва духа» задумана автором как сборник рассказов, располагающихся в определенной последовательности и имеющих общее название. Известный русский историк, агиолог, друг и сподвижник будущей монахини Марии Г.П. Федотов, заведующий кафедрой агиологии в Свято-Сергиевском институте в Париже, отметил особенности сборника, назвав его «находкой», подарившей нам «столь редкие жемчужины»⁴.

Структурно сборник, по-видимому, должен был представлять четыре выпуска (по четыре очерка в каждом), однако только два из них были изданы при жизни автора и имеют законченный вид. Результаты анализа прижизненно изданных очерков показали, что структура каждого выпуска строго выверена, что дает право рассматривать выпуски как произведения, объединенные единой тематикой, а сборник в целом (по реконструированному замыслу автора) – как своего рода мозаику, в которой каждое житие является частью единого узора.

Подробнее остановимся на первом житии сборника – «Иоанникий Великий». Будущая мать Мария сокращает содержание источника более чем на 90%. Из 45 событий она оставляет три (существенно меняет их последовательность: то, что в источнике стоит в начале, помещает в конец повествования и наоборот) и краткое описание детства. Е.Ю. Скобцова опускает все указания на время и место (кроме места рождения героя), имена родителей, царей, патриархов, в изобилии представленных в древнем источнике, а также все прямые цитаты из Священного Писания. Она создает иной образ святого, который от юности жизнь предал Богу, тогда как в источнике Иоанникий двадцать пять лет служит в армии, участвуя во многих сражениях, какой-то период времени он находится в ико-

ноборческом заблуждении, т. е. путь его не так прям, как в «Жатве духа». Все это говорит о том, что «новый агиограф» описывает жизнь святого как некий символ, в котором автобиографическая точность не играет существенной роли. Е.Ю. Скобцова заканчивает очерк не смертью и прославлением святого, у нее Иоанникий остается жив, что совсем не характерно для древней агиографической традиции в целом. Она меняет жанровую основу рассказа, которая становится ближе к пророческому образу, слову, притче, чем к житийной проповеди и жизнеописанию. Е.Ю. Скобцова отбирает из источника самое для нее важное: творчество в молитве; два эпизода, о поджоге Епифания и о беснующейся молодой монахини, в которых Иоанникий берет тяжесть чужого греха на себя, а также случай со змием. Композиционно указанные эпизоды располагаются в «новом» житии в обратной последовательности. Эпизод со змием Е.Ю. Скобцова помещает в финал, тем самым заостряя на нем внимание читателя. Это единственное чудо из двадцати двух чудес источника, которое автор оставляет.

Итак, каков результат столь тщательной переработки? В чем ее цель? Бесспорно, можно отметить «символический» подход Е.Ю. Скобцовой к житиям. Ее «Иоанникий Великий» – это символ духовного пути человека, истории его духа, которая сродни библейским пророческим рассказам, поэтому толковать его можно на разных уровнях: как путь личности, как историю человечества, как историю аскетизма, как историю церкви. Жизнь Иоанникия в очерке делится на несколько этапов.

Детство описано как жизнь под покровом Божиим, это райское состояние.

В ранней юности, уходя на далекие пастбища со стадами овец, он осенял их крестным знаменем и оставлял без иного попечения, а сам предавался молитве. И хищные звери не трогали овец, и во благовремении находили они источник для водопоя, и было им всегда достаточно травы на потребу, потому что крест Иоанникийев был им пастырем и оградой⁵.

Первый этап духовного пути подвижника – спасение своей души. Иоанникий, достигнув зрелости, идет «свободно» подвизаться на пути Господнем. Он вдохновляется на подлинное творческое молитвенное делание: творит новую молитву Святой Троице. Главное для Иоанникия на этом этапе – «принуждение» самого себя. В эпизоде с Епифанием Е.Ю. Скобцова акцентирует это «принуждение», которое отшельник совершает над собой, отве-

чая на заданный вопрос «Что есть монах?». В результате Епифаний возгорается ненавистью и решается на убийство Иоанникия.

Как Е.Ю. Скобцова описывает Иоанникия? Он *прост, прям, свободен и вдохновен*. Автор «Жатвы духа» пользуется тем же приемом, что и Достоевский: внешний мир отражает внутренний, душевный пейзаж человеческой души.

Трава... была на той горе совершенно желтой и сухой, <...> немного повыше росли деревья, тоже, по неизвестной причине, высохшие. Так что как бы на кладбище многих растений пребывал Иоанникий⁶.

Цель подвига отшельника на первом этапе – «спасение своей души». Кульминационный момент – покаяние Иоанникия за то, что он ввел своего убийцу в искушение, и обращение к своему врагу с просьбой позволить взять на свои плечи долю его вины. С этого момента мы видим, что цель подвижнического труда Иоанникия меняется.

Отметим, что понимание цели аскезы как спасения своей души будущая мать Мария считала главным искажением и соблазном христианской жизни, раскалывающим христианский мир на два типа мироощущения и миропонимания. В «Типах религиозной жизни» она позднее напишет:

Странная и страшная святость – или подобие святости – открывается на этом пути. Вы видите подлинную и отчетливую линию настоящего восхождения, утончения, усовершенствования, и вы чувствуете холод...⁷

Этот холод она превосходно передает через прием душевного пейзажа.

Второй этап пути инока – предстоятельство за весь мир. Сердце Иоанникия расширяется, оно готово ходатайствовать за весь мир. Молитва отшельника противопоставит всем страстям человеческим и «попалает» их. «Остался Иоанникий один с Богом Сил», – заключает автор в конце этапа, подчеркивая, что общение у него есть только с Богом.

Третий этап – «выход в мир». Начинается он с Божьего призыва идти в мир, чтобы «утешить и облегчить скорби мирские, бороться со страстями человеческими и молиться о покое людей». Здесь Е.Ю. Скобцова принципиально не сходится с житием источника, в котором люди Иоанникию досаждают, поэтому он все время бежит от них то на одну, то на другую гору, то в одну, то в другую пустыню.

В конце жизни монах приходит в женский монастырь, находящийся в полном смятении и горе, так как лучшая монахиня (обратим внимание, лучшая! – эта характеристика отсутствует в византийском источнике) поддалась искушению дьявола. Данный отрывок можно прочесть как своего рода агонию искаженного аскетизма и христианства (монахиня названа «невестой Христовой», а это определение всегда относили и к Церкви). Только добровольный крест Иоанникия освобождает слабую инокиню от гибели. Монахиня обретает покой, а Иоанникий переходит на новую ступень своего духовного подвига.

Четвертый этап – «бogoоставленность». В каких образах описывается бogoоставленность? Через множество скрытых евангельских цитат, отсылающих читателя к Голгофе и концу мира. Вот что чувствует тот, кто берет на себя чужой грех:

...солнце, доселе светившее ярким и белым светом, вдруг померкло и как бы налилось кровью, а земля иссохла и замерла, и птицы в небе перестали петь, растения же будто напитались ядом...⁸

Данные образы сопоставимы с евангельскими текстами, такими как Мф. 24:29, Мк. 13:24, Лк. 23:45. Иоанникию кажется, что Бог отступил не только от него, но и от всего первозданного мира. Здесь автор снова использует прием душевного пейзажа. Земля, как и сердце отшельника, становится «горькой пустыней» и «местожительством лукавого». Он полностью несет на себе последствия чужого греха – в него вселяется дьявол, мир меркнет, вместо прежних добродетелей в сердце отшельника проникают плотские страсти, дух уныния и гордости. Все это автор описывает поэтически и символически. Иоанникий, взявший всю тяжесть чужого греха на себя, начинает бесноваться:

Тогда он упал.

И судороги стали ломать его члены, лоб покрылся потом, глаза кровью налились, и пена выступила на устах...⁹

Только память остается единственной «огненной точкой» на дне его души.

На *последнем этапе*, который можно назвать преобразованием, истерзанный Иоанникий встречается со змеей, от взгляда монаха змея погибает. Образ змеи здесь также отличается от тех змей, которые погибали в византийском житии от взгляда отшельника. В данном контексте образ змеи, очевидно, приобретает древние

мифические черты, которые напоминают читателю о символе зла и смерти. Змея погибает от взгляда Иоанникия. Почему? Потому что добровольной жертвы во имя любви смерть и ад не вмещают. Об этом повествуют многие жития и житийноподобные произведения (см., например, мистерию «Анна») автора.

И тогда весь мир преображается, а Иоанникий вновь становится прямо горящей свечой, молитвенно возносящей песнь Святой Троице, оружием Божиим в борьбе с дьяволом во имя образа Божия в человеке, через что ему доступно и подлинное богообщение. Поэтому заканчивается очерк молитвой Святой Троице Иоанникия:

Упование мое – Отец, прибежище мое – Сын, покров мой – Дух Святой, – Троица Святая, слава Тебе.

Итак, «новое» житие Иоанникия Великого Е.Ю. Скобцовой, будущей матери Марии, – это путь аскета, подлинный подвиг которого заключается в возрастании «из степени в степень», и суть этого возрастания заключается в раскрытии сердца и взятии на себя чужого греха. Мы видим, как Е.Ю. Скобцова «вычитывает» из древнего византийского жития эти глубинные смыслы и по-новому их выражает.

Примечания

- ¹ Преподобномученица Мария Парижская, она же Мать Мария (Скобцова) – монахиня, в миру Е.Ю. Скобцова, по первому мужу Кузьмина-Караваева, в девичестве Пиленко – поэт, художник, религиозный деятель, основатель объединения «Православное дело» в Париже, в котором она сотрудничала с Н.А. Бердяевым, Г.П. Федотовым, К.В. Мочульским и другими, участник Сопrotивления, погибла в немецком лагере Равенсбрюк в 1945 г. В 2004 г. Священным Синодом Константинопольского Патриархата причислена к лику святых.
- ² *Зернов Н.М.* Русское религиозное возрождение XX в. Париж: YMCA-Press, 1991.
- ³ Рукопись хранится в ГА РФ (редакторский портфель газеты «Дни»).
- ⁴ *Федотов Г.П.* К «Жатве Духа» // Современные записки. 1928. № 35. С. 554–555.
- ⁵ *Скобцова Е.Ю.* Жатва духа: выпуск I. Р.: YMCA-Press, 1927. С. 5.
- ⁶ Там же. С. 7.
- ⁷ *Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Мать Мария).* Типы религиозной жизни // Жатва Духа: Религиозно-философские сочинения. СПб.: Искусство – СПб., 2004. С. 151.
- ⁸ *Скобцова Е.Ю.* Указ. соч. С. 11.
- ⁹ Там же. С. 13.

Е.В. Лаврентьева

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
ИКОНОГРАФИИ СТРАШНОГО СУДА
СОБОРА САНТА МАРИЯ АССУНТА
В ТОРЧЕЛЛО

Статья посвящена иконографии мозаики «Страшный суд» собора Торчелло. При сравнении с одновременными ей византийскими памятниками Страшного суда автор рассматривает интересное отличие: в Торчелло присутствуют образы иноверцев в сценах мучений ада.

Ключевые слова: мозаики собора Торчелло, византийская иконография Страшного Суда, образы иноверцев в византийском искусстве.

Мозаика «Страшный суд» собора Санта Мария Ассунта в Торчелло была создана около 1100 г. скорее всего византийскими мастерами¹. В XII и XIX вв. некоторые части композиции западной стены были воссозданы заново². И. Андрееску отмечает, что средневековые мастера, как и реставраторы Нового времени, стремились наиболее точно воспроизводить аутентичные фрагменты³. Таким образом, мы можем судить о первоначальной иконографии Страшного суда Торчелло.

Несмотря на наличие нескольких гипотез о времени и месте возникновения византийской иконографии Страшного суда⁴, историки искусства сходятся во мнении, что именно канонические тексты Библии – Апокалипсис, книги ветхозаветных пророков (Дан. 7, Иез. 1, 37–38), Евангелия (Мф. 24, 25–51; 25, 31–46; Мк. 13, 24–36), – являясь высшим авторитетом для христианства, стали самым важным источником для возникновения и толкования интересующей нас композиции. В XI в. вырабатывается зрелая иконография византийского Страшного суда, которую можно увидеть в своде нартекса церкви Панагии тон Халкеон в Фессалонике (после 1028 г.)⁵. И наряду с появляющимися в Северной Италии

в XI в. собственными вариациями на тему Второго Пришествия сложившаяся византийская схема оказывает большее влияние на росписи западных базилик в этом регионе⁶.

Рассмотрим детально композицию Страшного суда собора Торчелло. В центре первого регистра представлен Христос в мандорле, восседающий на радуге, показывая стигматы на ладонях и стопах. По правую руку Христа в молитвенной позе изображена Богоматерь, по левую – Иоанн Креститель. Их фигуры образуют трехфигурный Деисус. Два архангела представлены слева и справа от Деисуса, за ними, по шесть с каждой стороны, восседают апостолы. За Христом и апостолами виднеются бесчисленные сонмы ангелов. Струя пламени вырывается из-под мандорлы Христа. По обе стороны от пламени представлены огненные колеса и четырехликие херувимы (тетраморфы).

В центре второго регистра композиции находится Этимасия. По обе стороны от нее – коленопреклоненные Адам и Ева. Два херувима и два архангела фланкируют престол. Справа от Этимасии изображен ангел, сворачивающий в свиток небо. По краям регистра представлены по два трубящих ангела. За ангелами справа – композиция «Море возвращает своих мертвецов», которой в левой части регистра соответствует композиция с земными животными, извергающими из своих пасть человеческие фигуры (иконография этих групп основана на гомилиях Ефрема Сирина⁷).

В левой части, по правую руку от представленного в верхнем ярусе Христа, изображены праведники и композиция рая. Справа в двух нижних регистрах – композиция ада и мучения грешников.

Представленные слева блаженные праведники изображены в виде четырех групп персонажей: епископы, земные правители, настоятели монастырей и монахи, праведные жены. По мнению А. Ньеро, в первой группе справа среди первых трех персонажей выделяются Григорий Назианзин и Василий Великий с темными волосами и бородой, во второй группе первый мученик – это св. Феодор Стратилат, далее во втором ряду слева направо находятся св. Георгий, св. Димитрий, св. Прокопий⁸. Среди монахов исследователь различает св. Евфимия с длинной раздвоенной бородой, левее св. Антония Великого и Савву Освященного. В последней группе различимы св. Мария Египетская, стоящая первой в этой группе, левее – св. Екатерина Александрийская с короной на голове⁹.

В нижнем регистре изображен рай. Снаружи у его дверей, которые охраняет херувим, стоят ангел и апостол Петр. По левую сторону от врат первым изображен благоразумный разбойник с

крестом в руках, левее – Богоматерь с руками перед грудью, сложенными в жесте ходатайства. Последним в этом регистре представлено Лоно Авраамово.

В правой части нижней зоны находится композиция ада. Огненная река, исходящая от престола Христа в верхнем регистре, спускается к третьему, где два ангела с длинными копьями подталкивают проклятых в огонь. Здесь же представлен седовласый дьявол, сидящий на двуглавом змее, пожирающем людей, фигура дьявола трактована в синем цвете. На коленях у него восседает Антихрист. Крылатые бесы летают вокруг адского пламени и толкают грешников в огонь. Среди этих последних можно рассмотреть представителей тех же самых социальных групп, что и в образах спасенных праведников. Л. Контон и А. Ньеро различают среди них Константина V Копронима, иконоборца, которого ангел толкает длинной палкой в огонь внизу композиции, лысый епископ в одеянии с лором – это еретик Несторий, архиепископ Константинополя (428–431 гг.). Наверху монах, которого чертенок тянет за бороду, – это еретик-монофизит Евтихий (V в.), ниже – бюст патриарха Константинополя еретика Сергия (610–638 гг.), правее – бюст императрицы Евдоксии (преследовавшей Иоанна Златоуста)¹⁰. А. Ньеро отмечает две головы внизу, размещенные симметрично по сторонам от змея, – это мужская голова персонажа, «похожего на монгола», с длинными изогнутыми усами и серьгой в ухе и выбритым высоким лбом, а рядом с ним представлена женщина-египтянка в арабском цветном тюрбане с голубыми кольцами на шее. Они символизируют язычников, горящих в аду¹¹.

М. Гаридис идентифицирует персонажа в тюрбане как пророка Мухаммеда, а также находит главу варварского племени в синем головном уборе среди проклятых в аду¹². Исследователь отмечает, что в византийском искусстве это одно из редчайших выражений религиозной розни, наказания иноверцев.

Глядя на некоторых персонажей в аду, можно предположить, что мозаичисты хотели представить обобщенные образы сарацинов разных типов (султан или представитель ученого сословия в белом тюрбане, намотанном на островерхую тюрбетку, военный, справа внизу женоподобный образ, но в мужском головном уборе).

Нижний регистр разделен на шесть прямоугольников, три вверху и три внизу. В каждом из них представлены различные мучения. Л. Контона и Дж. Лоренцетти описывают эти мучения¹³. В первом левом сегменте вместе с образом Богача из притчи о богаче и Лазаре представлены «похотливые в вечном огне». В следующем сегменте – «чревоугодники в вечной мерзлоте». Правее в

темной воде – «гневливые». Ниже в левом сегменте черепа с червями в глазницах – это «завистники». Правее головы с золотыми серьгами в ушах – «скряги, алчные». М. Гаридис на основании надписей на более поздних композициях Страшного суда идентифицирует мучения первых сцен Страшного суда в византийском искусстве так: «тартар» (2 Петр. 2, 4) или «тьма», «черепа» (чаще всего со змеями (или червями – червь неусыпающий (Мк. 9, 48)), выползающими из глазниц), «скрежет зубов» (Мф. 13, 42), «алчные», «богач»¹⁴.

Интересен, на наш взгляд, сегмент с так называемыми алчными. Здесь изображено несколько персонажей с характерными прическами и чертами лиц: высокий оголенный лоб, на который падает одна длинная прядь волос, при этом длинные волосы на затылке, слегка завитые кверху усы, темные густые брови, у всех в ухе большие серьги. В сцене ада регистром выше представлен один такой же персонаж, однако без пряди волос на лбу, тот, которого А. Ньеро сравнил с монголом. На наш взгляд, здесь мог быть изображен представитель какого-то конкретного этноса, враждебного христианству, возможно непосредственно связанного с историей базилики или острова Торчелло. Известно, что остров Торчелло был населен впервые в 452 г. жителями Алтино, бежавшими от гуннов¹⁵. Прокопий Кесарийский описывает внешность гуннов так: у них были оголенные щеки и подбородок, подстриженные кругом головы с пучком длинных волос на затылке¹⁶, что совпадает с внешностью «алчных» Торчелло. Также Аммиан Марцелин сообщает о том, что гунны носили одну серьгу в левом ухе; «в целом этот народ был непомерно жадным, что побуждало их к постоянным набегам»¹⁷. О ношении одной серьги в левом ухе мужчинами гуннами свидетельствуют и многочисленные захоронения, в которых находят по одной серьге¹⁸. О жадности гуннов пишет Дионисий Периегет (III в.) в «Истории Вселенной»: «...они принудили мидян заплатить им 40 000 золотых монет и вообще имели такое множество золота, что делали из него кровати, столы, кресла, скамейки и проч.»¹⁹.

Таким образом, в сегменте с так называемыми алчными мог быть изображен представитель народа, непосредственно связанного с историей острова, – гуннов, от которых бежали на Торчелло жители Алтино. О том, что в XI в. в Торчелло помнили и почитали начало истории острова, свидетельствует развитый там в это время культ св. Илиодора – первого епископа Алтино, мощи которого были перенесены в базилику Торчелло после 630 г. и захоронены в самом алтаре²⁰.

Многие исследователи²¹ отмечали композиционную схожесть Страшного суда в Торчелло с этой же сценой на миниатюрах Евангелия из Национальной библиотеки в Париже, созданного в Студийском монастыре Константинополя во второй половине XI в. (cod. gr. 74. ff. 51 v., 93 v.)²², на иконе из монастыря Святой Екатерины на Синае (начало XII в.)²³ и на резной слоновой кости конца XI в. из Музея Виктории и Альберта в Лондоне²⁴. Очевидно, композиции Страшного суда на этих константинопольских памятниках аналогичны композиции в Торчелло. Четкая и последовательная горизонтальная регистровость, зональное разделение композиционного поля для сцен ада слева от Христа и рая справа от Него, выбор и последовательность сцен, подбор персонажей говорят о том, что на всех четырех памятниках воспроизводится одна и та же вариативная иконографическая модель византийского, константинопольского (?) происхождения, сложившаяся к XI в. Однако в иконографии Страшного суда этих памятников есть различия.

Богоматерь в сцене рая Торчелло представлена стоящей с жестом ходатайства (ладони повернуты к зрителю), в позе Оранты, тогда как на других константинопольских памятниках Богоматерь сидит на троне. Богоматерь в раю вторит Ее поясному образу над дверным проемом. Этот образ относится полностью ко второй половине XII в., однако его наличие здесь во время первоначальной декорации собора доказывает И. Андреевский²⁵. М. Ангенбен предполагает, что в Торчелло Богоматерь выполняла «функцию заступницы перед Богом» и символизировала собой церковь, как Оранта в апсиде собора Софии Киевской²⁶. Это объяснение вполне логично, так как Страшный суд в Торчелло – это монументальная композиция, на иконе начала XII в. и слоновой кости из Музея Виктории и Альберта этого мотива нет, как отмечает автор²⁷. На миниатюрах греческого кодекса Богоматерь изображена с таким же жестом, но сидящей на троне. Иконография Оранты встречается в основном в монументальной живописи и каменных рельефах²⁸. Кроме того, само появление мотива Оранты, которая связывалась с эпитетами 12-го икоса (23-й строфы) Акафиста – «нерушимая стена царства», «Ты, которую ниспровергаются враги», «одушевленный храм», «непоколебимый столп церкви», – тесно связано с константинопольской художественной традицией и особым почитанием этого образа как защитницы столицы византийской империи²⁹. Оранта украшала часть Влахернского комплекса, апсиду ротонды часовни Агия-Сорос, где хранилась главная реликвия Константинополя – рака с Ризой Богоматери (хранительницы города от набегов врага)³⁰. Мотив Оранты, дважды повторенный в мозаике Торчелло, мо-

жет указывать на отражение константинопольской иконографии, а также не исключено, что и на работу артели столичного круга.

Кроме того, тип Богоматери Оранты встречается часто в иллюстрациях ко второму вводному кондаку акафиста «Взбранной воеводе» Палеологовской эпохи³¹. Любопытно отметить, что именно эта часть Акафиста в X в. была включена в ежегодную службу Влахернского храма на пятую неделю Великого поста в честь победы Константинополя над аварами в 626 г.³² Для нас интересно, что византийские и западные историки часто отождествляли аваров с гуннами. Свидетельством этого являются описания гуннов у Феофана Византийского³³, Симокатты³⁴, Иоанна Малалы³⁵, западного автора Павла Диакона³⁶. В X в. Константин Багрянородный в 28-й главе своего сочинения «Об управлении Империей» предводителя гуннов Аттилу называет королем аварским (василевсом аваров)³⁷. Таким образом, мозаичисты, прибывшие в Торчелло, вероятно, могли получить от заказчика мозаик (местного епископа) «инструкцию» изобразить гуннов, от которых спасались первые жители Торчелло. И вполне вероятно, что художники, как и многие византийские историки и авторы, могли ассоциировать гуннов с хорошо знакомыми им из прошлого Византийской империи алчными аварами (лат. *Avari* – алчные)³⁸. Возможно, появление образа Оранты дважды в мозаике Торчелло связано с образами иноверцев, представителей разных враждебных христианству народов в сценах ада, и особенно образов «алчных гуннов-аваров» в сегменте с мучениями. Однако стоит подчеркнуть, что это предположение носит лишь чисто гипотетический характер и к нему нужно относиться с осторожностью. Иллюстрации к Акафисту и соответственно связь Оранты со вторым вводным кондаком сложились лишь в последней трети XIII в.³⁹

Отметим также, что в отличие от Торчелло в сценах ада на всех вышеупомянутых константинопольских памятниках нет образов иноверцев. На других византийских композициях Страшного суда, современных мозаикам Торчелло, мы также их не встретим. Речь идет о сценах Страшного суда церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье (конец XI – начало XII в.)⁴⁰, Николо-Дворищенского собора в Великом Новгороде (после 1118 г.)⁴¹, образе ада на миниатюре Лествицы Иоанна Лествичника из Ватикана (Vat. Gr. 394, f. 12 г. конца XI в.)⁴². Это позволяет сделать вывод, что для автора мозаичного убранства Торчелло тема наказания иноверцев была уникальной и имела особую значимость. На наш взгляд, мотив иноверцев, язычников и мусульман, горящих в аду, мог быть обусловлен важнейшим историческим событием того времени – освобождением

Иерусалима от мусульман 15 июля 1099 г. в ходе Первого Крестового похода. Идея освобождения Священного города от «язычников», провозглашенная папой Урбаном II на Клермонтском соборе 1095 г., была основана на Евангелии от Луки: «И падут от острия меча, и отведутся в плен во все народы; и Иерусалим будет попираем язычниками, доколе не окончатся времена язычников. ...И тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаке с силою и славою великою» (Лк. 21: 24, 27)⁴³. Таким образом, эсхатологические, апокалиптические настроения и чаяния Второго пришествия, которыми был пронизан замысел и реализация крестовых походов на Западе, а также успех крестоносцев и освобождение Иерусалима от «язычников» могли повлиять на появление образов иноверцев, горящих в аду, в композиции Страшного суда западной базилики.

 Примечания

- ¹ См.: *Лаврентьева Е.В.* К вопросу о стиле мозаик собора Торчелло // Вестник РГГУ. 2013. № 7. Сер. «Культурология. Искусствоведение. Музеология». С. 176–184; *Andreescu I.* Torcello I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. № 26. P. 185–223; *Idem.* Torcello III. La chronologie relative des mosaïques parietales // *Ibid.* 1976. № 30. P. 247–341; *Andreescu-Treadgold I., Henderson J.* How does the glass of the wall mosaic at Torcello contribute to the study of trade in the 11th century? // *Byzantine trade, 4th-12th centuries*. Oxford: Ashgate Publishing, 2009. P. 393–417.
- ² *Andreescu I.* Torcello I; *Idem.* Torcello III.
- ³ *Andreescu I.* Torcello III.
- ⁴ См.: *Berteaux E.* L'art dans l'Italie Méridionale. P.: Paris École française de Rome, 1904. P. 260–267; *Christe Y.* Jugements derniers. P.: Zodiaque, 1999. P. 21, 27; *Garidis M.* Etudes sur le Jugement Dernier Post-Byzantin du XV à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique. Thessaloniki: 'Ετ – Μακ – Σπ., 1985. P. 24; *Millet G.* La Dalmatique du Vatican. P.: Presses universitaires, 1945. P. 16–36; *Paeseler W.* Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan // *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1938. № 2. S. 312–294; *Voss G.* Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig: E.A. Seemann, 1884. S. 64–75.
- ⁵ См.: *Brenk B.* Tradition und Nueurung. Wien: Böhlau, 1966. S. 119–122; *Tsitouridou A.* The church of the Panagia Chalkeon. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1985.
- ⁶ Например, Страшный суд базилик Сан Микеле а Оледжио (Пьемонт) (Il San Michele di Oleggio a cura di P. Venturoli. Torino: Editris, 2009) и Сант Анжело ин Формис в Капуе (*Morisani O.* Gli affreschi di San Angelo in Formis. Napoli: Cava dei Tirreni, 1962).

- 7 *Voss G.* Op. cit. P. 51.
- 8 *Niero A.* La basilica di Torcello e Santa Fosca. Venezia: ARDO, 1968. P. 38.
- 9 Ibid.
- 10 См.: *Conton L.* Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti. Venezia: Bortoli, 1927. P. 49–50; *Niero A.* La basilica... P. 38.
- 11 *Niero A.* La basilica... P. 38.
- 12 *Garidis M.* Etudes sur le Jugement Dernier... P. 85.
- 13 См.: *Conton L.* Op. cit. P. 49–51; *Lorenzetti G.* Torcello. La sua storia, i suoi monumenti. Venezia: Carlo Ferrari, 1939. P. 55–56.
- 14 См.: *Garidis M.* Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII au XIV siècle) // Сборник за ликовне уметности. 1982. № 18. P. 2; *Idem.* Etudes sur le Jugement Dernier... P. 86.
- 15 *Cuscito G.* L'alto Adriatico Paleocristiano // Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. Venezia: Marsilio, 2009. P. 32–49.
- 16 *Иловайский Д.И.* История России. Начало Руси. М.: Чарли, 1996. С. 173.
- 17 *Аммиан Марцеллин.* Римская история / Пер. Ю.А. Кулаковского и А.И. Сонни; под ред. Л.Ю. Лукомского. СПб.: Алетейя, 1994. Кн. XXXI, 2, 21.
- 18 *Ковалевская В.Б.* Кавказ и аланы. Века и народы. М.: Наука, 1984. С. 70.
- 19 *Geographi Graeci Minores* / Ed. C. Müller. P., 1861. Vol. 2. P. 261.
- 20 *Niero A.* Santi di Torcello e di Eraclea tra storia e leggenda // Santi e beati veneziani. Venice: Quaranta profile, 1963. P. 31–40.
- 21 См.: *Garidis M.* Etudes sur le Jugement Dernier... P. 84–85; *Polacco R.* La Cattedrale di Torcello. Treviso: Canova, 1984. P. 61; *Rizzardi C.* La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina // Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente. P. 75.
- 22 См.: *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М.: Гамма Пресс, 2012. С. 348. Ил. 297; *Tsuji S.* The headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 // *Dumbarton Oaks Papers.* 1975. № 29. P. 166–203.
- 23 См.: *Лидова М.А.* Полиптих как пространственный образ храма. Иконы Иоанна Тохабя из собрания Синайского монастыря // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М.: Индрик, 2011. С. 335; *Sotiriou G., Sotiriou M.* Les icones du Mont Sinaï. Athènes: Institut français d'Athènes, 1956–1958. Vol. 1. P. 150–151; *Weitzmann K.* Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination.* Chicago, IL: University of Chicago Press, 1971. P. 271–313.
- 24 См.: *Brenk B.* Op. cit. S. 82–86; *Goldschmidt A., Weitzmann K.* Byzantinischen Elfenbeinskulpturen. Berlin: Kästen, 1934. Bd. 2. Pl. 123, XLV.
- 25 *Andreescu I.* Torcello III. P. 260–261.
- 26 *Angheben M.* Les jugements derniers byzantins des XI–XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat // *Cahiers archéologiques.* 2002. Vol. 50. P. 119.
- 27 Ibid.

- ²⁸ *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 168.
- ²⁹ Там же. С. 166–167.
- ³⁰ *Zervou Tognazzi I.* L'iconografia e la "vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata.* 1986. № 40. P. 262–287.
- ³¹ *Этингоф О.Е.* Указ. соч. С. 165.
- ³² Там же. С. 162–163.
- ³³ *Феофан Византиец.* Летопись от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта. Рязань: Александрия, 2005. С. 88–90.
- ³⁴ *Феофилакт Симокатта.* История / Вступ. ст. Н.В. Пигулевской; пер. С.П. Кондратьева. М.: АН СССР, 1957. С. 67.
- ³⁵ *Ioannis Malalae.* Chronographia / Rec. L. Dindorf. Bonnae: Weber, 1831. P. 200–205.
- ³⁶ *Pauli Diae.* Historia Langobardorum // *Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum.* Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1878. I, 27; II, 10; IV, 11, 26, 37.
- ³⁷ Константин Багрянородный. Об управлении империей. М.: Наука, 1991. С. 68.
- ³⁸ См.: *Эрдели И.* Авары // *Исчезнувшие народы.* М.: Наука, 1988. С. 106; *Deér J.* Karl der Große und der Untergang des Awarenreiches // *Karl der Große: Lebenswerk und Nachleben.* Düsseldorf: L. Schwann, 1965. Vol. 1. S. 719–791; *The Other Europe in the Middle Ages: Avars, Bulgars, Khazars and Cumans / Ed. by F. Curta.* Leiden: Brill, 2008. P. 503.
- ³⁹ *Этингоф О.Е.* Указ. соч. С. 163, 168.
- ⁴⁰ *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens: Melissa, 1985. P. 66–83. Fig. 14–18.
- ⁴¹ *Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 489–495.
- ⁴² *Лазарев В.Н.* История Византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 90. Ил. 248.
- ⁴³ *Alphandéry P., Dupront A.* La Chrétienté et l'idée de Croisade. P.: Albin Michel, 1995. P. 41.

SCIENCE-ART: ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

Статья посвящена терминологической путанице, возникшей вокруг явления актуального искусства science-art (сайнс-арт). Автор статьи уделяет внимание всем терминам, которые так или иначе употребляют относительно рассматриваемого феномена, подвергая их критическому анализу и пытаясь осмыслить, насколько правомерно использование каждого из них. Разность терминов вскрывает разность стоящих за ними явлений, и автор данной статьи показывает их отношения с оригинальным явлением science-art.

Ключевые слова: термин, явление, science-art, сайнс-арт, научное искусство, арт-сайнс, искусство исследования.

Предметы, чувства, явления осознаются нами только тогда, когда им дано название. Прежде чем разобраться с явлением, необходимо разобраться с термином. Уже сейчас широко эксплуатируется термин «science-art», а также различные его русскоязычные модификации, в частности «сайнс-арт», «сай-арт», «научное искусство», «наукоемкое искусство», «научарт», «искусство науки», «арт-сайнс», «искусство исследования». По сути, явления, стоящие за данными определениями, не могут быть равнозначны между собой, но в связи со сложившейся в терминологии путаницей они часто приравниваются, ставятся в один ряд. Ниже попробуем разобраться с каждым из обозначенных терминов. Будем приводить примеры из российской практики, поскольку в западной практике проблемы термина в том виде, в котором будем рассматривать его мы, не стоит изначально.

Прежде чем производить анализ различных терминов, берущих свое начало от science-art, дадим определение. Science-art (сайнс-арт) – формирующееся направление актуального искусства, где при помощи современных технологий, материалов и новейших выразительных средств, основанных на научных методах, разработках и достижениях, воплощается в жизнь художественный образ. Классическим примером сайнс-арта может послужить работа арт-группы «Куда бегут собаки» «Поля 2», представляющая собой стеклянную емкость с ферромагнитной жидкостью, которая благодаря постоянным магнитам, скрытым внутри емкости, при помощи датчиков приобретает форму глаза при появлении рядом с инсталляцией человека. «Если зритель движется вокруг чашки, глаз перемещается вслед за ним по поверхности. Если зритель останавливается, глаз тоже останавливается и начинает моргать. Глаз как бы следит за человеком. Когда зритель удаляется, глаз погружается внутрь жидкости, и мы опять видим лишь ровную поверхность»¹.

А теперь перейдем к разбору терминов.

Самое первое, на что стоит обратить внимание в термине «science-art», это, казалось бы, незначительная соединительная деталь между понятиями «science» и «art». Во всех остальных случаях направление искусства обозначается по принципу «прилагательное + существительное»: public art, digital art, media art и т. д. Но в данном случае мы имеем дело с двумя существительными, которые находятся в позиции равенства по отношению друг к другу. Исходя из этого правильнее всего было бы термин перевести как «наука-искусство», но использование такого русскоязычного варианта как минимум неудобно. Потому предлагаем и настаиваем на том, что наиболее корректным будет использование русифицированного варианта «science-art» как «сайнс-арт». Ведь мы же не осуществляем перевод термина «public art» как «публичное искусство», а употребляем термин «паблик-арт». И так далее.

Следует заострить внимание на том, что только в данном явлении культуры две сферы – наука и искусство – терминологически равны. Это принципиально важный момент, являющийся ключом к пониманию феномена сайнс-арта. Данный термин является своего рода прецедентом в области актуального искусства, и именно это дает нам отсылку на то, что речь идет о явлении не столько искусства, сколько культуры в целом. Во всяком случае постулирование «классического» сайнс-арта именно такое: интеграция (иногда даже употребляется слово «синтез») двух сфер человеческой деятельности, с одной стороны которой стоят ученые, с другой – художники.

Употребление термина «научное искусство» было бы корректным, если бы первичный термин звучал как «scientific art», т. е. прилагательное + существительное. В словосочетании «научное искусство» доминирует всё же искусство, просто ему дается некое определение, указывающее и на вторую интересующую нас область. Но, что важно, в оригинальном термине доминанты нет, искусство и наука рассматриваются как две равновеликие части. Тот факт, что наиболее распространенным переводом «science-art» является «научное искусство», крайне важен, поскольку употребляемый термин определяет специфику явления. В России сайнс-арт воспринимается прежде всего как искусство, «на выходе мы получаем продукт искусства»². На Западе же сайнс-арт воспринимается как явление, смежное между двумя областями. Рамки статьи не позволяют производить анализ того, какое из восприятий в большей степени соответствует действительности, сейчас перед нами стоит задача досконально изучить терминологию. И, возвращаясь к разнице в самой сути оригинального термина и его наиболее популярного русского аналога, мы легко понимаем, откуда возникает разница в восприятии рассматриваемого явления.

Пропорционально в русскоязычном варианте термина искусства больше, чем науки, и потому возникает много вопросов при употреблении слова «синтез», и потому сайнс-арт зачастую не воспринимается как трансдисциплинарное явление культуры. Но дело не только в этом. В английском языке термин «science» имеет очень конкретное значение и употребляется применительно к естественным наукам и только, на что указывает словарная статья: «It is often treated as synonymous with “natural and physical science”, and thus restricted to those branches of study that relate to the phenomena of the material universe and their laws, sometimes with implied exclusion of pure mathematics. This is now the dominant sense in ordinary use» («[Слово “наука”] часто употребляется как синоним естественных наук и, таким образом, оказывается ограничено теми отраслями исследований, которые связаны с явлениями материальной жизни и ее законами, иногда с преднамеренным исключением чистой математики. Сейчас это основное значение слова в общеупотребительном смысле»)³. Гуманитарные науки обозначаются словом «studies» (cultural studies, social studies etc.).

В русском же языке словом «наука» обозначаются и естественные, и точные, и гуманитарные дисциплины. Отсюда возникают сложности в идентификации объектов сайнс-арта. По большому счету значительно расширяется поле того, что может называться научным искусством, – и в этом принципиальная разница с

западным вариантом. Если у нас возможен (и ставится, пускай и неправомерно) вопрос «А как может себя проявить такая наука, как искусствоведение?»⁴, то в Европе и Америке такой вопрос просто невозможен.

Однако С.В. Ерохин в своей статье «К вопросу о термине “научное искусство”» предлагает следующий компромисс: «Возможно, не стоит опасаться спекуляций относительно термина “научное искусство” и решиться применить его в пока еще совершенно непривычном смысле, но при этом прийти к более или менее единому мнению относительно сущности обозначаемого им явления»⁵. Настаиваю, что данное решение представляется нам куда менее удачным, чем транслитерация термина. Можно частично согласиться с мнением Ерохина и Булатова, что в русском варианте написание транслитерированного термина вызывает некоторые трудности (связанные прежде всего со сложностью произношения и написания слова «science»), однако единожды принятая и негласно (а лучше гласно) утвержденная форма вскоре будет смотреться такой же естественной, как и аналоги, как то: оп-арт, поп-арт, медиа-арт и многое другое.

Компромиссным вариантом между терминами «сайнс-арт» и «научное искусство» может выступить «научарт». Однако этот вариант употребляется крайне редко, что связано с некоторой «неудобностью» в произношении.

Далее. Одним из употребляемых является термин «наукоемкое искусство». Согласно словарю Ожегова, наукоемкий – значит «требующий глубокого и сложного научного обоснования»⁶. Условно говоря, наукоемкий – не научный, но вмещающий в себя научную составляющую. Наукоемкие объекты (семантически) еще дальше отстоят от сайнс-арта, чем объекты научного искусства. Однако в российской практике под научным искусством и наукоемким искусством подразумевается одно и то же, что опять же терминологически неправомерно.

Как пример наукоемкого искусства мы можем привести живопись Александра Панкина («Математическое представление Черного квадрата», «Пять треугольников ряда Фибоначчи», «Числовой квадрат Велимира Хлебникова» etc.), демонстрирующую нам красоту математических формул. Безусловно, чтобы написать такие картины, требуется особое зрение, дарующее возможность эту самую красоту узреть, и не только узреть, но и помочь узреть другим. Но без знания и понимания этих формул красоту их увидеть невозможно – в этом и состоит наукоемкость. Тем не менее это традиционная живопись, которая, как известно, не является сайнс-артом.

В работах Панкина поднимаются эстетические вопросы науки, но не этические, не ставятся проблемы, а постулируется факт визуальной привлекательности сложных научных конструкций.

Так же используется термин «научнообразное искусство». Семен Ерохин неверно маркирует его синонимичным термину «научное искусство»⁷. Действительно, некогда слова «научный» и «научнообразный» были синонимами, однако сейчас термин «научнообразный» в значении «научный» не употребляется. Согласно современным словарным правилам, синонимом «научнообразного» является «научоподобный». В буквальном смысле «научнообразный» – научный лишь по виду, создающий видимость научности, претендующий на научность, обладающий внешними признаками научности⁸.

И в самом деле искусство, научное лишь с виду, но не имеющее под собой серьезных научных оснований, имеет место быть. Однако это не интересующий нас сайнс-арт, это пограничное с ним явление. Справедливо будет отметить, что в научнообразном искусстве есть интересные примеры. Заострим внимание на том, что мы сейчас употребляем этот термин очень условно, как бы в противовес тому, что называем сайнс-артом. Необходимо добавить, что научнообразное искусство чаще всего претендует на научность, стремится быть маркируемым как сайнс-арт.

В качестве примера научнообразного искусства мы можем привести работы Ивана Дыркина «10 000 000 \$, или Философский камень» (маленький камень, помещенный под стеклянную сферу, освещается мигающим сверху сферы фонарем), «Макет каркаса вакуумного дирижабля» (трехметровый макет, созданный из современных материалов на основе идей, идущих от XVII в.). Вопреки концептуальному обоснованию (включать его не соответствует формату статьи, но можно посмотреть его на сайте фестиваля «Яблоко Мёбиуса», где работы экспонировались⁹), претендующему на научность, они не являются объектами сайнс-арта. И в этом состоит их научнообразность: сопроводительный материал содержит в себе физические формулы, специфичные термины, но сами объекты не отвечают критериям сайнс-арта.

Термины «искусство науки» и «арт-сайнс» синонимичны и терминологически, и вещественно: их употребляют для обозначения одних и тех же явлений. Здесь акцент смещается на научную составляющую, составляющая же искусства становится определяющей по отношению ко второй части. Данные понятия менее всего имеют отношение к первоначальному «science-art», они скорее повествуют о «декорированной» науке. Креативные научные ме-

тодики, ярко представленные научные разработки, понятные широкой публике научные исследования etc. – всё это обозначается терминами «искусство науки» и «арт-сайнс».

Однако у термина «арт-сайнс» есть еще одно специфическое значение: «Art-(social)science проекты – это проекты, презентации, выставки и прочие формы публичных презентаций, объединяющие разные типы знания. Это, с одной стороны, идеи и материалы разных научных дисциплин (в нашем случае социальных) и с другой – знание и формы выражения, заимствованные из сферы искусства. Это новая форма представления результатов научных социальных исследований с использованием художественных средств – с привлечением к участию в проектах профессиональных художников и дизайнеров»¹⁰. Группа социологов в лице Олега Паченкова на лекции в СПбГУ, предложив данный термин для обозначения своих практик, добавляет: «Мы рассматривали арт, честно говоря, цинично – как средство, которым социологи эффективно смогут доносить созданные ими идеи»¹¹.

Здесь мы можем дать отсылку о сказанном выше касательно гуманитарных и естественных наук и порождения дополнительных смыслов из-за разницы исходного термина («studies» и «science»). Если в арт-сайнсе искусство является средством, то в сайнс-арте не является (равно как и наука). Но в ходе практики социологи приходят к следующему: «Единственный способ добиться сотрудничества – это находить точки соприкосновения и совместной работы. И выяснилось, что гораздо интереснее – хотя гораздо дольше и труднее – создавать какие-то проекты вместе ученым и художникам, если вы используете арт-сайнс как способ производства знания, а не презентации. Вернее, социологи используют художественные средства не как способ презентации уже готового продукта, а как один из инструментов его производства»¹². На выходе в арт-сайнсе получается целое исследование, протяженное во времени, но не конкретный объект, который может быть экспонирован в пространстве галереи.

Термин «искусство и наука», на наш взгляд, совершенно недопустим, поскольку он не будет вычлениваться из текста ни визуально, ни аудиально. И если проблему визуального восприятия можно решить, используя, например, написание через дефисы («искусство-и-наука»), то аудиально данный термин остается крайне неудобным. Предложение «взаимодействие искусства и науки в искусстве и науке» нелепо, в то время как «взаимодействие искусства и науки в сайнс-арте» легко понимается и воспринимается и на глаз, и на слух.

Нам необходимо рассмотреть еще один термин, который иногда используется как аналог «science-art», но стоит несколько особняком от всех ранее приведенных примеров, – это термин «искусство исследования». Однако «исследование» – это об искусстве вообще, исследовать – одно из свойств любого искусства, каждого его направления, разница только в объекте и предмете исследования, и у искусства эпохи Возрождения они одни, у сюрреализма другие, у сайнс-арта – третьи. Более того, термин «исследование» имеет в английском языке несколько вариантов, как то: study, research, investigation, exploration, analysis, examination – а вот слова «science» мы среди них не находим.

Несмотря на это директор единственного на данный момент пространства, созданного специально под сайнс-арт, Дарья Пархоменко на конференции 11 июля 2013 г. в Laboratoria, поднимая вопрос о едином термине, высказалась следующим образом: «Я за “искусство исследования”»¹³. И пример такой работы как раз находился в пространстве галереи (в рамках выставки «Фронтир»): это была видеоинсталляция Натальи Зинцовой «Границы», в которой художница пыталась отследить изменение рисунка волны при помощи натянутой между колышков веревки. Исследование ли это? Да, пожалуй. Но используются ли при этом новые материалы и выразительные средства, являющиеся критериями сайнс-арта? Нет, и потому это не сайнс-арт. Если вывести очень простую, «народную» формулу, то любой сайнс-арт является искусством исследования, но не любое искусство исследования является сайнс-артом.

По итогам работы конференции следует добавить, что эксперты так и не пришли к единому термину, но приняли компромиссное решение, что пока что – пока существует эта терминологическая путаница – можно употреблять разные термины, держа в уме, что под ними подразумевается примерно одно и то же явление. Но ведь в том и дело, что явления также разнятся, что было показано при анализе всех приведенных выше терминов. Да что там – у каждого свои представления о том, что такое сайнс-арт, и чем больше подсудных терминов, тем больше объектов можно условно маркировать как объекты сайнс-арта.

Разногласица, появившаяся вследствие изначально разного понимания слова «наука» в западном («science») и российском культурном кодах, и вследствие возможной разницы перевода исходного термина (невозможность перевести как два существительных, синонимичный ряд прилагательных: «научный», «наукоемкий», «наукобразный» и проч.) сейчас является проблемным полем для теоретиков, кураторов, художников и ученых, имеющих отношение к сайнс-арту.

В данной статье мы рассмотрели термины (и стоящие за ними явления), прямо или косвенно относящиеся к оригинальному «science-art», и, исходя из всего вышесказанного, считаем, что наиболее корректно и полно суть явления отражает термин «сайнс-арт». Поскольку данное направление современного искусства зародилось на Западе, нам не кажется столь критичным отсутствие адекватного русского аналога понятию «science-art» и использование транслитерированного варианта.

Примечания

- ¹ Куда бегут собаки: Проект «Триалог» [Электронный ресурс] // Livejournal. URL: <http://where-dogs-run.livejournal.com> (дата обращения: 25.08.2013).
- ² Пархоменко Д. Лекция в ГЦСИ от 01.04.2013.
- ³ Science [Электронный ресурс] // Wikipedia. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Science> (дата обращения: 20.08.2013).
- ⁴ Дыркин И. Круглый стол в рамках фестиваля «Яблоко Мёбиуса».
- ⁵ Актуальные вопросы науки: Мат-лы III междунар.-практ. конф. (10 октября 2011 г.). М.: Спутник, 2011. С. 30.
- ⁶ Научоемкий [Электронный ресурс] // Академик. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/120538> (дата обращения: 24.08.2013).
- ⁷ Актуальные вопросы науки. С. 27.
- ⁸ Научообразный [Электронный ресурс] // Энциклопедии & Словари. URL: <http://enc-dic.com/word/n/Nauchobrazn-13367.html> (дата обращения: 31.08.2013).
- ⁹ Дыркин И. № 10. 10 000 000 \$, или Философский камень [Электронный ресурс] // Яблоко Мёбиуса. URL: <http://mebiusapple.com/expo/112> (дата обращения: 15.02.2014); *Он же*. № 6. Макет вакуумного дирижабля [Электронный ресурс] // Яблоко Мёбиуса. URL: <http://mebiusapple.com/expo/110> (дата обращения: 15.02.2014).
- ¹⁰ Трансдисциплинарные проекты: Art – (social) science [Электронный ресурс] // Центр независимых социологических исследований. URL: <http://old.cisr.ru/art.html> (дата обращения: 02.09.2013).
- ¹¹ Воронкова Л., Паченков О. Лекция «Потенциал трансдисциплинарного (art-science) подхода для работы с городскими общественными пространствами» [Электронный ресурс] // Лекториум. URL: <http://www.lektorium.tv/lecture/?id=14401> (дата обращения: 20.08.2013).
- ¹² Там же.
- ¹³ Пархоменко Д. Лекция в ГЦСИ от 01.04.2013.

ВИРТУАЛЬНЫЕ МУЗЕИ: АНАЛИЗ ТЕРМИНА

Статья посвящена культурологическому анализу термина *виртуальный музей*. Этот термин входит в состав современной компьютерной лексики и вызывает много споров. Виртуальные музеи представляют собой новую культурную форму, порожденную информационными технологиями. Умение пользоваться современной терминологией – необходимый инструмент для подтверждения уровня коммуникативной и информационной компетентности российских специалистов.

Ключевые слова: виртуальный музей, интернет-музей, музей онлайн, виртуальная галерея, междисциплинарный подход, лингвистический метод.

В настоящее время термин *виртуальный музей* широко используется в сети Интернет.

Сама по себе тема виртуальных музеев и их роль в культурных процессах России и мира – достаточно новая тема научных исследований. Она обсуждается не только в среде музееведов и искусствоведов, но и в обществе в целом, на различных форумах, конференциях и в Интернете, что свидетельствует об актуальности данной тематики¹.

Много споров ведется об обоснованности применения названия *виртуальный музей* создателями интернет-ресурсов, содержание которых, по мнению ряда представителей музейного сообщества, не соответствует традиционному пониманию слова *музей*. Специалисты в области музееведения говорят о «мнимых» виртуальных музеях, о неправомерности употребления термина *музей* многими сайтами, указывая, что содержание этих ресурсов Всемирной сети никак не укладывается в классическое понимание слова *музей*, и т. д.

Насколько мотивировано активное применение термина *виртуальный музей* авторами интернет-ресурсов?

В данной статье представлен культурологический анализ термина *виртуальный музей*. Этот анализ дает возможность выявить различия в значениях термина *музей* в традиционном смысле и термина *виртуальный музей* в современной языковой практике.

Необходимо отметить, что анализ термина *виртуальный музей* – это далеко не только пресловутый «спор о терминах».

Актуальность такого анализа обусловлена тем, что проблема терминологии имеет высокую практическую значимость. Умение пользоваться актуальной терминологией, задействованной в деловом обороте, – необходимая компетенция современного участника трудового процесса. «Голос живого пользователя» надо изучать для формирования умения «общаться по-новому», чтобы достойно отвечать на информационные вызовы сегодняшнего дня.

Кроме того, актуальность нашего исследования определяется спецификой поиска виртуальных ресурсов в сети Интернет. Все пользователи Всемирной сети в той или иной мере сталкивались с трудностями поиска необходимой информации в Интернете. Эти сложности среди других причин во многом связаны с названиями интернет-ресурсов, т. е. с терминологией. С одной стороны, пользователь часто затрудняется с формулировкой запроса, испытывая трудности с подбором «нужного слова» для поиска необходимой информации. С другой – создатели интернет-ресурсов и веб-сервисов нередко сами себе создают сложности, выбирая для своих сайтов и страниц названия и ключевые слова, которые пользователи не употребляют в поисковых запросах. «Неудачное» название значительно ограничивает рейтинг посещаемости ресурса.

Термины, порожденные информационными технологиями и массово используемые в компьютерной коммуникации, представляют собой значимое явление современной мировой культуры. Они имеют широкомасштабное распространение и, безусловно, нуждаются в научном анализе.

Актуальность нашего исследования продиктована также социальной значимостью виртуальных музеев: рейтинги их посещаемости крайне высоки. С другой стороны, растет не только количество посетителей виртуальных музеев – экспоненциально увеличивается число самих виртуальных музеев. Их создают организации, которые не являются музеями, – образовательные учреждения, учреждения культуры и административные единицы (вузы, детские сады, театры, деревни и т. д.). Действуют «бизнес-проекты» – виртуальные музеи коммерческих организаций. Виртуальные музеи

открывают частные лица – особенно массово этот процесс идет в социальных сетях и блог-платформах.

Создание в Интернете виртуальных музеев – модная тенденция в области развития веб-проектов.

Приведем мнения ряда российских авторов, в публикациях которых нашла свое отражение тема виртуальных музеев.

В работах кандидата филологических наук И.В. Розиной² и кандидата культурологии О.В. Самаковской³ виртуальные музеи рассматриваются прежде всего как виртуальные представительства в Интернете реальных музеев. Но, как мы указывали выше, сайты реальных музеев – это далеко не единственная форма существования музеев онлайн, и виртуальные музеи, созданные на базе традиционных музеев, во Всемирной сети составляют меньшинство⁴.

С точки зрения доктора искусствоведения А.В. Лебедева, «есть только два правильных варианта использования термина “виртуальный музей”. Первый – это сайт, сделанный по законам музейного проектирования, то есть когда имеется сконструированное пространство, в котором размещены изображения музейных экспонатов. Второй вариант – прямо обратный. Когда мы говорим о реальном пространстве (зале, комнате), в котором размещены электронные изображения музейных предметов»⁵.

Вероятно, толкование термина *виртуальный музей* как реального музея, в котором размещены виртуальные экспонаты, связано среди прочих причин еще и с рассуждением по аналогии: зоологический музей – зоологические экспонаты, палеонтологический музей – палеонтологические экспонаты и т. д. Такой подход достаточно широко распространен. Так, в Москве расположен «Виртуальный музей циркового искусства»⁶.

В нашем исследовании делается акцент на виртуальные музеи, существующие в виртуальном пространстве. Такие виртуальные музеи представляют собой новую культурную форму интегративного характера, многофункциональный комплекс, характеризующийся прежде всего присутствием в сети Интернет.

По мнению сотрудницы кафедры музеологии РГГУ А.Г. Лещенко⁷, только виртуальный Музей цифровых мультимедиа Adobe «впервые нельзя обвинить в том, что он не является музеем». Иными словами, другие интернет-ресурсы, использующие этот термин, поступают не вполне правомерно. Но, как известно, значения слов меняются с течением времени. Одни слова выходят из употребления, другие – наполняются новым смыслом. Аналогичные процессы происходят и со словом *музей*, тем более что речь идет не просто о *музее*, а о музее *виртуальном*. Поэтому нам представляется впол-

не допустимым широкое применение термина *виртуальный музей* во Всемирной сети.

Ряд авторов журнала «Музей», например В. Черненко, относят словосочетание «виртуальный музей» к форме публикации в сети «Интернет»⁸. В принципе с этим утверждением вполне можно согласиться. Если обратиться к истории философии, то еще структуралисты положили начало пониманию изучаемых объектов в разных областях гуманитарного знания как «текста»⁹. В дальнейшем Ж. Деррида развил эту тему, заявив: «Нет ничего вне текста»¹⁰.

Г.П. Несговорова, проводившая исследования виртуальных музеев при поддержке Российского гуманитарного фонда (грант № 02-05-12010), полагает, что в современном Интернете существуют два типа музейных сайтов. Это, во-первых, представительства реально существующих музеев и, во-вторых, собственно виртуальные музеи, но называются все они пока одинаково: виртуальные музеи¹¹.

С нашей точки зрения, типология виртуальных музеев не сводима только к двум типам – она гораздо более сложна и многообразна. Как известно, любая классификация разрабатывается в соответствии с целями, стоящими перед исследователем. Аудитория Интернета – аудитория многоцелевая, поэтому создание единой всеобъемлющей типологии «на все случаи жизни» представляется нам достаточно бесполезным: практическая ценность глобальной «метаклассификации» окажется невысокой.

Один из авторов журнала «Музей» Т. Смирнова справедливо отмечает: «Несмотря на прочное утверждение понятия в повседневной лексике, однозначного определения термина “виртуальный музей” на сегодняшний день не существует. По мере развития информационных технологий понятие будет совершенствоваться и изменяться»¹².

Нам представляется особенно важным в дальнейших исследованиях дать авторское определение термина *виртуальный музей*. Такая задача продиктована необходимостью популяризации этого интернет-ресурса, продуктивностью его использования для достижения целей культурной политики и задачами правового регулирования сети Интернет.

С нашей точки зрения, *виртуальный музей* обозначает новое явление культуры, качественно новую культурную форму, порожденную информационными технологиями и развитием Интернета. Эта новая культурная форма несводима к сайтам традиционных музеев в сети Интернет или к иным существующим культурным формам. Виртуальные музеи представляют собой самостоятельное, ранее не известное явление культуры, обязанное своему появлению информационным технологиям и творчеству пользователей. Поэтому ис-

пользование термина *виртуальный музей* в качестве самоназвания виртуальными ресурсами, мало напоминающими сайт традиционного музея, с нашей точки зрения является вполне оправданным.

Вернемся к культурологическому анализу термина *виртуальный музей*.

Прежде всего, исследование лексических данных показывает, что слова *виртуальные, компьютерные, мультимедийные, цифровые, электронные музеи, веб-музеи, гипермузеи, кибермузеи, интернет-музеи* и *музеи онлайн* используются как синонимы. Словоупотребление зависит от особенностей авторского текста. В названиях сайтов традиционных музеев и библиотек термин *музеи* нередко заменяется терминами *выставки, галереи, коллекции, экспозиции*. То есть термины *виртуальные музеи* и *виртуальные выставки, коллекции, галереи* употребляются синонимично. Однако пользователи Интернета, как показывает статистика «ключевых слов» на Яндексe, наиболее часто применяют в поисковых запросах словесный оборот *виртуальные музеи*.

Термин *виртуальный* повсеместно употребляется и обладает смысловой полифонией. Следует отметить, что слово *виртуальный* не всегда используется в смысле «созданный компьютерными технологиями, продукт компьютерной индустрии». Термин *виртуальный* может означать «воображаемый, имитирующий действительность, мнимый».

В языковой картине мира носителей русского языка понимание смысла слова *виртуальный* во многом зависит от возрастной категории. Так, молодые люди 20–25 лет однозначно трактуют *виртуальный* как *компьютерный*. Старшие возрастные группы истолковывают это слово в первую очередь как *имитирующий действительность, мнимый*. Молодежь в возрасте до 20 лет понимает термин *виртуальный* в «коммуникативном» смысле: это среда для времяпрепровождения, мир, связанный с общением, нечто интерактивное, игровое, «там пообщаться можно».

Добавление определения *виртуальный* к определяемому слову не только добавляет признак предмету, но и существенно изменяет смысл определяемого слова. Например, термин *тур* (посещение различных мест с развлекательной, познавательной, гастрольной и т. д. целями в рамках одной спланированной поездки) и термин *виртуальный тур* означают совершенно различные феномены. Можно предположить, что и термины *виртуальный музей* и *музей* обозначают принципиально отличные друг от друга явления культуры.

Как понимают значение термина *виртуальный музей* пользователи сети Интернет в России? В 2011–2012 гг. мы провели

собственное исследование особенностей восприятия термина *виртуальный музей* современными носителями языка методом опроса в форме интервью¹³.

Опрос показал, что понимание термина *виртуальный музей* взаимосвязано в первую очередь с возрастом респондентов. Молодые люди в возрасте от 14 до 20 лет истолковывали понятие *виртуальный музей* как «что-то виртуальное» (93% опрошенных). Именно слово *виртуальный* воспринималось этой возрастной категорией как опорное, несущее смысловую нагрузку.

Для возрастной группы от 20 до 60 лет опорным словом выступало слово *музей*: данная возрастная группа понимала термин *виртуальный музей* в основном как что-то связанное с музеем (98%).

Возрастная группа от 60 до 79 лет отвечала на поставленный вопрос, что слышала об этом, но затрудняется объяснить смысл термина (89%). Как показало дополнительное исследование, такой ответ самой «взрослой» группы респондентов был вызван вовсе не незнанием о существовании такого ресурса, а ощущением внутренней противоречивости этого термина, интуитивно возникшим у умудренных опытом людей. «Взрослая» группа опрошенных считает виртуальные музеи «сложным интернет-ресурсом».

С точки зрения лексикографии, термин *виртуальный музей* можно рассматривать как так называемое устойчивое словосочетание – новообразование, имеющее в своем составе два слова. Смысл устойчивых словосочетаний отличается от смысла входящих в его состав компонентов, и происходит развитие нового, особого значения. Например, *паутина* – *Всемирная паутина* и т. д.

С точки зрения словообразования (дериватологии), словосочетание *виртуальный музей* представляет собой «интернет-неологизм»: слово, предназначение которого – обозначение не существовавшего ранее культурного феномена, качественно новой культурной формы, не сводимой к ранее существующим культурным явлениям.

Термин *виртуальный музей* – это часть современной компьютерной лексики и один из примеров того, как значения слов изменяются с течением времени. Хотя интернет-ресурсы и используют в своих названиях слово *музей*, они могут ничем не напоминать музей традиционного типа, так как представляют собой принципиально новую культурную форму. Поэтому толкование термина *виртуальный музей* с точки зрения классического музееведения – как *музей* – не всегда представляется обоснованным. Феномен виртуальных музеев гораздо более принадлежит миру компьютерных технологий, чем миру музеев.

Таким образом, проведенный нами культурологический анализ термина *виртуальный музей* показал, что, хотя *виртуальные музеи* и не являются *музеями* в традиционном смысле этого слова – они представляют собой новую культурную форму, – но использование создателями интернет-ресурсов термина *виртуальный музей* выглядит вполне обоснованным. Аргументом в пользу такой точки зрения служит факт, что термины *виртуальный музей* и *музей* имеют в современном языке совершенно разный смысл.

Примечания

- ¹ См., напр.: *Максимова Т.Е.* Виртуальные музеи VS традиционные музеи: перспективы сотрудничества // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4. Ч. 2. С. 118–121.
- ² *Розина И.В.* Информационные виртуальные ресурсы: доступ к культурному наследию [Электронный ресурс] // База данных «Exdat». URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-258124.html> (дата обращения: 18.03.2014).
- ³ *Самаковская О.В.* Продвижение этнографических музеев Западной Сибири в электронном информационном пространстве. Кемерово, 2012. С. 3.
- ⁴ *Максимова Т.Е.* Виртуальные музеи как социокультурный феномен: типология и функциональная специфика: Дис. ... канд. культурологии. М., 2012. С. 128–134.
- ⁵ *Лебедев А.В.* Виртуальные музеи и виртуализация музея // Мир музея. 2010. № 10. С. 5–9.
- ⁶ *Морунова В.* В Москве откроется первый виртуальный музей цирка [Электронный ресурс] // В мире цирка и эстрады. URL: http://www.ruscircus.ru/virtualny_muzej_492 (дата обращения: 16.10.2013).
- ⁷ *Лещенко А.Г.* Эволюция и революция в мире «виртуальных музеев» // Музей. 2011. № 7.
- ⁸ *Черненко В.* Музей или интернет-публикация? // Музей. 2010. № 8.
- ⁹ *Гриненко Г.В.* История философии. М., 2011. С. 570.
- ¹⁰ Цит. по: *Перлов А.М.* История науки: введение в методологию гуманитарного знания. М., 2007. С. 191.
- ¹¹ *Несговорова Г.П.* Обзор виртуальных музеев в сети Интернет [Электронный ресурс] // Институт систем информатики им. А.П. Ершова СО РАН. URL: http://www.iis.nsk.su/files/articles/sbor_kas_12_nesgovorova.pdf (дата обращения: 01.10.2013).
- ¹² *Смирнова Т.* Виртуальный музей в современном культурно-информационном пространстве // Музей. 2010. № 8. С. 25.
- ¹³ См. подробнее: *Максимова Т.Е.* Виртуальные музеи как социокультурный феномен. С. 71–73.

Е.А. Михасенко

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО

Современное российское общество апеллирует к идеям 1960-х годов и к памяти о Второй мировой войне. Внимание автора направлено на формирование культурной идентичности в СССР. В статье обсуждаются трансформации идей, обосновывающих идентичность в первые годы советской власти и в 1960-е годы.

Ключевые слова: культурная идентичность, социалистический реализм, Вторая мировая война.

I

После образования Советского Союза перед новым правительством встала серьезная задача по объединению множества этнически, культурно и политически разнородных обществ в единое целое. Конечно, у большинства народов уже был опыт совместного существования в рамках Российской империи, но революционное преобразование политической системы требовало изменения (в сущности – тоже революционного) и в сфере культуры. Сложное советское общество, образованное с помощью механического объединения и слабо связанное политическими убеждениями верхушки власти, должно было интегрироваться на основе выработки общих культурных смыслов, которые, выполняя социальную роль регуляторов жизни, регламентируя, устанавливая единые правила и предписывая их выполнение, должны были создать для всего общества единую картину «коммунистического» мира.

Ситуация, в которой оказалась партия, не является какой-то исключительной, так как перед проблемой выработки новой

культурной идентичности оказывается любое общество, которое увеличивается до размеров, превосходящих простые «face-to-face communities».

Формирование культурной идентичности, отмечает Ян Ассман, является обязательным этапом при образовании сложных обществ, состоящих из различных субформаций и субсистем. Пока люди живут в системе коммуникаций «лицом к лицу», то культура воспринимается ими как нечто само собой разумеющееся, ее не с чем сравнить и, значит, она не требует рефлексии и интенсификации, т. е. искусственного построения и поддержания. В сложном обществе культура одной субформации проблематизируется культурами других, и «чем сложнее, то есть чем богаче культурными субформациями или субсистемами данная культура, тем необходимее становятся функции и институты внутрикультурного перевода и согласования»¹.

Как отмечает Ассман, культура в сложном обществе выполняет две взаимопротивоположные роли. Во-первых, она обладает интегрирующей силой: одна из культур всегда становится доминирующей. Она «получает теперь межэтническое значение и становится высокой культурой, вытесняющей заслоненные ею культурные формации на роль маргинальных»². Но преобразующего воздействия рефлексии не может избежать и она, так как переосмысление предполагает образование нового уровня культуры над всем уже существующим – метакультуру. В конечном счете метакультура становится единой культурой сложного общества, но за счет своего искусственного происхождения она нуждается в постоянной легитимизации.

Во-вторых, образование культурной идентичности запускает в обществе процесс дифференциации по самым различным признакам, в том числе по степени усвоения новой метакультуры. «Культура центра, накладывавшаяся на периферию как культура империи, всегда опиралась лишь на узкую прослойку элиты. Но она символизировала социальную идентичность общества в целом. Через учение (в Вавилоне, Египте и Китае) и сдачу государственных экзаменов (в Китае) можно было добиться причастности к ней. Она дает сознание “принадлежности” совсем иное, чем разумеющаяся в норме сама собой этнокультурная принадлежность. Благоприобретенная, достигнутая сознательными усилиями, принадлежность порождает другое сознание, чем врожденная. Прежде всего культура осознается как средство принадлежности к людям более высокого сорта. Хотя это сознание идентичности сильно отличается от порождаемого проблематикой дифференциации, но в

некоем ослабленном смысле его тоже можно назвать культурной идентичностью»³.

И хотя Ассмана интересует в первую очередь культурная идентичность в сложных древних государствах, обладающих «высокой культурой», его теория может быть смело распространена на любые государства, размеры которых за счет миграции, переселений или завоеваний существенно превышают размеры простых «естественных» обществ. По своей сути молодое советское государство мало чем отличалось от только зарождающегося египетского государства, Римской империи, стремительно расширяющейся за счет завоеваний, и т. д. Только перед Советами, не пользовавшимися безоговорочным авторитетом среди своего населения и не признаваемыми другими государствами, вопрос выработки культурной идентичности стоял, вероятно, острее всего. Это был вопрос жизни для молодого государства.

Обозначенные выше процессы интеграции и дифференциации имели место и в образовании новой советской культуры. Интеграция была запущена властными структурами, которым необходима была консолидация общества для придания ему большей управляемости. Естественно, что после окончания Гражданской войны Советское государство состояло из людей, которые относились к коммунистическим идеям совершенно по-разному: кто-то воспринимал их как средство достижения своих собственных целей, кому-то они были безразличны, многие их не понимали, большая часть элиты отрицала коммунистические идеалы, хотя уже и не так открыто. Политические цели, ради которых и затевалась революция, в таком обществе были не достижимы. Советский Союз в первую очередь должен был стать не политическим, а культурным союзом. И лишь затем власть могла, воспользовавшись едиными культурными символами, одинаково трактуемыми всем обществом, конструировать необходимую политическую систему.

Для интенсификации выработки культурной идентичности нового советского вида в ход пускались самые различные методы. Например, одним из них, достаточно эффективным, было копирование церковных обрядов, ритуалов и замещение религиозных символов светски-советскими, но схожими по функциям и смыслу⁴.

Процесс дифференциации также отчасти был запущен самой советской властью, которая выстраивала на всех уровнях общества сеть: партбюро, горкомы, парткомы, партийные ячейки. Состоявшие в них получали огромную власть над всеми сферами жизни человека и выделялись в особую группу, которая имела заметные привилегии. Настоящий парторг остро ощущал культурные

запросы верхушки власти, считывал символический код и служил для него рупором, ретранслируя не только формальные решения партии, но и сам дух «советскости». Все, что от него требовалось, особенно в первые годы советской власти, – это «правильное» пролетарское происхождение, преданность идеям партии и желание воплощать своей жизнью коммунистические идеалы. Парработник становился носителем новой культурной идентичности и, если он не соответствовал каким-то требованиям, совершал ошибку, то его «отбраковывали», изымали из культурной элиты, т. е. исключали из партии.

II

Нас интересует и то, откуда берет свое начало советская культурная идентичность. Как мы уже отметили выше, новому государству требовалась культурная революция. Но у большевиков, пришедших к власти, не было единой программы модификации культурного сознания. Им пришлось обратиться с этой проблемой к существующей элите, которая по разным причинам поддержала новую власть. Но так как и у нее не было единого мнения на то, каким должно быть идеальное коммунистическое государство, то советский человек зарождался в 20-х годах в ходе столкновений и переплетений огромного количества экспериментальных, действительно революционных, теорий организации нового общества.

Их истоки легко обнаруживаются в авангардистских теориях, которым они обязаны многими своими характерными чертами. Борис Гройс считает, что революция в целом была подготовлена не только и не столько политически, сколько эстетически – деятельностью авангарда. Именно русский авангард пошел дальше всех остальных европейских движений того времени в отрицании природы и естественности в пользу построения совершенно нового полностью искусственного общества, в котором нет места старому миру⁵. Отрицание всего старого в пользу нового правильного устройства, не зараженного старыми болезнями, как нельзя лучше подходило советскому руководству. Отрицая и отвергая старые идеалы, оно могло опираться в своей идеологии только на будущие достижения.

Деятели искусства сами чувствовали на себе ответственность по строительству новой культуры, это была их конечная цель. В манифесте ЛЕФа Николай Чужак пишет: «...намеченный здесь путь в грядущее – для коммуниста, и практически и теоретически, – лишь

частность, покрываемая общим органическим продвигом масс к коммунистической культуре. Этот огромный и многообразно сложный двиг к новой культуре требует величайшего напряжения всех коммуно-устремительных сил и, значит, величайшего объединения их в единую культурно-коммунистическую партию»⁶. В этом высказывании, конечно, чутко уловлен посыл партии, но чувствуется и сила собственного убеждения Чужака в том, что художник теперь больше, чем художник, он – строитель нового государства.

Это проявлялось не только в манифестах – сами творения художников, писателей, литераторов несли в себе посыл регламентации, перестройки старого мира. Самым ярким примером может стать, пожалуй, архитектура, где союз авангарда и коммунистических идей породил конструктивизм. Его представители отрицали «искусство ради искусства», они создавали проекты новых городов, проектируя не только архитектурные ансамбли, но и всю жизнь горожан. И хотя их мечтам о новом обществе не суждено было реализоваться, так как конструктивизм уже в 30-е годы уступил свои позиции неоклассикам, несколько зданий в этом стиле было все-таки построено. Например, в Екатеринбурге, несмотря на уже официальную опалу конструктивизма, в конце 20-х – начале 30-х годов был построен архитектурный комплекс, называемый «городком чекистов». В нем воплотились не только характерные черты самого стиля, но и, как неотделимая их часть, представления конструктивистов о жизни нового общества. Архитектура «городка чекистов» выстраивала жизнь человека по определенным правилам. Он должен был постоянно находиться в обществе, жить его интересами, не отвлекаясь на быт (это касалось и женщин, которых полностью освобождали от всех их обязанностей). Полностью автономный комплекс зданий включал в себя больницу, детский сад, столовую, прачечную и баню, а квартиры были построены без кухонь. Жизнь в этом квартале предполагала совершенно определенные культурные ценности: целое приобретало приоритет над частью, рабочее и общественное время над личным, идея (идеология) над бытом и т. д.

Но постепенно к 30-м годам авангард теряет свои позиции. Как отмечает Борис Гройс, власть испугалась напора авангардистов, которые помимо эстетических требований начали выдвигать и политические, резкость и непримиримость их позиции отталкивала людей, тогда как партии, приобретающей стабильность и растрачивающей свой революционный дух, была необходима поддержка нерадикального большинства⁷.

Авангардисты по своей сути были утописты, а соцреализм должен был здесь и сейчас решить проблему консолидации огромного

разношерстного советского общества. Создание новых символов было роскошью, требующей времени и права на ошибку. Однако если авангард полностью отрицал прошлое, то соцреализм активно пользовался апроприацией. Соцреалисты не боялись обращаться к прошлому как материалу, из которого можно слепить совершенно новую скульптуру, они брали старые образы и наполняли их смыслом, одинаково понятным представителям разных субкультур.

В роли доминирующей культуры, несомненно, выступала русская, соцреалисты настаивали на том, что ее необходимо пересмотреть и расставить правильные акценты. Чем больше литературное произведение прошлого содержало «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии», тем больше у него было шансов переиздаваться, попасть в библиотеки и школьные учебники. Это же относилось и к другим направлениям в искусстве. Тем самым соцреализм из просто творческого метода превратился в способ рефлексии над культурой, о котором говорил Ян Ассман. Соцреализм стал тем самым метауровнем культуры и в конечном счете самой культурой нового советского государства.

От авангарда соцреализм унаследовал множество характерных черт, но, главное, политическая власть берет на себя «роль авангардного художника – создание новой реальности. Требование тотальной политической власти, имманентно вытекающее из авангардистского художественного проекта, сменяется требованием к тотальной политической власти осознать свой проект как художественный»⁸.

III

Взяв на себя роль творца, советская власть так и не смогла от нее отказаться. Советский союз стал огромным произведением искусства, глобальным культурным проектом, предлагающим своим жителям в принудительной идеологической форме принять свои постулаты и выработать на их основе новую культурную идентичность.

Во многом Советский Союз и не был чем-то большим, чем культурным проектом «советской», «социалистической» и «коммунистической» нации, строительство и поддержание которого заняло все время существования коммунистического государства. Задача создания новой культуры, «советского народа» оказалась для партии слишком сложной, так что до полноценного политиче-

ского изменения общества дело так и не дошло. Мир, создаваемый представителями соцреализма и государства как главного из них, подменяет собой реальность, тем самым выводя жизнь человека в полностью вымышленное пространство. «Соцреализм – высоко эстетизированная культура, радикально преобразенный мир. Ничего не пробивает здесь материю чистой эстетики. Потому-то советскую реальность нельзя считать “с листа”. Эстетика здесь не украшение, но самая суть. Что же до реальности, то она – вне соцреализма – оказывается некоей неокультуренной повседневностью, которую еще только предстоит сделать пригодной для чтения и интерпретации»⁹.

Парадокс же заключается в том, что как только элемент реальности попадает в поле зрения соцреализма, она преобразуется и перестает быть реальностью. И наоборот, действительность перестает восприниматься как таковая, когда она не совпадает с реальностью, созданной соцреализмом. В качестве примера такого процесса Евгений Добренко приводит ситуацию вокруг киноочерка «Рыбаки Каспия», запрещенного именно по той причине, что он отображает реальность в «неотредактированном» соцреализмом виде и не совпадает с тем, как представлял себе реальность Сталин¹⁰. Режиссера документальной короткометражки Якова Блюха обвиняют в том, что «в киноочерке не показан современный механизированный лов, а также не показаны крупнейшие государственные рыбопромышленные заводы по переработке рыбы, оснащенные современным первоклассным техническим оборудованием, и высокая механизация техники переработки рыбы.

В результате такого недобросовестного и халтурного подхода к выполнению ответственных задач режиссер Блюх создал киноочерк, не отвечающий высоким политическим и культурным требованиям советского зрителя»¹¹.

Этот отрывок прекрасно иллюстрирует, как действительность полностью заменяется социалистической реальностью, будто бы на все общество были надеты некие очки, слегка искажающие видимое пространство. Или наоборот, чтобы увидеть реальность в документальной точности, Сталину, как главному носителю культурных смыслов, необходим посредник в виде киноаппарата.

Ситуация схожа с той, что изображается в фильме американского режиссера Джона Карпентера «Чужие среди нас». Главному герою необходимы черные очки, чтобы увидеть реальный мир, населенный инопланетянами, которые управляют человечеством с помощью зомбирующих сигналов и призывов в СМИ. Главные каналы передачи идеологически искажающей информации – теле-

видение, реклама, образ жизни элиты. И хотя критика Карпендера направлена против общества потребления, параллели с советской действительностью проводятся чрезвычайно легко.

Вместо телевидения используется разветвленная сеть печатных изданий. Еще Ленин отмечал особую роль литературы и прессы: «Печать должна служить орудием социалистического строительства, знакомя во всех деталях с успехами образцовых коммун, изучая причины их успеха, приемы их хозяйства»¹²; «Поближе к жизни. Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса на деле строит нечто новое в своей будничной работе. Побольше проверки того, насколько коммунистично это новое»¹³; «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, “колесиком и винтиком” одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса»¹⁴. Печать, литература, а позже телевидение будут основными каналами ретрансляции социалистической реальности в течение всего периода советской власти. Вместо рекламных плакатов по всему СССР развешиваются лозунги, стенгазеты и обращения партии. И если партийная элита не всегда становится объектом для подражания, то в качестве замены используется пантеон советских героев, в котором каждому возрасту и профессии найдется свой образец поведения.

Конечно, основа этой культуры, ее ядро было сформировано в сталинские годы, где сам Сталин выступал в качестве чрезвычайно талантливого творца реальности. Но и после его смерти, и даже после XX съезда выстроенная им культурная база продолжает функционировать. Как отмечает Борис Гройс, культура «оттепели», несмотря на внешнюю оппозиционность к сталинской культуре, не может возвратиться к традиционным ценностям и продолжить развитие авангарда, якобы прерванное сталинскими годами. Стремление «деревенщиков» «вернуться к прошлому и возродить “русского человека”, каким он представляется их воображению, тотально перевоспитав нынешнего “хомо советикус”, является, разумеется, совершенно утопичным. Традиционалистский характер этой утопии также роднит ее со сталинизмом – даже с националистическим оттенком»¹⁵. Таким образом, сталинский проект не только не уходит со сцены, но, приобретая новые черты, продолжает репродуцироваться.

Очевидно, что чаемый отказ от сталинского соцреализма был невозможен, так как он уже заменил собой для нового поколения писателей, поэтов, художников и других деятелей искусства настоящую действительность. «Огромное производство образов, которое

занимает весь советский медиум, начинает определять не только политическое бессознательное, но и всю сферу воображаемого. Спустя годы для новых поколений все эти образы возвращаются “*правдой*”: люди уже видят мир *таким*. Соцреализм производил не “ложь”, но образы *социализма*, которые через восприятие возвращаются *реальностью*, а именно – *социализмом*»¹⁶. Поэтому отрицание сталинского проекта, основанное на нем самом, несколько осовремененном, только укрепило его.

Это же можно сказать и про брежневское время, когда происходят частичная реабилитация образа Сталина и не слишком кардинальный пересмотр итогов «оттепели». Брежнев берет курс на создание «советского народа», только уже с опорой на прошлые достижения СССР, главным из которых является, конечно же, победа в Великой Отечественной войне.

IV

Современная Россия, кажется, уже полностью отвергла прошлые идеи социалистической реальности, уже второе десятилетие живет с рыночной экономикой, культурой и в целом прочно вступила на капиталистический путь развития. Однако наше молодое государство оказывается перед проблемами, схожими с теми, которые вставали перед Советами в 1920-е гг.

Взамен советской идентичности, «приведения, просто раставшего в воздухе после краха коммунистического проекта»¹⁷, российскому обществу требуется новая культурная идентичность, поскольку она запустила бы все те процессы интеграции, о которых мы говорили относительно советского государства.

Но так как искусство сегодня не в состоянии предложить обществу новых идей светлого будущего, да и вообще идея утверждения настоящего через будущее сильно дискредитировала себя в советские годы, то логичным оказывается поворот к своему прошлому как сакральному началу, с которым временно была утрачена связь. Начало воспринимается обществом как «природное», если пользоваться терминами Ролана Барта: начальное событие кажется единственно «безгрешным», лишенным идеологии, оно не может врать¹⁸. Такое восприятие всегда мнимо, так как начало кажется «невинным» только на фоне полностью идеологизированного настоящего, но в данном случае это не имеет значения. Как замечает Ян Ассман, это прошлое «возникает лишь в силу того, что к нему обращаются»¹⁹.

Новой российской власти, которой, как и коммунистам в 1920–1930-е гг., для работы необходимо сплоченное общество, создает запрос на переосмысление прошлого с точки зрения актуализации тех ее страниц, которые помогли бы сконструировать общество таким, каким она, власть, хотела бы его видеть. «Выбор дат и имен для коммеморации, трактовки событий в публичном пространстве становится предметом переговоров, дискуссий и конфликтов. Состояние неопределенности в оценке недавнего прошлого или смена ориентиров на государственном уровне не только заставляют переписывать ученые труды и учебники истории, но и побуждают людей переосмысливать собственные и семейные воспоминания, отстаивать свои версии коллективной памяти»²⁰.

Общество начинает искать период времени, когда жилось относительно хорошо, некий «золотой век». В этом случае дореволюционная жизнь оказывается совершенно неактуальной (невостребованной она оказывается и для национальной идентичности, так как не является достаточно древней для зарождения нации). И тут приведение коммунистического проекта, исчезновение которого, как нам казалось, мы констатировали, начинает снова являться нашему бессознательному.

Социологические опросы россиян делают явной тенденцию к переосмыслению брежневского времени: оно все больше воспринимается населением как «золотой век» по контрасту с «лихими» девяностыми. Эпоха застоя воспринимается россиянами как период относительного материального достатка (насколько это представление соответствует действительности – вопрос в данном случае второстепенный) и «вспоминается» как относительно психологически спокойная жизнь в большом, сильном государстве, которое, при всем его идеологическом давлении, не слишком интересовалось судьбой каждого отдельного (среднестатистического) человека и давало ему жить своей жизнью. И вполне в соответствии с логикой мифа социологи констатируют желание россиян как бы вернуться в этот «золотой век» благополучия. Конечно, с некоторыми поправками на реалии сегодняшнего дня.

Воспоминания о советском прошлом сквозь призму брежневской эпохи приобретают ностальгические черты. Застой заслоняет в сознании россиян другие годы советской власти, становясь воплощением всего «советского»: «Созданная в брежневские годы и оформленная в дальнейшем картина передана перечисленными выше институциональными средствами (школой, советскими фильмами, телевидением с его юбилейными концертами и т. п.) следующим поколениям и составляет сегодня наиболее общий ре-

курс представлений большинства россиян о советском в его связи с нынешним»²¹. Воображаемая социалистическая реальность брежневской версии полностью отрывается от своей действительности и окончательно замещает ее в сознании современных россиян, которые, в свою очередь, продолжают, хоть и не так активно, транслировать ее символы и образы своим детям.

На этой ностальгии по застою с удовольствием играет современная власть. И если воссоздание «материального благополучия» брежневской эпохи в его реальном воплощении для нее не под силу (в том числе и потому, что оно и тогда было достаточно эфемерным), то поддержание и реконструкция идеологических схем оказываются вполне возможными. Именно в этом стоит искать корни современного образа путинских годов как периода стабильности и благополучия.

Как мы уже отметили, важнейшим символом культурной идентичности брежневской эпохи становится победа в Великой Отечественной войне, актуальность которой по понятным причинам не исчезает до сих пор. Поэтому, укрепляя и воссоздавая идеологические схемы брежневского периода, современная власть, отбрасывая схемы, очевидно устаревшие на данный момент, вынужденно усиливает тему Великой Отечественной войны. Программы празднования 9 мая становятся тем пышнее, чем меньше остается людей, действительно причастных к победе. И если раньше парады проводились только в Москве, то в последнее время они стали традицией во всех больших городах и многих маленьких.

Происходит меморизация события, функция которой «состоит в том, чтобы от имени прошлого санкционировать определенные образцы поведения, установки, оценки в настоящем и, еще более широко, в будущем, с проекцией в будущее. Иными словами, можно – вопреки привычному и как бы “естественному” ходу времени от прошлого к настоящему – описать действие этого механизма как направленное, наоборот, от настоящего к прошлому, а от него, через его опосредующее действие, – к будущему»²². Однако, как мы сказали, происходит меморизация не победы, а восприятия ее в брежневской эпохе. Вместе с памятью о Великой Отечественной войне мы восстанавливаем в сознании общества и саму идеологию позднего советского строя.

Таким образом, изучая формирование культурной идентичности в брежневский период (и предыдущих лет советской власти как ее истоков), мы лучше понимаем тот фундамент, который закладывается современной властью в основу культурной идентичности современного российского общества.

- 1 *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 150.
- 2 Там же. С. 156.
- 3 Там же. С. 161.
- 4 См., напр.: *Андреева Л.А.* Религия и власть в России. Религиозные и квазирелигиозные доктрины как способ легализации политической власти в России. М.: Ладомир, 2001; *Фирсов С.Л.* На весах веры. От коммунистической религии к новым «святым» посткоммунистической России. М.: Вита Нова, 2011.
- 5 См.: *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. С. 8–9, 20–22.
- 6 За что борется ЛЕФ? // *Лэф.* 1923. № 1. С. 7.
- 7 См.: *Гройс Б.* Указ. соч. С. 44–45.
- 8 Там же. С. 48.
- 9 *Добренко Е.А.* Политэкономия соцреализма. М.: НЛО, 2007. С. 27.
- 10 Там же. С. 34–36.
- 11 Власть и художественная интеллигенция: Документы 1917–1953. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 660–661.
- 12 *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. М.: Политиздат, 1969. Т. 36. С. 192.
- 13 Там же. Т. 37. С. 91.
- 14 Там же. Т. 12. С. 101.
- 15 *Гройс Б.* Указ. соч. С. 111.
- 16 *Добренко Е.А.* Указ. соч. С. 28–29.
- 17 *Гройс Б.* Указ. соч. С. 16.
- 18 См.: *Барт Р. S/Z.* М.: Академический Проект, 2009. С. 200–202.
- 19 *Ассман Я.* Указ. соч. С. 31.
- 20 *Зверева В.* Дискуссии о советском прошлом в сообществах сети «В контакте» // *Вестник общественного мнения. Данные, анализ, дискуссии.* 2011. № 4. С. 97.
- 21 *Дубин Б.* Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий (Отечественные записки. 2008. № 4) [Электронный ресурс] // Интеллектуальная Россия. URL: http://www.intelros.ru/intelros/reiting/rejting_09/material_sofiy/5023-boris-dubin-pamyat-vojna-pamyat-o-vojne-konstruirovanie-proshlogo-v-socialnoj-praktike-poslednix-desyatiletij.html (дата обращения: 14.09.2013).
- 22 Там же.

О.В. Мороз

ЯЗЫКИ ОПИСАНИЯ «СОВЕТСКОГО»
В РУССКОМ КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ:
МЕТОДОЛОГИЯ
ЭТНОГРАФОВ И АРХЕОЛОГОВ*

В статье анализируются различные методы конструирования советской культуры, представленные в советском концептуализме. Особое внимание автор обращает на техники, легитимированные непосредственными участниками художественного процесса 1970–1980-х гг., а именно на практики «этнографического» и «археологического» исследований. В качестве примеров, олицетворяющих эти зачастую конкурирующие стратегии, выбраны инсталляции, акции, живописные и скульптурные работы, составляющие мировой архив искусства московского концептуализма и соц-арта.

Ключевые слова: дискурс, память, забвение, советский миф, концептуализм, соц-арт.

Я уподобился энтомологу, который ловит и усыпляет бабочек эфиром. Затем расправляет им крылышки и нанизывает на булавки. После этого красиво располагает свои сокровища в коробках и прикрепляет к ним тексты, описывающие и классифицирующие их.

Брускин Г. Человек будущего

Я понял, что будущее меня обмануло, наступив столь стремительно. И я решил... не ждать. Сел в машину времени и отправился... прямо на археологические раскопки таинственной и неведомой будущему человеку цивилизации.

Брускин Г. Руины поверженной империи

Методология изучения антропологического опыта, представленная в многочисленных проектах советского концеп-

© Мороз О.В., 2014

* Статья выполнена в рамках программы «Карамзинские стипендии – 2013» при поддержке Фонда Михаила Прохорова и ЦГИ РАНХиГС.

туального искусства 1970–1980-х гг., неизменно базировалась на конструировании концептов советской цивилизации. Описание «советского» как объекта могло быть реализовано с помощью разных стратегий: методом инсталляций на темы коммунального бытия (И. Кабаков), в качестве пародий и коллажей, травестирующих традиционные сюжеты соцреализма (Комар и Меламид, А. Косолапов, Э. Булатов), в виде парсун и скульптур, олицетворявших коллективного субъекта под прессингом властных знаков (Б. Орлов), и т. д. Однако основанием для таких заигрываний с монструозной идеологией практически неизменно выступало самоощущение художника как исследователя, чужого в этом странном мире коллективных тел.

Только Другой, обладающий возможностью взгляда извне и потому не страшщийся давления тоталитарной власти, мог увидеть всю герметичную природу советской действительности, обычно скрытую под амальгамой идеологического дискурса. Переживание чуждости и инаковости, выстраивание мифологии отверженности, столь частые в соц-арте и вообще в концептуализме, указывали на это неискоренимое стремление художников эмигрировать в отличную от манифестируемой официальной властью частную и артистическую жизнь. Неизбежный, но бурлескный диалог с живописной стилистикой советского искусства и массовой пропагандистской продукцией, художественные пастиши (например, «Символы века (Ленин – Кока-Кола)», 1982 г., «Мальборо Малевич», 1989 г. А. Косолапова, «Два профиля», 1989 г., «Венера советская» 1988 г. Л. Сокова и др.) маркировали отчетливое желание авторов стать обладателями необычного и необычайного взгляда на предмет. А принадлежность к неофициальному искусству и возможность живого общения в относительно институционализированной системе соответствующих художественных сообществ (в пространстве семинаров в мастерских И. Кабакова, Б. Орлова и Д.А. Пригова) вкупе с быстро обнаружившейся востребованностью у западной критики обеспечили концептуализму сравнительно безопасной, вполне реальной и такой вожделенной дистанцией обитания в «другом» мире. В результате положение художников как независимых исследователей советского пространства выглядело вполне легитимным, в то время как их претензии на владение особыми техниками объективного анализа существующей культуры, на свободу построения классификаций и описаний – оправданными.

Анализ архива концептуального искусства откровенно демонстрирует: такая своеобразная стратегия остранения провоцирова-

ла развитие сложного, полисемантического и потому успешного у искусственных зрителей критического арт-словаря. Инвариантной особенностью этого взгляда для художников, особенно тяготевших к соц-артистской оптике, стала опора на практики пародии и смехового отчуждения от властного давления. Советский антропологический и культурный опыт в прочтении соц-артистов практически повсеместно репрезентировался как набор стереотипов с «местным» привкусом, как собрание экзотических мифов. Это специфическое положение оказалось настолько удобным для собственного мироощущения авторов, что участники круга МАНИ и близкие им художники стали обозначать себя через термин-метафору «Ливингстон в Африке», предложенную А. Монастырским¹. Как заметил постфактум Илья Кабаков, бывший одним из идеологов движения, «существовал пафос наблюдателей, причем наблюдателей особого рода – энтомологов, изучающих другой мир. Предполагалось, что данный тип наблюдателей обладал здравым смыслом и как бы парил над происходящим безумием и ужасом, над катаклизмами, царящими в мире»².

Однако логика острашения, легитимировавшая для западных критиков и коллег по неофициальному «цеху» особое положение соц-артистов в мире советского, вступала в противоречие с представлением самих авторов об их участии в исторической линии существования соответствующей цивилизации. Проблемой оказалось то, что повышенное внимание соц-артистов сосредоточилось не только и не столько на специфическом материальном мире повседневности, который мог быть подвержен музеефикации и объективному анализу в виде результатов *cross cultural studies*. Бытовая предметность, которая так часто появлялась в различных работах соц-арта, оказалась при внимательном рассмотрении лишь индикацией сложного идеологического и методологического планирования картины советского мира. Например, «мусорный музей» И. Кабакова, представленный в инсталляциях «Ящик с мусором» (1981 г.) и «16 веревок» (1984 г.), только в первом приближении выглядел как точный образ советской действительности, представленный в виде музеефицированной коммуналки. Как объяснял впоследствии сам автор, мусор имел еще как минимум две коннотации: «мусор – это для меня архив воспоминаний, потому что каждый выброшенный предмет всегда связан с каким-то определенным эпизодом жизни. И... мусором представляется мне вся наша культура, которая характеризуется недоделанностью, незавершенностью форм, непродуманностью, неприбранностью. ...Мусор у нас – это синоним самого существования, поскольку

нет никакого смысла вообще что-либо расчищать и строить, если все превратится в мусор. Образ нашей жизни представляется мне огромной мусорной кучей, которую невозможно разгрести»³.

Таким образом, вполне справедливым по отношению к творчеству Кабакова и его коллег будет рассуждение об инсталляциях, акциях и живописных работах как об овещенных проектах этнографического исследования. Опосредованные речью и письмом механизмы передачи герменевтического опыта и идентичности в этих арт-объектах не менее важны, чем процесс непосредственного коллекционирования обыденных вещей. Умножение же концептуалистских опытов в 1980-е годы подтверждает догадку об увлечении художников этого направления дискурсивными техниками конструирования советской цивилизации. В результате у стороннего наблюдателя может сформироваться подозрение о сопряженности предмета критического анализа и методологии концептуалистского исследования. Этот феномен идейной зависимости нонконформистского искусства конца XX в. от гегемонии советского, не согласующийся с зачастую декларируемой независимостью «ливингстонов», требует пояснения.

Некоторую ясность вносят замечания одного из родоначальников московского концептуализма Андрея Монастырского, который настаивал: «Концептуализм в Советском Союзе – это вещь не случайная, она сопряжена нашей системе, нашей социальной среде, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве»⁴. Подтверждением легитимности сложной и противоречивой позиции представителей Другого искусства могут служить и многочисленные свидетельства «рядовых советских граждан». Обратившись к письму наших соотечественников, мы без труда обнаруживаем: идеология, внедряемые ею схемы мышления, речевые нормы и вокабуляр зачастую определяли и контролировали стилистику и наполняемость внутренней жизни ее носителей⁵. Даже в частных, интимных текстах и актах советский человек наследовал привычным идеологическим схемам и клише⁶.

По этой причине неудивительным выглядит то, что художники, претендовавшие на роль критиков системы, но бывшие ее частью, признавали дискурсивную близость собственных высказываний и советской политической воли к власти. Фактически они повторяли в несколько измененном виде путь русских авангардистов, чьей глобальной интенцией была не столько критика власти, сколько учреждение собственной максимально радикальной идеологической оптики и художественного прессинга. Спустя почти полвека после официального разгрома авангарда его генетические потомки,

соц-артисты, вынуждены были признать себя коллективным alter ego ненавидимых ими практик дисциплинирования и подчинения. Немного отстраняясь, периодически выступая в роли «ливингстонов», примеряя на себя одежды беглецов, избравших стратегию остракизма, они все же сделали это скрытое, но неизбежное родство предметом своей художественной рефлексии⁷.

В контексте интереса концептуалистов к властному языку становится очевидно, что конкурентная близость соц-арта и советской цивилизации нашла свое наиболее явное выражение в тех арт-высказываниях, которые были реакцией на речевую культуру своего времени. Еще поэты Лианозовской школы – Генрих Сапгир, Игорь Холин, Ян Сатуновский, Всеволод Некрасов – играли с различными визуально-речевыми компонентами господствующей идеологии. Однако в 1950-е гг. водораздел между официальной и только подававшей голос неофициальной культурами был отмечен преимущественно чутким когнитивным аппаратом поставангардистов. В 1970-е же и последующие годы ощущение четкого деления на нормативную и аномальную культуру идеологического высказывания стало очевидным, а доминирующий язык власти превратился в необходимую для самостоятельного и смехового письма кальку. Эссеист и художник Георгий Кизе-вальтер поэтически выразил это ощущение: «В силу таких разных факторов, как... повсеместная буффонада двоемыслия, ослабление хватки железного Феликса, <...> осознание самих себя как самоценных и свободных художников, к началу – середине 1970-х в Москве все же происходит постепенное высвобождение нашего собственного языка»⁸. Впрочем, Эрик Булатов добавляет: «Пришло время “сказать о нашем времени” и сказать на каком-то своем языке. <...> К концу 1960-х – началу 1970-х созревает насущная потребность: <...> сказать что-то, не стесняясь себя и своего “плохого, неправильного” языка. На этом неуклюжем языке я все же могу сказать что-то важное, рассказать... о своем советском времени, своей жизни»⁹.

Судьба любого идеологического проекта определяется теми дискурсивными практиками, которые он использует. Обладание властью и обладание дискурсом – вещи сопряженные¹⁰. Однако фиксация концептуалистов на советских идеологемах как центре художественной проблематики, как форме манипулятивной власти указывала на мучительную заикленность на речи и письме. Наблюдаемый феномен позволил некоторым исследователям вслед за самими художниками охарактеризовать эту зависимость как невроз¹¹. Они подчеркивают, что навязчивое тяготение к слову,

гносеологическая жажда как «русское “коллективное бессознательное”, мучительно желающее узнать о себе, что оно есть “на самом деле”»¹², овладело не только теми авторами, которые работали непосредственно с речью или письмом. Так, опыты над «советским сознанием и подсознанием в их рутинной повседневности на всех стадиях развития и во всех регистрах – мышления, речи, языка, идеологии и художественных конвенций»¹³, предпринимаемые, скажем, Д.А. Приговым, выглядели экспериментом, но в рамках уже существующей поэтической традиции. Однако параллельно появлялось все больше работ, в которых буква, текст сначала стали претендовать на роль довлеющего элемента изображения («Лозунг», 1986 г., группа «Коллективные действия», «Слава труду!», 1972 г., Комар и Меламида), а затем превратились в самостоятельное письмо-изображение («Приходите в гости! Я буду рад показать вам свои работы», 1983 г., «Приму в подарок...», 1980 г., Ю. Альберт, «Я приобрел врагов», 1982 г., В. Захаров). Таким образом, высказывания соц-арта, стремившиеся стать этнографической характеристикой повседневности, оказались буквально задавлены мощью языка, с которым художники вступили в игру. Ужас перед языком, актуализирующим нередко забытую в период застоя и перестройки репрессивную историю советской цивилизации, буквально сквозил в коллективном мифе соц-арта.

Альтернативой соц-артистской неоднозначной этнографической деконструкции советского, ориентированной на повторение и разоблачение соответствующих дискурсивных моделей, может выглядеть авторская мифология Гриши Брускина, создавшего собственный архетипический «советский проект». Необычным, не всегда вписывающимся в классическую традицию соц-арта творчество Брускина делает практически полный отказ от концептуального «источниковедения культуры». Методологическая новизна его работ выражается в наличии археологического подхода к руинированной культуре, лишь одним из вариантов которой служит советский материал.

Причиной возникновения археологической оптики стала смена фокуса: цивилизация, показанная Брускиным в череде позднейших работ, включающей и «Памятники» с «Монументами» (1983 г.), и «Фундаментальный лексикон» (части первая и вторая, 1985–1986 гг.), и «Коллекцию археолога» (2001–2003, 2008 гг.), уже исчезала. События, по меткому выражению Ж. Делеза, обитавшие в языке, почти потеряли статус смыслообразующих, да и соответствующий язык стерся и практически истлел. Однако любому исследователю прошлого очевидно: несмотря на жела-

емое забвение болезненного дискурса, прототипические вещи, в которых эти же события оживают¹⁴, должны обретаться в нашей памяти. Они обязаны функционировать в виде прецедентных артефактов, эмблем произошедшего – хотя бы для избежания повторов этого опыта. Именно необходимость сохранения мнемонической матрицы советского требовала формулирования пластического «фундаментального лексикона погибшей цивилизации»¹⁵. Наличие этого фиксированного словаря позволяет отослать авторский метод к категориям исторического исследования, но никак не к опыту ангажированного этнографического включенного наблюдения. В отличие от последнего, художник, организуя, но не оценивая прошлое, фрагментирует и сортирует его *ad hoc* по категориям, помещает «советское» в карантин¹⁶.

Разумеется, Брускин использует привычную для соц-арта технологию фиксации несвободного советского бытия с помощью знакомого языка дисциплинирования и нормализации. Так, во всех названных работах автор представляет «советское» в идеальных формах самопрезентации культуры, которые когда-то получили официальное одобрение. Все эти генералы и пограничники, врачи и учителя, рабочие и пионеры из «Фундаментального лексикона» – узнаваемые элементы советского дидактического вокабуляра. Они сознательно представлены как некие бесплотные существа, призрачные архетипические персонажи из детских словарей, парков культуры и отдыха, станций метро и прочих пространств массового приобщения к культуре. И не случайно в «Фундаментальном лексиконе» эти фигуры расставлены по отдельным клеткам-камерам и оказываются совершенно неконтактны по отношению друг к другу, хотя и смотрят вперед с «одинаковым выражением тревожного изумления»¹⁷.

Однако метод Брускина существенно отличается от других поздних опытов соц-арта, в которых реконструкции идеологии оборачиваются брендом или свидетельством пустоты, изношенности советской мифологии и безуспешности настоящих попыток возвращения к ней. Прежде всего «Фундаментальный лексикон» существует как коллекция разных элементов прежнего культурного пространства, как свидетельство экзистенциального переживания трагического забвения опыта, необходимого для построения современной идентичности.

Своими работами Брускин проверяет, способен ли современный человек на аналитический подход к культуре советской цивилизации. Он задает много вопросов: что чувствует «проживший часть жизни в империи и наблюдавший ее гибель»¹⁸? в состоянии

ли он вообще посмотреть на травматичный «иконостас» без саморазрушительного импульса большого амнезией, но и без высокомерия этнографа, взирающего на примитивную и отжившую свое культуру? станет ли он исследователем, с уважением вскрывающим фантомы прошлого? Для ответов на эти вопросы автор предлагает каждому зрителю осознать себя человеком, заставшим момент, когда «исторический волшебник взмахнул своей палочкой, и коммунистическая пирамида рухнула в России в мгновение ока»¹⁹. В первую очередь этот эксперимент художник проводит над самим собой, фиксируя собственное восприятие ситуации. Снабжая каждого персонажа «Фундаментального лексикона» ярким, говорящим аксессуаром, он уже превращает серую, похожую на голема статую в подобие живого человека. В целях еще большего включения эмпатических механизмов для «Коллекции археолога» Брускин переносит своих рисованных героев в пластический мир, конструирует настоящие фигуры, а затем, закапывая их в землю Италии, безжалостно воссоздает процесс исторического тления. В результате художник, описывая своих персонажей, не может удержаться от описания глубокого психологического вчувствования, сопереживания: «Я лицезрел останки лучших людей, поверженных в прах: врача-отравителя советских людей со схемой кровообращения погубленного человека, <...> перебинтованного мальчика, спасенного советской медициной, <...> учителя-акефала с силуэтом Чингисхана, <...> пионервожатую с умолкшим навеки громкоговорителем, <...> жителя ГУЛАГа, так и не сумевшего “выйти на свободу с чистой совестью”»²⁰.

В результате Брускину удалось увековечить не фетиши советского опыта, но образы памяти, наполнение которых зависит лишь от степени экспрессивности критика. Чем более открыт реципиент переживаниям, чем более он способен к наполнению мифов «советского» живым содержанием, тем более полным становится его прочтение. Этнографический и археологический взгляды на советскую цивилизацию (как совокупность дискурсивных и/или архетипических моделей) только тогда оказываются легитимны, когда они заряжены представлением о природе смысла и опыта, которые теперь кажутся устаревшими, несовременными, разрушенными. И, как свидетельствует эпиграф, при кажущейся антагонистичности эти методы вполне могут дополнять друг друга, если за первичным описанием тривиальности элементов советской системы символов будет следовать чувствительность к разнородным и неоднозначным механизмам конструирования любого исторического прошлого.

- ¹ Подробнее см.: Ливингстон в Африке // Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. С. 57.
- ² Кабаков И. Школа выживания (словесный поток для диктофона) // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Кизевальтер. М.: НЛО, 2010. С. 93.
- ³ Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда, 2010. С. 73–74.
- ⁴ Бакштейн И., Кабаков И., Монастырский А. Триалог о комнатах // Сборники МАНИ. Вологда, 2010. С. 248.
- ⁵ Эткнд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ Гарант, 1995. С. 259.
- ⁶ См., напр.: Голос народа: письма и отклики рядовых советских граждан о событиях 1918–1932 гг. М.: РОССПЭН, 1997.
- ⁷ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. С. 10, 30.
- ⁸ Кизевальтер Г. От составителя // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. С. 16.
- ⁹ Булатов Э. За горизонт // Там же. С. 49.
- ¹⁰ Дейк Т. ван А. Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке и коммуникации. М.: Либроком, 2013. С. 8.
- ¹¹ Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Vreus, 2012. С. 191.
- ¹² Подробнее см.: Гносеологическая жажда // Словарь терминов московской концептуальной школы. С. 35.
- ¹³ Добренко Е. Был и остается // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сб. статей и материалов. М.: НЛО, 2010. С. 12.
- ¹⁴ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 39.
- ¹⁵ Брускин Г. Руины поверженной империи // Коллекция археолога. М.: Vreus, 2013. С. 113.
- ¹⁶ Ванейгем Р. Революция повседневной жизни. Трактат об умении жить для молодых поколений. М.: Гилея, 2005. С. 237.
- ¹⁷ Брускин Г. Человек будущего // Коллекция археолога. С. 111.
- ¹⁸ Бреус Ш. Мифы о мифах // Там же. С. 11.
- ¹⁹ Брускин Г. Человек будущего // Там же. С. 113.
- ²⁰ Брускин Г. Руины поверженной империи // Там же. С. 114.

Н.А. Цыркун

СУПЕРГЕРОИ КОМИКСОВ И ОБРАТНАЯ СТОРОНА ТИТАНИЗМА

В статье рассматривается генезис понятия «супергерой» и трансформация супергероя американского кинокомикса от эпохи модерна до постмодерна. Прослеживая конфликтную сущность дуальности, автор показывает, как двойственная природа традиционного персонажа преломляется в разных типах двойничества в духе концепции А.Ф. Лосева об «обратной стороне титанизма».

Ключевые слова: кинокомикс, Супермен, модерн, двойная идентичность, Ренессанс, постмодерн.

Термин «супергерой» для обозначения персонажа, обладающего выдающимися талантами или способностями, возник в 1917 г., хотя в активный обиход вошел только в 1934 г. с появлением «американской культурной иконы» – Супермена, но тоже в эпоху модерна (или, как теперь принято говорить, модернисти). Родословная супергероев комиксов уходит корнями в античную, древнегерманскую, скандинавскую и другие мифологии. Они являются культурными героями, подобными мифическим героям, богам и титанам, воинам и рыцарям. Божественные и человеческие черты зачастую соединяются в одном и том же персонаже-герое, обладающем так называемой двойной идентичностью – человека обычного и сверхчеловека. По признанию создателей Супермена Джерри Сигела и Джо Шустера, в процессе работы их вдохновляли образы Самсона и Геркулеса. А комментатор-библеист Симча Вайнштейн, как и британский романист Говард Джейкобсон, утверждает, что прообразом Супермена, чье имя Кэл-Эл, данное ему при рождении, созвучно древнееврейскому «Глас Божий», стал ветхозаветный

Моисей. В то же время «вторая идентичность» Супермена, «очкарик» Кент Кларк, – это симбиоз любимого его создателями актера немого кино Гарольда Ллойда и самого (близорукого) Джо Шустера, а имя и фамилия героя – это гибрид имен знаменитых и чрезвычайно популярных в те времена кинозвезд Кларка Гейбла и Кента Тейлора.

Имя и само понятие «Супермен» в английском языке происходит от слова «сверхчеловек», т. е. от термина, введенного Фридрихом Ницше. Супермен (Superman) – так звучит термин *Übermensch* («сверхчеловек») в английском переводе с немецкого. Характерно, что в русском переводе термина *Übermensch*, как и в английском, заключена качественная оценка («сверх», «super»), что подразумевало прежде всего и главным образом путь к «возвышению», «улучшению» человеческого типа. Согласно Ницше, для преодоления в себе «человеческого, слишком человеческого» и восхождения к сверхчеловеку необходимо пройти стадию отрешения от метафизического и этического пессимизма, произвести переоценку всех ценностей, чтобы обрести свободу создания «новых моральных ценностей». Важно подчеркнуть, что идеал Ницше индивидуалистичен, но не эгоистичен. Учение о сверхчеловеке философ дополнил учением о дарящей добродетели, под которой подразумевается бескорыстное стремление отдавать свое внутреннее богатство всякому нуждающемуся в нем. Таким образом, речь идет об альтруистической добродетели.

Точных указаний на то, что Сигел и Шустер в той или иной мере находились под влиянием идей Ницше, нет; однако, как отмечает их биограф Лес Дэниелс, в период появления Супермена, т. е. на рубеже 1920–1930-х годов «сотни миллионов» знали это слово, понятия не имея о том, кто такой Ницше. Идеология сверхчеловека как идеала вообще была чрезвычайно популярна в первой трети XX в. во всей Европе; проникла она и в Америку. По мнению многих исследователей, она может служить ключом к культурному коду духовной парадигмы всего XX века.

Тем не менее не следует забывать, что один из аспектов личности супергероя – его раздвоенность, наличие «скрытой идентичности». Этот факт восходит к мифологическому происхождению героев: «Каждое божество света и производительных сил, – писала О.М. Фрейденберг, – имеет аспект, в котором то же начало является разрушительным и темным; любовь становится войной, возлюбленный – воином или военным, кроткий бог – разбойником или пиратом»¹.

Однако раздвоенность не всегда воплощается в образе одного человека; его alter ego может быть вынесено вовне, стать не фан-

тастическим, а реальным двойником, и в этом случае корректно говорить об удвоении персонажа, о придании позитивному образу супергероя негативного образа контргероя-антагониста, столь же грандиозного по масштабам своего злодейства, сколь благороден и потенциально безграничен в возможностях протагонист.

Можно выделить три основных варианта или формы двойничества в комиксе. Во-первых, двойничество в форме внутреннего раскола, существования героя в его публичной и теневой жизни («двойной идентичности» Брюса Уэйна/Бэтмена или Кента Кларка/Супермена), которое обеспечивает неоднозначность, многогранность, противоречивость персонажа, а стало быть, делает более объемным и само повествование, входит в природу жанра, организованного тайной и приключением.

Во-вторых, дуальность – противостояние «положительного» протагониста и его «отрицательного» антагониста, которое в повествовании комикса оказывается доминантой действия, причем диалогическое построение сюжета обуславливает персонифицированную в противостоящих друг другу образах этическую симметрию, свойственную культурной идеологии эпохи модерна. На этом противопоставлении главных героев строится сюжетика историй про Супермена и его заклятого врага Лекса Лютора, Бэтмена и Джокера, Человека-Паука и Зеленого Гоблина, Хеллбоя и Принца Нуады, Тора и его брата Локи и т. д.

И, наконец, в-третьих, еще более изощренная форма двойничества – зеркальное отображение супергероя в его противнике суперзлодее; их неразрывное единство, сообщающее сюжету психологическую остроту и многосложность, свойственное комиксу эпохи постмодерна. Например, положительные персонажи, те, кто из лучших побуждений пытается бороться с Джокером, и в первую очередь сам Бэтмен, неизбежно становятся маленькими джокерами, тем самым добавляя порок к собственной добродетели. Джокер постоянно бросает вызовы Бэтмену, с присущим ему лукавством выдавая свою корысть: «Ты меня дополняешь!» И, вынужденно отвечая на эти вызовы, Брюс «Бэтмен» Уэйн может оказаться таким же «джокером» – во всяком случае, в глазах жителей Готэм-сити, которые готовы либо отказаться от своего героя, либо пожертвовать им. Поочередно оказываясь в ситуациях, когда один из них может покончить с противником, навсегда уничтожив его, они этого не делают. Джокер формулирует свое неразрывное единство с Брюсом Уэйном так: «Зачем мне убивать тебя? Что я без тебя буду делать?»

Брюс, переживший в детстве травму гибели родителей, подсознательно нащупывает модус нормального существования в

расщеплении личности. Цельность характера раскалывается, демонстрируя его двойственность: беспечного светского плейбоя днем и одержимого идеей справедливости воителя ночью. Брюс/Бэтмен – пример психологического «раздельного мышления», так называемой компартиментализации, позволяющей индивиду бесконфликтно существовать в двух (или даже нескольких) состояниях, практически не осознавая этих внутренних противоречий. В современной психологической науке компартиментализация считается защитным механизмом, позволяющим индивиду отгородиться от нежелательной информации извне, чтобы, условно говоря, нормально жить. Ситуация постмодерна требует от людей такого рода защиты чуть ли не ежеминутно, и в этом смысле терапевтическая функция комиксов уникальна.

В эпоху постмодерна, эпоху постиндустриального (информационного) общества в харизматичных супергероях начинает превалировать «человеческое, слишком человеческое». Постмодерн нередко определяется как состояние, где «растет внутренняя свобода человека, преодолевается отчуждение и снижается его зависимость от хозяйственных и политических институтов»². При том что постмодернистское настроение развивается на руинах идеалов и ценностей Возрождения, Просвещения и модерна, эта ситуация культурного слома в определенной степени аналогична ситуации Ренессанса, связанной с переходом от традиционного общества к индустриальному, со становлением светской духовности и осознанием человека себя как демиурга, когда, как отмечал А.Ф. Лосев, средневековая религиозность сменилась «индивидуалистическим протестантизмом». Рассматривая эстетику Ренессанса, Лосев писал: «Возрожденцы дошли до полного изолирования художественного образа от всей жизни и от всего бытия. Уже с начала XV в. раздавались голоса, что поэзия есть чистый вымысел, что поэтому она не имеет никакого отношения к морали, что она ничего не утверждает и не отрицает»³. Эта оценка «рифмуется» с ключевым понятием постмодернистской эстетики – симулякром, занявшим место художественного образа, отрицающим наряду с достоверностью и объективностью такие понятия, как «справедливость» или «право». Как бы то ни было, в эпоху Ренессанса снятие с себя как творца ограничений, «очеловечивание» героизма и преобладание интеллектуального героизма в противовес силовому («милитаристскому») не снимали с человека (художника в том числе) чувства ответственности и долга, не лишали его харизматичности, как и востребованности героев. В эпоху постмодерна герой также востребован, поскольку эпоха нестабильности, хаоса, расбаланси-

ровки ценностей нуждается в некоем воплощении надежности. Но поскольку традиционные ценности частью утрачивают свою силу и влияние, частью отброшены, частью размыты, то и герой уже не может быть той идеальной цельной личностью, какой он выступал прежде. Говоря о Возрождении, Ф. Энгельс афористично высказался: «...Эпоха... нуждалась в титанах и... породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености». Но, как показал на многочисленных примерах А.Ф. Лосев, титанизм имел и обратную, теневую сторону – демонстративную порочность, половую распущенность, неистовую ярость и беспощадную жестокость, как результат стихийного самоутверждения индивида.

Начиная с 1990-х годов ключевой фигурой комикса становится Фрэнк Миллер, автор мрачных графических комиксов в духе нуара, использовавший классические персонажи, такие как Бэтмен и Сорвиголова, и сочинявший собственные (ими он населил свой «Город грехов», которым в 2005 г. дебютировал в качестве режиссера). Главный этический принцип Миллера заключается в пост-модернистской посылке, что добродетель не может существовать без греха.

Обратная сторона супергероя Бэтмена была явлена в 1989 г., когда режиссер Тим Бёртон, экранизируя комиксы о Бэтмене, переписанные Фрэнком Миллером в графических комиксах о «Темном рыцаре», скрестил комикс с жанром нуара, тем самым разрушив канонический расклад персонажей на хорошего и плохого, ибо по законам нуара там не только супергероев, но и просто положительных героев быть не может. Создатель рисованного «модернистского» Бэтмена Боб Кейн предложил на роль Джокера Джека Николсона, чемпиона по количеству «Оскаров» и номинаций на «Оскар», который явно должен был бы переиграть в силу своего мастерства актера, исполнявшего роль «положительного» Бэтмена. В свою очередь Николсон отнесся к роли чрезвычайно серьезно; он не хотел превратить ее в легковесную пародию на гангстера или повторение образа в стиле кэмп в картине Г. Мартинсона (1966). Николсон видел в этой роли метафору общества, чье коллективное сознание подверглось «вымыванию ценных пород», подобно разъеденному кислотой лицу Джокера. Извращенное восприятие Джокера, напоминавшего своим агрессивным артистизмом титанов Возрождения, видело особую красоту в лицемерии умирания, смерти, в трупном окоченении. Это самовлюбленный невротик и социопат, называющий себя «первым художником смерти полной занятости», для которого Джек Николсон нашел свое кодовое обозначение «Бархатная смерть».

Джокер (он же Джек Напьер) – персонаж-нарцисс, садист и убийца, первый и самый главный противник Бэтмена. Эту пару соединяет таинственное общее прошлое, которое делает их противостояние особенно ожесточенным. Его биография напоминает историю жизни невероятно вспыльчивого, самовлюбленного и честолюбивого ювелира и убийцы Бенвенуто Челлини или представителей знаменитых злодейств родов Висконти, Медичи, Борджиа. Как известно из графических комиксов, в детстве Джек проявлял незаурядные способности в науках и отличался склонностью к искусствам, но также и неустойчивой психикой. В 15 лет он совершил первое преступление с использованием оружия, а впоследствии именно он с другими соучастниками убил родителей Брюса Уэйна и собирался убить ребенка Брюса, но замешкался; любитель театральных эффектов, он задал мальчику свой сакраментальный вопрос: «А ты танцевал когда-нибудь с дьяволом при свете бледной луны?» (В этот момент его соучастник велел Брюсу бежать.) У Джокера с его змеиными повадками и шипящим голосом нет никаких популярных фрейдистских оправданий для злодейства, его зло беспричинно и безмотивно, хотя к Бэтмену у него имеется личный счет: скрываясь от него при ограблении на химическом заводе, Джек упал в чан с кислотой, хотя Бэтмен пытался его спасти. Под воздействием химикалий его кожа стала мертвенно бледной, а губы ярко-алыми, волосы позеленели. Клоунский вид (в одной из версий) подвигнул Джека взять себе псевдоним Джокер и совершать преступления, обставляя их шутками и каламбурами.

Джокер впервые появился в печати в 1940 г., в первом выпуске комикса «Бэтмен». Создатели Джокера Боб Кейн (художник) и Билл Фингер (автор текста) сотворили его по образу актера Конрада Вейдта «с застывшей улыбкой на лице» в фильме «Человек, который смеется» (1928) – экранизации романа Виктора Гюго. В дальнейшем им помогали многие соавторы, в том числе Джерри Робинсон, который претендовал на авторство в создании этого образа. «Мне нужен был злодей, – вспоминал Робинсон, – с атрибутами, в котором чувствовалось бы противоречие в терминах – качество, свойственное, на мой взгляд, всем большим персонажам. Чтобы сделать моего героя отличным от других, он должен был обладать особым юмором. Так я подобрался к его прозвищу. <...> Я стал раздумывать над его именем, и в голову мне пришло: “Джокер”! – по ассоциации с джокером, изображенным на колоде карт. И я вскричал: “Эврика!”, потому что одновременно нашел и образ, и имя»⁴. Джокер, несмотря на эксцентричность, все же оставался

психически здоровым, но только до начала 1970-х гг., когда в обиход комиксмейкеров вошел термин «преступно безумен».

В 1994 г. режиссер Алекс Пройас снял фильм по мотивам графического романа Джеймса О'Барра «Ворон». Это история о том, как банда негодяев во главе с Топ-Долларом (Майкл Уинкотт) зверски изнасиловала и убила Шелли Вебстер и ее друга, рок-гитариста Эрика Дрейвена (Брэндон Ли). Год спустя мистическая птица – ворон – вернула Эрика с того света, и тот, как ангел-истребитель, вышел на тропу мщения. Осуществляя свою миссию, Эрик ритуально красит лицо белой краской, обводит глаза черным, а рот – кроваво-красной помадой, придавая ему форму зловещей «улыбки» Джокера. Таким образом, через маску персонажа символически уравниваются герой и суперзлодей. Но к тому моменту, когда миссия Эрика завершена, краска стирается и его лицо становится чистым, первозданным. Герой проходит «стадию зеркала», в терминологии Жака Лакана – структуру субъективности или парадигму Воображаемого, узнавание собственного отражения, которое помогает развить чувство собственной идентичности. Этот процесс иллюстрирует конфликтную природу «дуальных отношений», отношений между Воображаемым и Реальным. Волшебная птица – черный ворон – служит проводником между двумя мирами – реальным и потусторонним, видимым и воображаемым. «Стадия зеркала» дает импульс агрессивному напряжению между субъектом и его образом. Чтобы разрядить это напряжение, субъект начинает идентифицировать себя с образом. В итоге в идентификации с двойником-отражением формируется его идентичность, он осознает смысл своего жизненного предназначения и пытается его выполнить.

Между героем и его зеркальным двойником может возникнуть и разлад, который ведет к корректировке действий и поступков.

Превращение ученого, одержимого своим изобретением, в суперзлодея происходит с доктором Отто Октавиусом (Альфред Молина) в фильме «Человек-Паук 2» Сэма Рейми (2004). Под воздействием радиоактивных лучей при испытании его экспериментальной установки обаятельный ученый трансформируется в монструозного доктора Спрута, напоминающего космическую тварь с огромными щупальцами из триллера «Чужие» Ридли Скотта. Однако не все человеческое в нем убито, он осознает меру спровоцированных им бедствий и в финале, увидев в «зеркале» поступков свой извращенный образ, свое «не-Я», жертвует собой, спасая город и его жителей, т. е. возвращается к самому себе истинному. Но это происходит именно в финале, так что на протяжении

всего фильма сохраняется природа жанра, ориентированного на тайну, приключение и противостояние супергероя и суперзлодея.

Типология суперзлодеев в универсумах комиксов не менее изощрена, чем типология супергероев.

Характерно, что большинство суперзлодеев отличаются не сверхъестественными физическими возможностями, а выдающимся интеллектом и сильной волей (как правило, волей к власти, к могуществу) либо уникальными способностями. Разумеется, среди них есть и отпетые негодяи, порочные типы, такие как Топ-Доллар из «Ворона» – наркоман и наркодилер, совратитель, безжалостный убийца, но и он является злодеем с «философией». Его идефикс – мировой пожар, «чтобы боги нас заметили»; устройство хаоса, анархии, «ночи дьявола». Однозначно отвратительные типажи в коллекции суперзлодеев крайне редки: они малоинтересны, а потому строить на них сюжет, тем более с оглядкой на продолжение (а это закон существования комиксов), бесперспективно.

Один из самых ярких в этой галерее – противник Супермена Лекс Лютор. Изначально безумный ученый, он в дальнейшем превращается в беловоротничкового преступника, аморального бизнесмена. У него нет особых физических сверхспособностей; оружие Лекса Лютора – высокотехнологичные гаджеты, которыми он пользуется с хитростью и коварством ради достижения всевластия.

В 2008 г. постановку комикса «Невероятный Халк» американские продюсеры доверили иностранцу, французу Луи Леттерье. За основу была взята теленовелла Билла Биксби и Лу Ферриньо рубежа 1970–1980-х годов Новый Халк отличается от традиционных героев комикса тем, что он не тот человек, который надевает делающий его неуязвимым костюм и спасает мир. Когда простой смертный Брюс Баннер, разъярившись, превращается в огромного зеленого монстра, это ему нравится. В этом смысле он наследник хрестоматийного парии – создания Франкенштейна Мэри Шелли, – которого в 1931 г. изобразил Борис Карлофф, а также добродетельный «доктор Джекилл», который сам себе нравится в ипостаси зловещего «мистера Хайда».

В сиквеле 2010 г. режиссера Джона Фавро «Железный человек 2» доминантой характера Железного человека/Тони Старка становится характерная для постмодернизма самоирония, причем иронизирует он главным образом над собственным нарциссизмом, составляющим еще одну слабость супергероя и одновременно характерную черту художественного декаданта.

Подводя итог, можно сказать, что герои комиксов в свое время стали любимцами американцев, пережив вместе с ними Великую депрессию, Вторую мировую войну и «холодную войну» потому, что на них всегда можно было положиться. Теперь же сами они либо погрузились в собственные экзистенциальные проблемы, либо повторяют траекторию судеб деятелей итальянского Возрождения, которые, как писал А.Ф. Лосев, в результате стихийного человеческого самоутверждения прогрессировали от «юного» и «красивого» индивидуализма к жесткости и жестокости, что характерно для эпохи исторического слома.

Примечания

- ¹ *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 207.
- ² *Иноземцев В.Л.* Постмодерн [Электронный ресурс] // Академик. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8896 (дата обращения: 12.02.2014).
- ³ *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. С. 59.
- ⁴ The Complete History of Joker [Электронный ресурс] // Gotham Alleys. URL: <http://gothamalleys.blogspot.ru/2010/09/complete-history-of-joker.html> (дата обращения: 09.02.2014).

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ CULTURAL SCIENCES

В статье рассматривается история визуальной антропологии как метода и теории, анализируется ее место в системе наук о культуре, а также ее прикладные функции, осуществляемые в первую очередь при проведении полевых исследований. Приводится краткая история аудиовизуального документирования и использования средств фото- и кинофиксации в западных экспедиционных практиках. Описывается ситуация «коммуникативного поворота» в антропологии как фактора, переопределившего идентичность дисциплины во второй половине XX в.

Ключевые слова: визуальная антропология, этнографический фильм, визуализация, культура, аудиовизуальный документ.

«Визуальная антропология» – это многозначный термин, который постепенно вошел в обиход ученых социально-гуманитарного профиля начиная приблизительно с середины XX в. В западной литературе визуальную антропологию часто трактуют как один из разделов культурной антропологии. Распространение этого термина в широкой научной среде связано со специфическим представлением о культуре, характерным для современного состояния таких дисциплин, как этнография, этнология, антропология, социология, история, фольклористика, – дисциплин, вступивших во второй половине XIX в. в эпоху быстрого развития визуальных, аудиальных и аудиовизуальных технологий (фотографии, фонографа, кинематографа, затем телевидения, видео и т. д.). Это представление подразумевает, что культура проявляет себя при помощи множества данных, составляющих чувственный опыт индивида, т. е. культура есть нечто, способное быть предъявленным

наблюдателю. Другими словами, культура проявляет себя через факты, доступные воспринимающему сознанию: визуальные, если речь идет о зрительном канале восприятия (именно через него человек получает большую часть информации об окружающей среде), аудиальные, если задействован слуховой канал (звукозаписывающие устройства были первыми из числа использованных этнографами, фиксирующими традиционные песнопения, частушки и другие формы голосового поведения), тактильные, если изучаемое сообщество создает осязаемые артефакты и практикует способы осязаемой телесной межкультурной коммуникации. В последнее время в сферу внимания ученых все чаще попадают данные обоняния и вкуса как тоже свидетельства культуры (или культур). Это становится актуальным на фоне усиливающихся процессов миграции населения из регионов Северной Африки и Ближнего Востока в Европу, в результате которых палитра вкусов и запахов европейских городов сильно меняется.

Таким образом, термин «визуальная антропология» репрезентирует условное обозначение попыток зафиксировать визуальную составляющую всего массива воспринимаемых наблюдателем данных, посредством которых проявляет себя изучаемая культура, как сельская, так и городская, как традиционная, так и модернизированная. При этом исследователи отдают себе отчет в том, что визуальные данные не являются исчерпывающими в отношении какой бы то ни было культуры. Существуют также данные других органов чувств, пусть не для всех из них на сегодняшний день придуманы средства фиксации. Кроме того, в более узком смысле иногда употребляют термин «аудиовизуальная антропология», чаще всего – для описания звуковых фильмов антропологического содержания. Немые фильмы и фотографии понятием «аудиовизуальная антропология» в силу отсутствия в них звука не охватываются. Существует также понятие «аудиоантропология» – для обозначения в большинстве случаев практики записи фольклора.

Американский исследователь Джей Руби предлагает следующее определение: «Визуальная антропология есть логическое следствие убежденности в том, что культура проявляет себя при помощи видимых символов, запечатленных в жестах, церемониях, ритуалах и артефактах, бытующих в искусственных и естественных средах. Культура представляется проявляющей себя в сценариях, сюжеты которых включают актеров и актрис с присущими им образом действий, костюмами, реквизитом и декорациями. Культура как таковая есть сумма сценариев, в которых некто принимает участие. Если культуру можно видеть, то исследователи должны

быть в состоянии использовать аудиовизуальные технологии, чтобы фиксировать ее в качестве данных, поддающихся анализу и презентации»¹.

Российский историк В.М. Магидов пишет, что визуальная антропология изучает «психофизическое, ментальное и когнитивное своеобразие человека в ту или иную эпоху на основе изобразительных, изобразительно-звуковых и звуковых источников»². Ученый разрабатывает также такое понятие, как «аудиовизуальное документирование», – главное средство визуальной антропологии. Под аудиовизуальным документированием В.М. Магидов понимает «широкий спектр технических средств создания продукта визуальной антропологии на различных материальных носителях информации (папирус, камень, глиняные таблички и разнообразные изделия из глины, ткань, бумага, стекло, фотографическая и кинематографическая пленка, видеолента и др.)»³.

Визуальная антропология, как и любая другая ветвь антропологии, пострадала оттого, что в других контекстах является одним из больших достоинств дисциплины: широты своей программы и нежелания оставлять какой-либо аспект исследования человека вне поля своего внимания.

Как пишут английские исследователи Маркус Бэнкс и Ховард Морфи в предисловии к сборнику «Переосмысливая визуальную антропологию»⁴, междисциплинарный характер антропологии означает, что в ней существует постоянная напряженность между центростремительными и центробежными силами. Это выражается в непрерывном процессе отпочкования, который приводит к избытку субдисциплин, ставящему под угрозу логическую стройность центра. Исторически антропология была расколота дебатами о том, является ли то, что делает кто-либо еще, действительно антропологией. При всем неудобстве нахождения в «центре», всё же именно эта отсылка назад, к «центру», к некоторой более общей концепции дисциплины, и придает связность антропологии: это то, делает социальную антропологию⁵ отличной от социологии и биологической антропологии, генетики или физиологии человека. Визуальная антропология как таковая и есть пример такого рода тенденций: она представляет собой относительно недавнее ответвление от главного «ствола» и, подобно другим «ветвям», также страдает время от времени от кризиса идентичности.

Тематическая широта визуальной антропологии определяется как содержательной стороной вопросов, которые она исследует, так и тем фактом, что она находится в зоне взаимодействий между антропологией и ее аудиторией. Это касается как процесса

презентации и использования антропологического знания, так и процесса его производства. На наиболее общем уровне в ней наблюдается двойственность фокуса: с одной стороны, визуальная антропология связана с *использованием* визуальных материалов в ходе исследования, а с другой стороны, она является *изучением* поддающейся наблюдению, зримой, культуры. Она и производит визуальные тексты, и использует их (включая те, которые были созданы не ею). Так, визуальная антропология создает в ходе полевых исследований свои фото-, кино-, видеодокументы. И она же изучает уже имеющиеся в культуре визуальные артефакты: архитектурные сооружения, интерьеры, одежду, предметы быта, ремесленные изделия, украшения лица и тела и др. Точно так же в спектр ее внимания могут попасть фото- и киноматериалы, созданные не в антропологических целях.

В последние годы в науке существует дискуссия о том, является ли визуальная антропология методом или теорией. Конечно, отделение метода от теории не простое дело. Методологический инструментарий на практике не может быть теоретически нейтральным, поскольку он есть предмет выбора: его всегда выбирают, исходя из целей исследования, и при этом осознают тот набор предпосылок и допущений, который лежит в основе его и его истории. Постмодернистская критика антропологии отчасти состояла в том, что ее методология основывается на двойной иллюзии: нейтрального наблюдателя и поддающегося наблюдению социального явления. В ответ на такую критику метод в антропологии должен был быть признан по определению теоретическим в своих значениях, и необходимая научная задача сегодня – поиск этих теоретических «подпорок» любого используемого метода.

Тем не менее существует возможность (и это в ряде случаев даже важно) делать различие прагматического характера между теорией и методом: это позволяет отделить цели исследования и рамку интерпретации, используемую при анализе данных, от способов, которыми эти данные были получены.

Как метод, визуальная антропология – это прежде всего показатель того (или напоминание о том), что значительная часть наблюдаемых данных (значительная часть тех сведений, которые могут быть получены о культуре) может быть наиболее эффективно и всесторонне задокументирована путем создания фильмов, фотографий и рисунков. Все более и более фильм и фотография выступают не просто как средства записи данных антропологами и для антропологов, но как данные сами по себе: в форме теле-, кинопродукции, рекламной туристической литературы, искусства и

т. п., а также, что становится все более значимым в последние годы, в форме так называемых индигенных медиа⁶.

В числе задач, которые способна выполнять визуальная антропология как область научно-практической деятельности, необходимо выделить следующие.

1. Сохранение облика этнокультурных сообществ, религиозных и психологических практик, ремесел, промыслов, традиций и обрядов, которые в условиях современной цивилизации обречены на исчезновение или необратимые трансформации. Эта функция визуальной антропологии соответствует в том числе целям принятой в 2003 г. ЮНЕСКО Конвенции по защите нематериального культурного наследия. В ряде случаев создание фотографий и фильмов антропологического содержания является серьезным вкладом в дело сохранения и возрождения традиционной культуры, формирования идентичности сообщества. Как пишет Джей Руби, некоторые представители коренных народов начали изучать хранящиеся в архивах съемки ритуальной стороны их жизни в надежде возродить с их помощью свои древние традиции⁷. Данная практика дает также возможность самопрезентации для той или иной этнокультурной группы. Ее целью может являться, во-первых, визуальная саморефлексия, взгляд на самих себя, а во-вторых – мониторинг проблем сообщества, передача информации о его нуждах, участие в межкультурной коммуникации. В контексте проблем современных многонациональных государств, решающих задачу по сплочению сообществ в единую нацию, визуальная антропология способна играть политическую роль, предоставляя меньшинствам возможность утвердить свой статус в составе нации⁸.

2. Развитие кинофотофонодокументального источниковедения⁹. Имеется в виду развитие практики использования в научной работе источников информации, созданных при помощи аудиовизуальных средств и автоматизированных технологий. Исторические источники такого типа обладают высокими информативными свойствами, воспроизводя образительную, звуковую и изобразительно-звуковую стороны отображаемого явления с сохранением историзма обстановки. Важнейшим свойством кинофотофонодокумента является тот факт, что событие в нем фиксируется в момент его совершения. То есть момент съемки или записи события чаще всего совпадает с самим событием. Благодаря этому свойству кинофотофонодокументы позволяют передавать колорит эпохи, своеобразие облика городов, людей и т. д. Работа с данным типом исторических источников предполагает выполнение ряда задач, в первую очередь архивоведческой направленности (выявление этих

источников в архивных и личных фондах, музеях, библиотеках и других хранилищах, поиск письменной документации, имеющей отношение к происхождению и содержанию кинофонофото документа, и т. п.). Архивные учреждения, со своей стороны, занимаются вопросами сохранности документов этого типа и организации их эффективного использования для различных общественных целей.

3. Использование визуально-антропологической продукции в гуманитарном (прежде всего антропологическом) образовании. Использование антропологических фильмов и других визуальных материалов получило к настоящему моменту наибольшее развитие в США и ряде западноевропейских университетов¹⁰. Разработаны методики использования визуальных материалов в учебном процессе: показ с последующим обсуждением, многократный показ одного и того же материала с целью углубляющегося понимания и т. д. Как правило, к фильмам, используемым в учебном процессе, прилагаются специальные пояснительные тексты (study guides). Другой важный аспект антропологического образования включает в себя обучение съемочной, звукозаписывающей и другим видам технологии при проведении полевого исследования.

Кроме того, образовательную функцию выполняют телевизионные программы антропологического содержания, ориентированные на просвещение широких масс телезрителей. Одна из самых известных серий телефильмов такого рода – «Исчезающий мир» (Disappearing World) английской телекомпании Granada TV. Существуют разные мнения о практике популяризации этнографии на телевидении. Наряду с критикой со стороны антропологов, недовольных редуцией неоднозначного антропологического знания к предсказуемым сюжетным схемам, звучат мнения о принципиальной нужности такой деятельности¹¹.

4. Применение аудиовизуальных технологий при проведении полевых исследований. На этом пункте следует остановиться более подробно, так как именно он демонстрирует сегодня наилучшим образом проблематику медиа, т. е. средств (посредников), используемых для получения и передачи сведений о культуре. К теме медиа (и в более широком смысле – теме опосредованности культуры/культур) обращено в настоящий момент внимание многих исследователей из самых различных областей социально-гуманитарного знания.

Приведем слова американского антрополога Маргарет Мид, произнесенные ею еще в 1970-е гг.: «Мы должны, я полагаю, ясно и недвусмысленно признать, что, поскольку существуют исчезающие виды человеческого поведения, постольку мы должны сохранять»

их в таких формах, которые не только позволят потомкам заново овладеть своим культурным наследием (и, несомненно, сделают возможным для будущих поколений включить это наследие в свои актуальные практики), но также смогут снабдить наше осмысление прошлого и будущего надежным, воспроизводимым, пригодным для многократного анализа корпусом. Мы должны также признать, что у нас не было бы компаративной науки о культуре без данных, появившихся в результате сравнительной работы во всех частях света (изучение отдельных крестьянских практик и образа действий в письменных культурах, равно как и в дописьменных сообществах, сохранивших очень древние формы поведения); и, как это происходит в значительной части нашей культурно ограниченной, узкой социологии, гуманитарные науки все еще барахтались бы внутри неудовлетворительной структуры знания, предполагающей, будто история и цивилизация, как их открыли и ввели в обиход греки, формируют модель всей культуры»¹². Речь идет, по сути, о влиянии медиа (т. е. средств), используемых научной дисциплиной, на ее предмет. В антропологии XIX – первой половины XX в. существовал явный «крен» в сторону изучения неевропейских культур и сообществ. В конце XIX в. этому способствовали также изменение способов полевой работы этнографа (сбора данных), активное использование аудиовизуальных технологий фиксации, первые этнографические киноэкспедиции в отдаленные уголки мира. Антропология понималась главным образом как наука об экзотических народах и этнокультурных группах. Этот «крен» был во многом усилен широким распространением фото- и киносъемок при проведении полевых исследований (дающих иллюзию легкости в деле фиксации наблюдаемых живых культур) и стремлением запечатлеть и тем самым сохранить для истории редкие и исчезающие виды культурных практик. Однако тот же самый фактор – аудиовизуальное документирование и возрастающее количество экспедиционных фото- и киноматериалов – примерно с середины XX в. все чаще становится одной из причин саморефлексии антропологов и заставляет их переосмыслить саму антропологию как сугубо европейский проект или даже проект новоевропейский, проект Модерна. Ученые все больше начинают осознавать тот факт, что их попытки изучать неевропейские культуры являют собой не что иное, как изучение собственных методов изучения. Как письменные, так и экранные языки, выработанные европейской культурой, начинают восприниматься учеными как не имеющие ничего общего с предметом антропологического исследования и не пригодные для анализа. Тем самым антропология переживает один

из своих серьезнейших «кризисов идентичности», когда интеллектуальный европоцентризм уже выработал свой ресурс и иллюзия беспристрастного, научного, объективирующего «европейского взгляда» на культуру/культуры оказалась развенчанной. В 1960–1970-е годы этот кризис переживается наиболее остро. Именно тогда Маргарет Мид пишет о том, что будущая планетарного масштаба система коммуникаций¹³ сделает неизбежным распространение в науке *разделяемых* (*shared*) базовых допущений, многие из которых будут являться частью культурного ассортимента членов *всех* сообществ. Мы можем надеяться, пишет Мид, – и часть задачи, которую выполняет антропология, состоит в том, чтобы это проследить, – что до того, как такая планетарная система будет создана, евроамериканская традиция окажется расширенной и углубленной путем вхождения в нее базовых предположений других больших традиций, а также принятием во внимание и признанием того, что мы почерпнули из малых традиций¹⁴.

Для преодоления кризиса европейская антропология меняет ракурс исследования и, как следствие, несколько меняет свой предмет. В центре ее внимания оказывается не культура как таковая, для изучения которой просто не существует объективных языков описания и средств, а феномен *коммуникации* – прежде всего коммуникации между культурой изучающей и культурой изучаемой. Культура не дана исследователю как она есть, «сама по себе», она дана только в ситуации коммуникации с ним. Таким образом, на смену представлению об «объективных данных», которые якобы нам поставляют письменные либо экранные медиа, приходит понимание опосредованности (медиатизированности) любых культурных форм. Быть в культуре – значит быть опосредованным. И ситуация создания и использования антропологического фильма демонстрирует это как нельзя лучше. Для более четкого понимания данного тезиса следует обратиться к истории визуальной антропологии как научной и кинематографической практики.

Как считает большинство исследователей, история визуальной антропологии начинается с момента появления средств фото- и кинофиксации, т. е. самое позднее – с середины – второй половины XIX в. (если не учитывать бытовавшую еще раньше практику зарисовывания антропологами объектов своего исследования). Действительно, трудно назвать первые киносъемки братьев Люмьер не антропологическими, поскольку на них запечатлены повседневные действия, внешность и поведение людей своей эпохи («Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» и др.). Хотя, конечно, кинематографисты не ставили

перед собой собственно научных задач. Первая съемка с научной целью была осуществлена Феликсом-Луи Реньо, врачом, специализировавшимся в области патологической анатомии, который в 1980-е годы проявил интерес к антропологии. В эти же годы выдающийся французский физиолог Этьен-Жюль Марей (Étienne-Jules Marey) изобретает хронофотографию и фоторужье. Весной 1895 г. Реньо вместе с ассистентом Марей производит съемки женщины из народа волоф (Западная Африка), изготавливающей горшки. Этот эксперимент был описан им в статье, которая была опубликована в декабре 1895 г.¹⁵ – в том же месяце, когда братья Луи и Огюст Люмьер производят первую публичную демонстрацию своих фильмов в Париже. В 1900 г. Феликс-Луи Реньо предлагает музеям собирать «движущиеся изображения» человеческого поведения для изучения и экспозиции.

Далее необходимо упомянуть этнографическую киносъемку и звукозапись на открытом пространстве, произведенные в 1898 г. во время Британской этнографической экспедиции в Торресов пролив; цель этой съемки состояла в том, чтобы отобразить на киноплёнке жизнь коренного населения Австралии (до сегодняшнего дня от этой съемки сохранились лишь несколько кинокадров). Экспедицию возглавлял Альфред Корт Хаддон (Alfred Cort Haddon). В 1901 г. Болдуин Спенсер (Baldwin Spencer) делает фильм об австралийских аборигенах. Известно, что до начала этой экспедиции Спенсером было получено письмо от Хаддона, в котором тот рассказывал об опыте съемок во время экспедиции и советовал непременно использовать кинотехнику в полевых исследованиях¹⁶.

В России первый подобный опыт был приобретен в 1908 г., когда по инициативе А. Ханжонкова была произведена серия съемок на этнографические и географические сюжеты. В эти же годы в обиход входят термины «этнографическое кино», «этнографический фильм». В письменных источниках есть сведения о более ранних киносъемках на этнографические сюжеты, но они либо не дошли до наших дней, либо до сих пор не найдены. В частности, как удалось установить историку-архивисту В.М. Магидову, в августе 1897 г. кинооператор и фотограф польского происхождения Болеслав Матушевский в течение нескольких дней фиксировал на пленку народные обычаи и фольклор на большой территории между Лодзью и Варшавой. Съемки до сих пор не обнаружены ни в отечественных, ни в зарубежных архивах, о них известно только из письменных источников.

В 1920-е гг. фильмы этнографической тематики впервые получают широкую аудиторию. В этот период история неигрового

кино пополнилась работами трех выдающихся кинематографистов XX в.: Роберта Флаэрти в Америке, Дзиги Вертова и Владимира Ерофеева в советской России. Роберт Флаэрти в 1922-м заканчивает монтаж фильма «Нанук», в котором показывается жизнь эскимосов Канадского заполярья (фильм имеет необычайный успех в прокате). До того, как создать свой фильм, Флаэрти много лет проводит в среде эскимосов. Он делает попытку создать целостную реконструкцию жизни одной из эскимосских семей, используя иногда для этого кинематографические искажения (за что подвергается жесткой критике со стороны этнографов, для которых «правда деталей» чрезвычайно важна). Вертов в фильме 1926 г. «Шестая часть мира» пытается охватить значительную часть этнокультурного многообразия молодого Советского государства. Владимир Ерофеев в 1927-м выпускает фильм «За Полярным кругом», в котором эффектно использует кино съемки 1913 г., сделанные оператором Федором Бремером во время путешествия на пароходе «Кольма» за Полярный круг.

В 1930-е гг. осуществляются проекты американских антропологов Грегори Бэйтсона (Gregory Bateson) и Маргарет Мид. Они работали на Самоа и в Новой Гвинее, между 1936 и 1939 гг. проводили совместное исследование в балийской деревне. Вначале ученые использовали в своей работе фотографии, затем отсняли большое количество киноплёнки, в результате чего получилось шесть фильмов. Ими написано множество монографий и научных статей.

После балийской экспедиции Бэйтсона и Мид в области этнографического кино наступило затишье почти на двадцать лет, в том числе по причине Второй мировой войны, оставившей мало средств и возможностей для проведения экспедиций. Оживление наступит в начале 1950-х, когда в Гарвардском университете несколько ученых развивают активную деятельность в этом направлении. Среди них нужно упомянуть такие имена, как Джон Маршалл (John Marshall), Тимоти Эш (Timothy Asch), Роберт Гарднер (Robert Gardner). Началом работы Гарднера стал фильм «Мертвые птицы» (1963), о войне между двумя племенами народа Дани. Новшеством стало использование в фильме синхронного звука. В дальнейшем Гарднер снимал фильмы в самых различных частях света и немало способствовал созданию Общества визуальной антропологии (Society for Visual Anthropology¹⁷).

В числе исследователей, ставших наиболее значимыми фигурами в области визуальной антропологии, находится антрополог болгарского происхождения Асен Баликси (Asen Balikci). Большая

часть его деятельности связана с изучением Канады: он известен как автор серии фильмов об эскимосах племени нетсилик (Netsilik Series, 1963–1965). Эта серия создавалась для учебных целей, и ее задачей было показать традиционный образ жизни эскимосов.

В те же 1960-е гг. американский исследователь Сол Уорт (Sol Worth) проводит эксперимент с индейцами-навахо, которым предоставляется возможность самим снимать фильмы о своей культуре. Никто из них до этого не держал в руках кинокамеру. Уорт тем самым хотел выявить различия между навахо и представителями евроамериканской культуры в отношении зрительного восприятия и визуальной коммуникации. Антрополог исходил из предположения, что то, как мы видим, определено нашей культурой¹⁸. Получившиеся в результате фильмы были многократно проанализированы учеными в разных странах.

В Австралии также существовала традиция этнографического кино, которую можно отсчитывать с первой экспедиции в Торресов пролив в 1898 г. Здесь много лет работал антрополог Ян Данлоп (Ian Dunlop), известный своей серией фильмов «Народы Западно-австралийской пустыни» (1969), созданной в сотрудничестве с Австралийским институтом изучения аборигенов.

Во Франции те же 1960-е гг. стали началом настоящего этнокинематографического прорыва, связанного с творчеством Жана Руша (Jean Rouch) – основателя важнейшего течения в кино и антропологии, ученого, осуществлявшего неоднократный пересмотр как в практическом, так и в теоретическом плане всего того, что касается нашего понимания человеческих сообществ, и одновременно открывавшего новые пути собственно кинематографической выразительности.

Открытый Рушем способ работы с ручной камерой, когда автор находится внутри запечатлеваемого события, предполагал включение в фильм всех изменений и происшествий, которые происходят в ходе создания этого фильма. Эту особенность создания экранного произведения передает термин «*прямое кино*» (*cinéma direct*). Наибольший интерес в этом отношении представляет фильм «Хроника одного лета», снятый Рушем в 1960–1961 гг. вместе с социологом и киноведом Эдгаром Мореном. Картина была задумана как социально-психологическое исследование Франции, переживающей драматический опыт Алжирской войны, и представляла серию интервью с представителями различных групп французского общества. Когда значительная часть фильма была готова, отснятый материал был показан тем, у кого авторы брали интервью. Реакция людей на свое появление на экране и оценка ими того, что они про-

износят в кадре, также были зафиксированы камерой и составили вторую часть фильма. Заключительная, третья, часть показывала Руша и Морена, прогуливающихся по залам Музея человека в Париже и обсуждающих свой фильм. «Хроника одного лета» – это уникальный кинодокумент, повествующий не только о времени, переживаемом парижанами, но и о трансформации языка кино, в котором стремление к достоверности с неизбежностью (зачастую помимо авторских намерений) сплавлялось со зрелищностью кинематографа игрового. Не случайно Жан-Люк Годар очень высоко оценивал работу Жана Руша, подчеркивая, что его собственный – Годара – кинематограф очень многим обязан фильму Руша «Я, чернокожий». Подход, использованный Рушем в «Хронике одного лета», очень важен. Он не просто показывает антрополога в одном-двух эпизодах, но выстраивает весь свой фильм вокруг неизбежного факта, что режиссер и антрополог – очевидцы и участники человеческого общения, а потому воздействуют на поведение людей. То есть в фильме оказалась разрушенной невидимая стена между создателем фильма и его героями. Руш вынес камеры на парижские улицы ради неподготовленных встреч, в ходе которых процесс съемки часто становится частью фильма. Авторы фильма и оборудование присутствуют в кадре. Те, кого снимают, становятся соучастниками, вплоть до обсуждения отснятого материала, что в свою очередь включается в окончательную версию фильма. Таким образом, благодаря работам Руша в научный теоретический оборот вошел также термин «*антропология соучастия*» (*anthropologie partagée*), который подразумевает не просто эмоциональную вовлеченность исследователя. «Антропология соучастия» отдает себе полный отчет в том парадоксе, который сама же она создает и который заключается в ее интенции уловить различие изучаемой и изучающей культур таким образом, чтобы, сохраняя его как таковое, не придать ему в то же самое время статуса непреодолимого.

Деятельность Руша – один из ярких примеров «коммуникативного поворота» антропологии, «перефокусировки» внутри дисциплины, переопределения ее предмета, начала изучения феномена коммуникации. Во второй половине XX в. именно коммуникация начинает все чаще попадать в сферу внимания специалистов гуманитарной сферы.

Жан Руш также внес определенный вклад в процесс «де-экзотизации» антропологии, включения в спектр ее интересов европейских культур и сообществ. И он же немало способствовал развитию исследований города, которые впоследствии получили название «антропология города», а также city studies¹⁹.

С 1970–1980-х годов в Европе и США начинают проводиться фестивали визуальной антропологии; данное направление постепенно набирает солидный вес как в теоретическом, так и в прикладных аспектах.

Изучение истории отечественной визуальной антропологии находится в начальной стадии и требует проведения фундаментальных источниковедческих и архивоведческих работ.

Примечания

- ¹ *Ruby J.* Visual Anthropology // Encyclopedia of Cultural Anthropology / D. Levinson, M. Ember (eds). N. Y.: Henry Holt and Company, 1996. Vol. 4. P. 1345–1351. URL: <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html>.
- ² *Магидов В.М.* Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: Издательский центр РГГУ, 2005. С. 253.
- ³ Там же. С. 254.
- ⁴ Rethinking Visual Anthropology / Ed. by M. Banks, H. Morphy. Wiltshire: Yale University Press, 1999.
- ⁵ «Социальная антропология» – термин, принятый в английской научной традиции. Та же самая предметная область в североамериканской традиции именуется «культурной антропологией».
- ⁶ Подробнее об этом см.: *Ginsburg F.* Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? // Cultural Anthropology. 1991. Vol. 6 (1). P. 92–112.
- ⁷ *Ruby J.* Op. cit. P. 1346.
- ⁸ Пример такого рода функции визуальной антропологии описан в 1987 г. в Бюллетене Международной комиссии по визуальной антропологии, рассказывающем о ситуации в Индии, где интеграционной политике государства противостоят региональные, этноконфессиональные и кастовые общности. Подробнее об этом см.: *Roy R., Jhala J.* An Examination of the Need and Potential for Visual Anthropology in the Indian Social Context // CVA Newsletter. 1987. October. P. 5–15.
- ⁹ Подробнее об этом см.: *Магидов В.М.* Указ. соч.
- ¹⁰ См.: Department of Anthropology [Электронный ресурс] // Temple University. College of Liberal Art. URL: <http://www.temple.edu/anthro/> (дата обращения: 18.12.2013).
- ¹¹ Подробный обзор данного вида практик приводится в следующей статье: *Ginsburg F.* Ethnographies on the Airwaves: The Presentation of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television // Principles of Visual Anthropology / Ed. by P. Hockings. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003. P. 363–398.

- ¹² *Mead M.* Visual Anthropology in a Discipline of Words // *Principles of Visual Anthropology*. P. 8–9.
- ¹³ Маргарет Мид, как и другие ученые-гуманитарии середины XX в., в том числе Г.М. Маклюэн, более или менее четко представляла себе грядущую коммуникативную революцию, официальной датой рождения которой стал 1995 год – год появления Интернета второго поколения, Web 2.0.
- ¹⁴ *Mead M.* Op. cit. P. 9.
- ¹⁵ *Lajard J., Regnault F.* Poterie crue et origine de tour // *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*. 1895. Vol. 6. P. 734–739.
- ¹⁶ Подробнее об этом см.: *Brigard E. de.* The history of Ethnographic Film // *Principles of Visual Anthropology*. P. 13–43.
- ¹⁷ Society for Visual Anthropology [Электронный ресурс]. URL: <http://societyfor-visualanthropology.org/> (дата обращения: 18.12.2013).
- ¹⁸ Для выражения той же самой идеи венгерский теоретик кино Бэла Балаш предложил термин «оптическая культура». Подробнее об этом см.: *Балаш Б.* Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.
- ¹⁹ Еще более ранний пример исследований в данном направлении демонстрирует Чикагская школа социологии, чье возникновение в 1920-е гг. связывают с ростом городского населения американских городов в начале XX в. и формированием новых социальных процессов и явлений.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ
ОНТОЛОГИИ КИНО
КАК ЗНАНИЕВАЯ МАТРИЦА
ЦЕЛОСТНОЙ КИНОТЕОРИИ

Статья посвящена критике существующей кинотеории как фрагментарной, выдвиганию познавательной стратегии, в рамках которой в отношении кинематографа может быть сконструировано целостное теоретическое знание, а также утверждению теоретической модели онтологии кино в качестве знаниевой матрицы целостной кинотеории.

Ключевые слова: методология кино, онтология кино, теория кино, кинонаука, методолог кино, системный подход.

Без наличия целостной теории – системной знаниевой «сетки» в отношении так или иначе выделяемой объектной области только весьма условно можно говорить о существовании соответствующей этой области дисциплинарной предметности. Ведь сами по себе отдельные знаниевые представления не образуют еще систему знаний, но обозначают проблему наличия некоей объектной области, в отношении которой формируется фрагментарное знание. Причем не обязательно, что при организации целостной теории в отношении данной объектной области сформированное ранее знание вообще будет использовано. Собственно, роль фрагментарных додисциплинарных представлений, возможно, и состоит в том, чтобы заявить о принципиальном наличии данной объектной области и в самых общих границах демаркировать ее, таким образом как бы подготавливая условия для формирования в отношении выделяемого целостной теории.

Нечто подобное происходит в отношении кинематографа как специфической объектной области. В настоящей работе выдвигаются и обосновываются условия преодоления знаниевой непол-

ноценности существующей кинотеории и ее перевод в целостную и системную форму, а также обосновывается роль теоретической модели онтологии кино в качестве знаниевой матрицы целостной кинотеории.

1. Фрагментарная кинотеория как проблематизируемая ситуация

Кинематограф как феноменальная объектная область, возникшая вследствие появления технического средства фиксации ритмичной последовательности статичных фотоизображений и их проекции, при которой создается иллюзия непрерывного течения зафиксированного пространственно-временного континуума, является примером такого рода объектной области, в отношении которой при наличии развернутого корпуса фрагментарных, зачастую перекрестных, предметных представлений (большей частью эмпирических, чем теоретических) до настоящего времени не существует целостной теории. В то же время вследствие необходимости демаркации дисциплинарной предметности, связанной с кинематографом, вытекающей из потребности как ее внутринаучной институализации в качестве самостоятельного раздела знания, так и необходимости ведения связанных с ней образовательных программ, наличествующие знаниевые представления «сшиваются» по кумулятивному принципу в различные субтеории (теория монтажа, теория кинодраматургии и т. д.) и, за отсутствием иного, в совокупности формально принимаются за ту знаниевую «сетку», под которой подразумевается целостная кинотеория.

Проблематизируя данную ситуацию, можно выявить целый ряд формирующих ее взаимосвязанных факторов-отсутствий.

Во-первых, и это главнейшее, – отсутствие понимания принципиальной возможности целостной кинотеории в отношении всей объектной области, связанной с кинематографом. Отчасти это может быть оправдано сложным и разнохарактерным составом данной объектной области, включающим в себя как совокупность природных и искусственных объектов, так и различные виды человеческой деятельности – принципы ее организации и функционирования, а также ее продукты, которые включаются в рассматриваемую объектную область в качестве самостоятельных объектов¹.

Во-вторых, отсутствие единого методологического конструктора, применяемого к получению, организации и выражению знаний о кинематографе, что отчасти является следствием первого фактора.

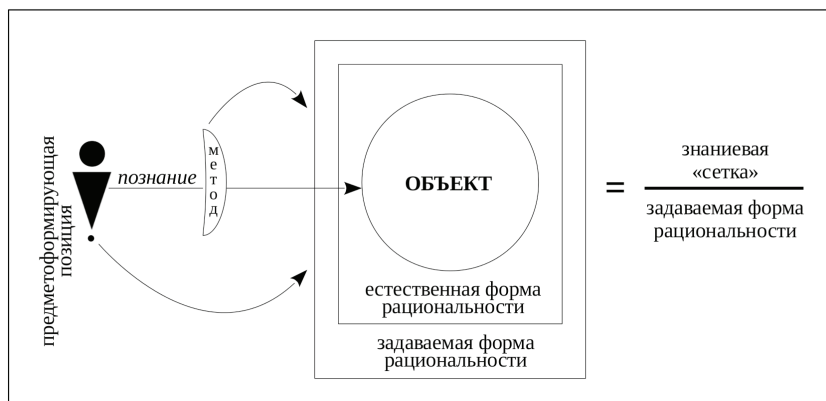
В-третьих, что является прямым следствием предыдущего, – отсутствие единого метаязыка теоретических киноведческих исследований.

И, наконец, в-четвертых, фактор, вытекающий из последних двух пунктов, – отсутствие единого научного сообщества, работающего с единой для всех теоретической знаниевой «сеткой»².

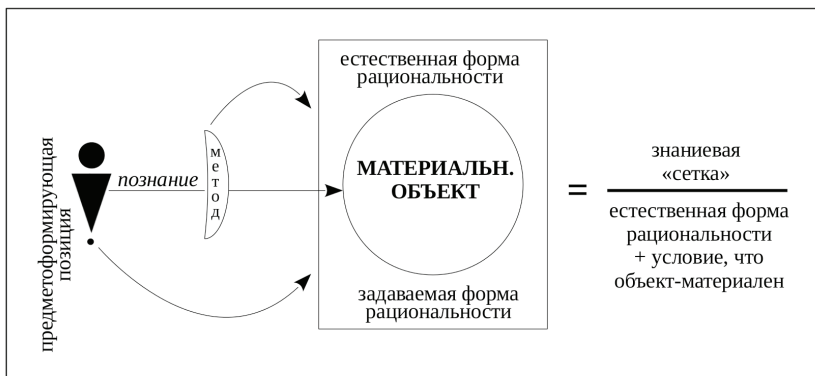
Описанная проблематизируемая ситуация фрагментарной кинотеории, конечно, не является уникальной и может быть объяснена в абстрагированных от конкретного объекта (кинематограф) выражениях.

2. Традиционные познавательные стратегии

Субстанциональными элементами познания являются субъект и объект познания. Объект познания безотносительно субъекта может быть заключен в условную рамку естественной формы рациональности, определяющую пределы его принципиальной познаваемости. Совокупность условий познания субъектом объекта, включающая в себя предметоформирующую позицию, на которой по отношению к объекту находится субъект, а также методологическую «призму», полагаемую субъектом между ним и объектом познания, образует условную рамку задаваемой формы рациональности, определяющую пределы познания объекта средствами данной познавательной стратегии, и обуславливает продукт познания – знаниевую «сетку» в отношении данного объекта (*схема 1*).



В естественнонаучном познании, в котором объект априори принимается за материальный, естественная форма рациональности совпадает с задаваемой, и таким образом снимается возможный конфликт, который может возникнуть вследствие появления двух и более плюралистических задаваемых форм рациональности. Однако принципиальный минус такого подхода к познанию заключается в том, что знаниевая «сетка» как продукт естественнонаучного познания будет содержать в себе обусловленность изначально заданным условием материального характера познаваемого объекта, а значит, и соответствовать ему только в рамках данного условия (*схема 2*).



В гуманитарном познании могут существовать как вариативные магистральные, так и частнопредметные познавательные стратегии в отношении одного и того же объекта или же объектной области (ситуация размытости объекта является одной из черт гуманитарного познания), которые, впрочем, характеризуются одними и теми же обстоятельствами: каждая из стратегий, каждое частнопредметное представление формирует собственную задаваемую форму рациональности, в результате чего обусловленные ими знаниевые «сетки» в отношении одного и того же объекта не соответствуют друг другу (*схема 3*).

Фрагментарная кинотеория является примером взаимоположения на одну и ту же объектную область не соответствующих друг другу знаниевых «сеток», что отвечает характеру гуманитарного познания. Таким образом, возможный выход из сложившейся познавательной коллизии, связанной с отсутствием целостной теории в отношении кинематографа как специфической объектной области, заключается в сознательном формировании таких позна-

вательных условий, в рамках которых будут преодолены или сам этот характер, или, по крайней мере, проблематизированные здесь факторы (причем, скорее всего, решение одного приведет к автоматическому решению второго).



3. Формирование познавательной ситуации в отношении кинематографа

Как художник (художник в самом широком смысле), создающий свое произведение, находится в уникальной индивидуальной творческой ситуации, связанной с совокупностью обуславливающих ее внутренних и внешних обстоятельств, точно так же и познающий субъект является заложником складывающейся для него познавательной ситуации. Однако, в отличие от художника, ученый может активно вмешиваться в тот познавательный процесс, участником которого он является, – корректировать, трансформировать и даже самостоятельно формировать его, исходя при этом из своих познавательных запросов и предельного целеполагания.

Ставя вопрос о целостной кинотеории, мы с самого начала определили нашу цель – формирование целостной кинотеории в отношении кинематографа как специфической объектной области.

В результате проблематизации существующей ситуации фрагментарного познания кинематографа были выявлены факторы-отсутствия, с учетом которых может быть осуществлено выдвиже-

ние корректных познавательных запросов, с одной стороны, удовлетворяющих целеполаганию, а с другой – учитывающих проблемную специфику познания конкретного объекта – кинематографа.

Таких познавательных запросов будет четыре.

Во-первых, кинематограф, как специфическая объектная область, должен рассматриваться в максимально возможной полноте как целостный объект познания.

Во-вторых, в отношении кинематографа как целого объекта, так и любой возможной его фрагментации должен применяться один и тот же методологический конструктор.

В-третьих, продуктом познания кинематографа должна быть теоретическая конструкция, являющаяся по отношению к объекту познания знаниевой моделью, исключающей вариативные теоретические построения, не связанные с познавательным волюнтаризмом гуманитарного познания.

В-четвертых, выражение получаемых знаний должно осуществляться в общем понятийном лексиконе, образующем в конечном счете единый метаязык кинотеории.

На настоящий момент удовлетворяющей заявляемому целеполаганию и перечисленным познавательным запросам является исключительно метапарадигмальная познавательная стратегия³.

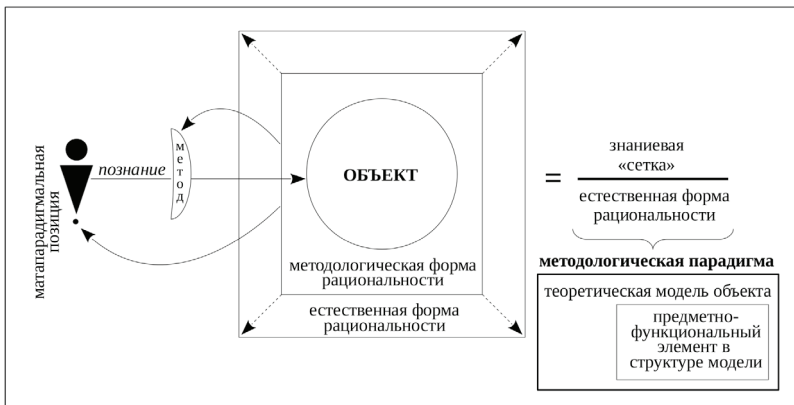
4. Метапарадигмальная познавательная стратегия

В самых общих чертах метапарадигмальная познавательная стратегия может быть изложена следующим образом.

Познание объекта начинается с принятия того факта, что в отношении него существует присущая ему естественная форма рациональности, которая допускает существование об этом объекте того или иного количества знаний, которые могут быть приняты за безотносительно объективированные, т. е. выполняющие в отношении объекта заместительную функцию. Исходя из этого в качестве задаваемой формы рациональности принимается методологическая форма рациональности, которая ограничивает познавательный потенциал еще не принятого метода познания данного объекта границами того знания, которое в отношении него может быть объективировано (т. е. методологическая форма рациональности оказывается внутри рамки естественной формы рациональности и в случае нахождения максимально оптимального метода может быть расширена до ее границ). И только после этого между субъектом и объектом полагается метод, который, в отличие от традиционных познавательных страте-

гий, не формирует задаваемую рамку рациональности, но является ею формируемым. Вследствие этого меняется и характер позиции, на которой находится субъект, – с предметоформирующей на методологическую, а при условии выражения получаемых знаний в форме методологической парадигмы – на метапарадигмальную (отличие методологической позиции от метапарадигмальной заключается в том, что, находясь на первой, субъект, проблематизируя имеющуюся познавательную ситуацию и проводя по отношению к ней рефлексию, в конечном счете возвращается в исходную ситуацию, тем или иным образом корректируя ее, а на второй – субъект изначально строит знаниевую конструкцию, соответствующую заданному целеполаганию и максимальным познавательным запросам, связанным с необходимостью формирования в отношении познаваемого методологической парадигмы).

Таким образом, получаемая знаниевая сетка в отношении объекта оказывается обусловленной исключительно естественной формой рациональности и выражается в методологической парадигме, состоящей из теоретической модели объекта, являющейся ее объективированным представлением и выполняющей в отношении объекта заместительную функцию, и предметно-функционального элемента в структуре модели, который состоит из организованной совокупности предметных представлений данного объекта, полученных с использованием любых иных познавательных стратегий (схема 4). Данное условие позволяет утверждать, что формируемая методологическая парадигма является не только выражением объективированных знаний в отношении данного объекта, но и, при условии наполнения предметно-функционального элемента, всей полноты знаний.



5. Кинематограф как система

Одним из принципов, которому должен удовлетворять конкретный метод в рамках метапарадигмальной познавательной стратегии, является принцип системности, предъявляющий следующие жесткие условия к познавательной деятельности: объект познания должен изначально рассматриваться как система, а организация полученных знаний – осуществляться посредством системного инструментария.

Первое условие (рассмотрение объекта познания как системы) может быть удовлетворено следующим образом: кинематограф рассматривается как система человеческой деятельности, связанная с максимально широким спектром входящих в нее видов деятельности. Среди них: кинопроизводство, организация первичного трансляционного фильмопотребления, организация нетрансляционной реализации фильмов, организация фильмосохранения, организация вторичного трансляционного фильмопотребления, получение и организация знаний о кинематографе, ведение образовательных программ, связанных с кинематографом.

При этом системообразующим видом деятельности является кинопроизводство, а такие виды деятельности, как получение и организация знаний о кинематографе и ведение образовательных программ, связанных с кинематографом, включаются в системную целостность по той причине, что продукты данных видов деятельности напрямую влияют на другие внутрисистемные виды деятельности, а при определенных условиях и обстоятельствах обуславливают их.

Столь широкая объектная область ставит перед субъектом ключевой вопрос, связанный с ее познанием: может ли быть сохранена знаниевая целостность в форме методологической парадигмы по отношению ко всей совокупности вопросов, сопряженных с кинематографом, что и является целостной кинотеорией (исходя из логики вышеизложенного), или же по тому или иному принципу обособленных его фрагментаций должно строиться самостоятельное теоретическое знание?

6. Проблема целостности теоретического знания в отношении кинематографа

В рамках метапарадигмальной познавательной стратегии данный вопрос решается однозначно. Имея метапарадигмальное построение в отношении объекта, который необходимо рассмотреть как часть более широкой объектной области или же, наоборот, в

самом этом объекте выделить что-то в качестве самостоятельного объекта с использованием принципа методологического масштабирования, происходит расширение или сжатие имеющегося теоретического знания.

Однако сосуществование метапарадигмальной познавательной стратегии с традиционными гуманитарными стратегиями приводит к тому, что в отношении каждой из предметно выделяемых фрагментаций кинематографа (социология кино, философия кино и т. д.) строится обособленная методологическая парадигма, причем ее онтология конструируется не исключительно из целостности кинематографа как специфической объектной области (в этом случае мы бы говорили о применении принципа методологического масштабирования), но главным образом исходя из имеющихся предметных представлений, порождающих специфическую объектную область, которая не соответствует и только так или иначе соотносится с объектной областью кинематографа.

С одной стороны, казалось бы, данная коллизия является своеобразным рудиментом той познавательной ситуации, в которой отсутствовал принцип построения единого теоретического знания в отношении кинематографа как специфической объектной области, и связан он не столько с самим познанием, сколько с традицией и отсутствием единого научного сообщества. С другой стороны, это может быть отрефлексировано как своеобразный дуализм возможного знания касательно кинематографа: методологическая парадигма является его знаниевым заместителем, а совокупность предметных представлений осуществляет внутрисистемную функцию и при этом может быть рассмотрена и как предметно-функциональный элемент в структуре целого, и как самостоятельная объектная область. Однако если в первом случае данные предметные представления должны рассматриваться как относящиеся к целостному теоретическому знанию о кинематографе и являющиеся их субъекто-, рацио- и методозависимыми «спутниками», то во втором – как самостоятельные теоретические построения, не имеющие никакой связи с целостной кинотеорией.

7. Матричная функция онтологии кино

Для того чтобы закрыть тему возможной двойственности теоретического знания в отношении кинематографа, определим знаниевую матрицу кинематографа как специфической объектной области, которая будет являться отправной точкой для воз-

возможного методологического масштабирования до максимального предела.

Целостность кинематографа как объекта познания задается его онтологией. Так как термин «онтология» имеет целый ряд различных толкований, то для предотвращения возможных разночтений определим, что здесь под онтологией подразумевается набор элементов и процессов, которые по отношению ко всей целостности рассматриваемого объекта являются субстанциональными, наличие которых делает возможным само существование этого объекта (собственно, данное понимание онтологии и заложено в исходных принципах метапарадигмальной познавательной стратегии).

В кинематографе такими элементами и процессами являются части структуры фильмопроизводства – системообразующего вида деятельности. Это: аппарат фиксации, фиксируемое, процесс фиксации, производное данного процесса – зафиксированное, аппарат проекции и аппарат трансляции, процессы проекции и трансляции, а также производное данных процессов – экранная форма зафиксированного (перечисленные элементы и процессы являются основными в структуре онтологии кино, но ими она не ограничивается, расширяясь, в первую очередь, за счет необходимости включения в нее человека)⁴.

Так как целостность кинематографа как объекта познания задается его онтологией (объектная область кинематографа заканчивается тогда, когда элементы и процессы перестают быть так или иначе связаны с онтологией кино), то, следовательно, теоретическая модель онтологии кино – ее знаниевый заместитель, является знаниевой матрицей целостной кинотеории.

Исходя из применяемого принципа методологического масштабирования можно говорить о «пульсирующем» характере кинотеории, всегда имеющей своим началом онтологию кино (сжатое состояние) и вырастающей из нее, покрывая ту или иную область кинематографа-системы (расширенное состояние). Причем одна из фаз методологического масштабирования, доходящая до границ фильмопроизводства и являющаяся в отношении него знаниевой «сеткой», может быть определена как элементарная теория кино (в отношении элементов кинематографа, которые ею покрываются, разворачивается большая часть теоретических предметных представлений), а знаниевая «сетка» в отношении всего кинематографа как специфической объектной области – как целостная теория кино.

Так как теоретическая модель онтологии кино выполняет функцию знаниевой матрицы в отношении целостной теории

кино, т. е. является исходным построением по отношению ко всем иным теоретическим построениям, связанным с кинематографом, то именно в теоретическом выражении онтологии кино необходимо искать семантику такого метаязыка, в выражениях которого должна быть представлена вся целостная кинотеория. Причем от точности принятых терминов, от самого построения теоретической модели онтологии кино, которое связано с необходимостью принятия той или иной степени формализации выражаемого знания, будут зависеть качество и функциональность всей кинотеории в целом. В противном случае каждый новый исследователь кино станет конструировать собственную киноонтологию в качестве семантического фундамента для целостной кинотеории, принципиально отличную от других всего лишь одним – языком.

Когда человек во взрослом состоянии пытается заниматься наукой, он включается в ту или иную познавательную традицию, парадигму, исследовательскую программу. Такого рода деятельность возможна только в том случае, если есть доверие к результатам, полученным другими (вера в истинность их результатов), – перепроверять всё ни один отдельный исследователь не в состоянии⁵.

По причине отсутствия целостной теоретической знаниевой «сетки» в отношении кинематографа в настоящей статье мы провели предварительную методологическую работу по формированию таких познавательных условий, в рамках которых данная проблема была бы решена. Центральное место в описанном решении занимает теоретическая модель онтологии кино как продукт такого рода логически жесткой и методологически нормированной познавательной деятельности, который не может не вызывать требуемого доверия к содержанию, претендующему на полноценный научный характер.

Примечания

- ¹ Одну из первых попыток объединения разнохарактерных элементов кинематографа мы находим в знаменитом рисунке Эйзенштейна «Здание [теории кино], которое должно быть построено». См.: *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения*: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 64–65.
- ² Описание ситуации отсутствия единого методологического конструктора и метаязыка киноведческих исследований см. в: *Соколов В.С. О теоретическом и*

- эмпирическом уровнях киноведения // *Кино: методология исследования*. М.: Искусство, 1984. С. 48–74.
- ³ Наиболее полное изложение метапарадигмальной познавательной стратегии см. в статье: *Штейн С.Ю.* Онтология кино: выход на метод-медиа // *Артикульт*. 2013. № 1 (9). С. 20–31.
- ⁴ Подробное неформализованное построение онтологии кино см. в статье: *Штейн С.Ю.* Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // *Артикульт*. 2013. № 2 (10). С. 95–115.
- ⁵ *Лекторский В.А.* Трансформация эпистемологии: новая жизнь старых проблем // *Эпистемология: перспективы развития* / Отв. ред. В.А. Лекторский. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2012. С. 20.

ОРНАМЕНТ НА МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОНАХ ЭПОХИ ПАЛЕОЛОГОВ

Статья посвящена анализу орнаментальных мотивов на византийских миниатюрных мозаичных иконах конца XIII – первой половины XIV в., их взаимосвязи с декором рукописей и произведениями эмальерного искусства средневизантийского периода. Особое внимание уделяется вопросу обращения к типологии используемого орнамента при атрибуции миниатюрных мозаик.

Ключевые слова: миниатюрные мозаичные иконы, орнамент, эмальерное искусство, миниатюры.

Миниатюрные мозаичные иконы относятся к наиболее изысканным, дорогостоящим и одновременно малочисленным произведениям византийского искусства. В настоящее время известно 36 миниатюрных мозаик¹, самая ранняя из которых («Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос) датируется XI в.² Наивысшего расцвета искусство микромозаики достигло в начале палеологовской эпохи: по крайней мере 30 миниатюрных мозаичных икон были созданы в последней трети XIII – первой половине XIV в.³

Виртуозность исполнения, трудоемкая техника и богатство отделки свидетельствуют о том, что миниатюрные мозаичные иконы предназначались для высших слоев византийского общества или даже исключительно для императорского двора⁴. Основным местом производства микромозаик считаются столичные мастерские, хотя документальных свидетельств на этот счет не сохранилось⁵. Особенностью миниатюрных мозаик является их драгоценная декоративность: активное применение ассиста, использование от-

крытых, чистых и ярких цветов натуральных и полудрагоценных камней (мрамора, яшмы, лазурита, малахита), зачастую – соединение мозаичного средника иконы с роскошным чеканным или филигранным металлическим окладом, серебряным или позолоченным.

Не в последней степени общее впечатление роскоши и величия миниатюрных мозаичных икон обусловлено вплетением в их художественный язык орнаментальных мотивов. Отдельные аспекты орнаментации микромозаик освещаются в большинстве работ о них, в частности в трудах О. Демуса, А. Крикельберг-Пютц, Х. Бушхаузена⁶. Исследователи неоднократно указывали на важность обращения к типологии орнаментов при атрибуции микромозаик, подчас придавая ей решающее значение при датировке памятников. В частности, Ю.А. Пятницкий на основании типологической близости орнаментальных мотивов мозаичной иконы «Св. Иоанн Предтеча» декору других памятников корпуса предлагает для нее новую датировку – конец XIII – начало XIV в.⁷

В то же время неоднократно подчеркивалось то влияние, которое оказали на формирование искусства миниатюрных мозаичных икон другие виды византийского художественного творчества, в частности иллюминированные рукописи и эмали⁸. В связи с этим возникает вопрос: имеет ли орнаментация микромозаик самобытный, уникальный характер или же она вошла в арсенал их художественных средств из других видов искусства? Могут ли орнаментальные мотивы служить признаком, на который преимущественно должна опираться атрибуция миниатюрных мозаик?

В настоящей статье нами предпринята попытка прояснить эти вопросы, опираясь на материал сохранившихся миниатюрных мозаик палеологовской эпохи. Их изучение позволяет сделать два немаловажных, на наш взгляд, наблюдения, касающихся специфики использования орнамента. Во-первых, он применяется строго дозированно, в основном в нескольких немногих элементах изображений: нимбах, поземе, бордюрах, а также в контурных линиях картушей и медальонов с надписями. В единичных случаях орнаментальные мотивы присутствуют в деталях одеяний, в отгранках, разделяющих средник иконы на клейма, непосредственно на фоне иконы или на подножиях.

Во-вторых, орнамент преимущественно носит простейший геометрический характер, а флоральные мотивы, нашедшие столь богатое применение в монументальных мозаиках раннепалеологовского периода, в миниатюрных мозаичных иконах оказываются практически полностью исключенными из изобразительного пространства. Примером обращения к ним является сильно стилизованный расти-

тельный побег, украшающий щит св. Георгия на миниатюрной мозаике из Государственного института истории искусств в Тбилиси, датируемой концом XIII в.⁹ В основном же структурообразующими элементами орнамента служат простейшие геометрические фигуры – ромбы, квадраты и треугольники, а также четырехконечные и сложносоставленные восьмиконечные кресты, комбинируемые во всевозможных сочетаниях и тем самым производящие впечатление разнообразия использованных орнаментов.

Обратимся сначала к вопросу орнаментации нимбов, являющихся одним из наиболее роскошно декорированных элементов изображения на миниатюрных мозаичных иконах, в котором фокусируется их изысканное великолепие. Орнаментированные нимбы присутствуют более чем на половине из известных в настоящее время миниатюрных мозаик палеологовской эпохи. Наиболее многочисленна группа микромозаик, на которых в украшении нимбов использован мотив свободно чередующихся маленьких четырехконечных крестиков¹⁰. Разновидностью этого типа является орнаментация сложносоставленными восьмиконечными крестами¹¹. Более усложненным вариантом орнаментации нимбов является золотая сетка, в отдельных ячейках которой размещаются маленькие четырехконечные крестики разного цвета¹². Наконец, еще одним вариантом украшения нимбов является декорирование сплошным шахматным узором¹³.

Следует отметить, что орнаментация нимбов вообще обрела широкую популярность в византийской художественной среде в XIII в. Рельефными нимбами изобилуют темперные иконы, вышедшие из мастерских крестоносцев в Акре, на Синае и в Триполи, а также работы кипрских иконописцев¹⁴. Традиция украшения нимбов орнаментами, имитирующими, по-видимому, чеканные металлические оклады¹⁵, имела в Византии давнюю историю: так, декорированные флоральными мотивами нимбы нередки в стеатитовых иконах XII в.¹⁶

Тем не менее, за редким исключением¹⁷, в орнаментированных нимбах на темперных иконах XIII–XIV вв. преобладают флоральные мотивы, что не позволяет объяснить пристрастие исполнявших миниатюрные мозаики мастеров к геометрическому декору исключительно художественными вкусами современной им эпохи.

Нами был обнаружен тот факт, что сходный с применявшимся в микромозаиках тип орнаментации использовался в произведениях эмальерного искусства и миниатюрах средневизантийского периода. Так, орнаментацию нимбов крестиками, чередующимися с «жемчужинами», встречаем на эмалевых медальонах конца XI –

начала XII в., до 1884 г. украшавших оклад чеканной иконы с изображением архангела Гавриила в монастыре Джумати в Грузии¹⁸. Разноцветные нимбы Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов, евангелистов и святых воинов на этих медальонах украшены расположенными по окружности красными, синими и желтыми крестиками. При сравнении их с нимбами персонажей на некоторых микромозаиках, например, апостолов в сцене «Вход Господень в Иерусалим» из флорентийского диптиха «Двенадцать праздников»¹⁹, становится очевидной типологическая близость орнаментальных мотивов с той разницей, что на мозаике четырехконечные крестики чередуются не с «жемчужинами», а с одиночными золотыми тессерами.

Еще один интересный вариант украшения нимба геометрическим орнаментом встречаем на миниатюре рукописи «Гомилий Григория Назианзина» из монастыря св. Екатерины на Синае (cod. 339), созданной между 1136 и 1155 гг. по заказу Иосифа Хагиогликеритиса, настоятеля константинопольского монастыря Пантократора²⁰. Здесь нимб святителя орнаментирован расположенными по окружности восьмиконечными синими крестами с красной сердцевинкой, обведенными белым контуром. Подобного рода орнамент (с некоторыми вариациями) был широко распространен в византийских эмалях X–XII вв. Примеры его можно увидеть, в частности, на эмалевых пластинах крышки Лимбургской ставротеки, изготовленной между 964/65 и 985 гг.²¹, на обрамлении эмалевой иконы с поясным изображением архангела Михаила конца X – первой половины XI в. из сокровищницы собора Сан Марко в Венеции²², в центральной части ставротеки из Эстергома (ок. 1150–1200 гг.)²³. Близкий орнамент встречается и в других средне-византийских рукописях, например в миниатюре с изображением евангелиста Луки в Евангельских чтениях Екатерины Комнины из Художественного музея Кливленда (1063 г.), где он украшает архитектурное обрамление²⁴. Для нас важно то, что в рассматриваемой нами рукописи Гомилий этот орнамент используется именно для украшения нимба, поскольку в таком приеме прослеживается несомненное родство с декорированием нимбов мозаичных икон сложносоставленными восьмиконечными крестами. Так, на иконе «Св. Феодор Тирон» из музеев Ватикана зеленый нимб украшен золотыми восьмиконечными крестами, в которые вписаны красные четырехконечные крестики²⁵. В сцене Распятия на флорентийском диптихе темно-синие нимбы Богоматери и Иоанна Богослова украшены серо-голубыми восьмиконечными крестиками с вписанными в них красными четырехконечными.

Отметим еще одну типологически близкую мозаичным иконам орнаментальную схему в средневизантийской миниатюре, являющей нам пример так называемого эмальерного орнамента. На заставке к Евангелию от Матфея в рукописи (cod. 57, fol. 16) из Национальной библиотеки в Афинах (1070–1080-е гг.) расположенные в широкой квадратной раме восемь медальонов плотно заполнены чередующимися рядами четырехконечных больших и малых крестиков²⁶. Хотя геометрические элементы украшают здесь не нимб, а круглые медальоны, сам принцип орнаментации очень близок декору нимбов на ряде мозаичных икон, например на мозаике с изображением св. Феодора Стратилата из Государственного Эрмитажа, где яшмовый нимб орнаментирован параллельными рядами золотых крестиков с синей лазуритовой сердцевиной, чередующимися с рядами мраморных кубиков²⁷.

Приведенные нами примеры указывают на то, что в произведениях эмальерного искусства и книжных миниатюрах зачастую используются чрезвычайно близкие орнаментальные мотивы. То обстоятельство, что феномен миниатюрных мозаичных икон возник довольно поздно (по-видимому, до XI в. они не изготавливались в большом количестве), может дополнительно свидетельствовать в пользу того, что типы орнаментов здесь носят подражательный характер и были заимствованы из других видов византийского искусства. Вероятно, взяв за основу простейшие геометрические элементы декора из эмальерного искусства и миниатюры, мастера-мозаичисты впоследствии слегка видоизменили их, сообразуясь со спецификой материала, «вписав» крестики в золотую сетку. Впрочем, не исключено, что и в этом орнаментальном мотиве они следовали решениям, найденным в перегородчатой эмали. Во всяком случае пример украшения нимба сплошным шахматным узором мы также находим в произведении эмальерного искусства: речь идет о Корцхельской иконе Богоматери (XIII в.), где нимб декорирован чередующимися красными и синими крестиками, на что указал Ю.А. Пятницкий²⁸. Добавим к этому, что практически идентичный Корцхельской иконе декор нимба имеет миниатюрная мозаика «Св. Николай» из киевского Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко. Формы стилизованных четырехконечных крестиков в обоих случаях буквально совпадают, что указывает на единство использовавшихся образцов орнамента²⁹.

Устойчивость орнамента как элемента изобразительного языка, существование его практически без изменений на протяжении столетий в разных видах искусства затрудняет, на наш взгляд, использование такого признака, как сходство отдельных орна-

ментальных мотивов при сравнении и классификации мозаичных икон. Так, одинаковым звездчатым орнаментом украшен позем двух микромозаик палеологовской эпохи: «Св. Георгий» из Тбилиси (конец XIII в.) и «Христос Пантократор» из Лавры св. Афанасия на Афоне (начало XIV в.)³⁰. Возникает соблазн на основе этого признака каким-то образом связать эти иконы друг с другом, приписать им единство происхождения. Но аналогичным звездчатым орнаментом декорированы рельефный нимб на крупной (134,5x93) темперной иконе «Христос Пантократор», выполненной в 1262–1263 гг. по заказу охридского архиепископа Константина Кавасилы, а также позем титульного листа рукописи «Статуты Навпактского братства» (1054 г.)³¹. Учитывая различия в техниках и одновременность исполнения памятников, вряд ли во всех этих случаях можно вести речь о едином центре их производства, скорее они лишь подтверждают долговечность и живучесть орнаментальных схем.

Для иллюстрации нашей мысли обратимся к иконе «Четыре святителя» из собрания Государственного Эрмитажа. Исследователями давно замечено, что большой интерес представляет широкий бордюр иконы, декорированный ромбовидным орнаментом, набранным бусинками бисера разных цветов. Раньше считалось, что этот отличающийся особой прихотливостью орнамент был добавлен к иконе позднее, в XIX в., в связи с чем в ходе реставрации 1954–1957 гг. его закрасили в тон фона серой краской. Впоследствии он был освобожден от записи³². Как отмечает Х. Бушхаузен, аналогичное обрамление с ромбовидным орнаментом, набранное бисером, имеется на миниатюрной мозаичной иконе «Распятие» из афонского монастыря Ватопед³³. Правда, в отличие от эрмитажной иконы с изображением четырех святителей, широкая декоративная полоса с ромбовидным орнаментом на ватопедском «Распятии» обрамляет только верхнюю половину мозаики, заканчиваясь на уровне плеч предстоящих кресту Богоматери и св. Иоанна Богослова. На основании близости мотива ромбовидного бордюра на обеих иконах орнаменту, использованному в обрамлении миниатюры так называемого Перуджинского служебника (cod. 6, fol. 182v), созданного мастерами-крестоносцами около 1250–1275 гг. в Акре³⁴, Х. Бушхаузен делает предположение о том, что обе иконы могли выйти из одной мастерской, испытавшей влияние искусства крестоносцев. Учитывая связь обеих икон с Афоном, исследователь локализует эту мастерскую на Святой Горе.

Однако мотив ромбовидной каймы неоднократно встречается в произведениях византийского эмальерного искусства и книжной

миниатюры более раннего периода, например в обрамлении нимба архангела Михаила на уже упоминавшейся нами эмалевой иконе, изготовленной в Константинополе в конце X – первой половине XI в., ныне хранящейся в сокровищнице собора Сан-Марко в Венеции. Несколько иного типа, но тоже явно выраженного ромбовидного характера, декор встречаем на бордюре миниатюры с изображением евангелиста Матфея в Евангелии из монастыря Ставроникиты на Афоне (cod. 43), датированном серединой X в.³⁵ На наш взгляд, при определении возможного места изготовления миниатюрных мозаичных икон апеллировать к особенностям их орнаментики следует очень осторожно, принимая во внимание синтетический, «гибридный» характер искусства микромозаики. В случае с эрмитажной иконой «Четыре святителя» гораздо большее значение, по-видимому, имеет исключительная близость физиогномических типов святителей мозаичным образам, украшающим константинопольские храмы Кахрие джами³⁶ и Фетхие джами³⁷, а также выдающаяся тонкость моделировок личного, в связи с чем мы склонны рассматривать ее как произведение столичной мастерской первой трети XIV в.

Сходство отдельных орнаментальных мотивов, по нашему мнению, может служить лишь дополнительным аргументом при рассмотрении вопросов стилистической близости тех или иных миниатюрных мозаичных икон. Так, икона «Св. Николай» из киевского Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко и микромозаика «Богоматерь Елеуса» из венецианской церкви Санта Мария делла Салюте³⁸ обладают целым рядом сходных характеристик, таких как близость колористического решения, одинаковый способ моделировки светов, расположение надписей непосредственно на фоне, без помещения их в картуши или медальоны. При этом нимбы на этих иконах орнаментированы сплошным шахматным узором. Нимб святого на киевской иконке выложен стилизованными красными, зелеными и коричневыми четырехконечными крестиками неправильной формы, а нимбы Богоматери и Младенца на венецианской микромозаике – ромбовидными фигурами красного, белого и золотого цветов. Совокупность всех этих признаков, на наш взгляд, может свидетельствовать о том, что обе иконы были исполнены в одной столичной мастерской примерно в одно время.

Плодотворным представляется также комплексное рассмотрение всех элементов декора миниатюрных мозаичных икон, таких как орнаментированные нимбы, позем, отдельные детали бордюра и одеяний. При таком подходе орнамент становится характеристикой стиля произведения, а не отдельно взятой его деталью. Так, в

корпусе миниатюрных мозаичных икон выделяется группа произведений, которая отличается самой высокой мерой декоративности: на этих иконах геометрический орнамент имеется на нимбах, позах, в отдельных случаях – на бордюрах, надписи заключены в картуши или медальоны. К этой группе могут быть отнесены иконы «Св. Иоанн Предтеча» из Венеции³⁹, «Св. Иоанн Предтеча» («Пророк Самуил?») из Государственного Эрмитажа⁴⁰, «Христос Пантократор» из Галатины, «Св. Димитрий» из Сассоферрато, «Св. Феодор Тирон» из Музеев Ватикана⁴¹, «Христос Пантократор» из афонского монастыря Эсфигмен⁴², «Христос Пантократор» из Лавры Св. Афанасия на Афоне, отчасти «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа (на последней иконе изображение не ростовое, а поясное). Интересно отметить, что О. Демус связывал три из перечисленных икон с так называемой мастерской «*par excellence*»⁴³. Можно сделать осторожное предположение, что все эти иконы вышли из одной столичной мастерской.

Остается прояснить вопрос, почему, заимствуя из рукописей и эмалей одни элементы декора (простые геометрические мотивы), искусство микромозаики отказалось от других (более разнообразных и сложных – флоральных). Объяснение этой избирательности видится нам в двух особенностях миниатюрных мозаичных икон. Во-первых, их небольшой формат и специфика материала неизбежно привели бы к перегрузке изобразительного пространства при попытке ввести в него пышные растительные мотивы, такие как листья аканфа или эмалевый цветок. При этом более причудливый и свободный флоральный орнамент мог «вступить в спор» с главным образом, в определенной мере отвлечь на себя внимание зрителя, что было крайне нежелательным явлением для такого интимного вида искусства, как миниатюрная мозаичная икона, предназначенная для частной моленной практики. Лаконичный и строгий геометрический орнамент позволял избежать этой опасности.

Во-вторых, флоральный мозаичный орнамент был бы излишним и по другой причине – по-видимому, многие микромозаики изначально мыслились и создавались как единый драгоценный ансамбль, сочетающий мозаичный средник с роскошным серебряным или позолоченным окладом, зачастую покрытым богатым растительным орнаментом, выполненным в технике чеканки или филигрании. Так, со всей определенностью можно сказать, что оклад киевской миниатюрной мозаичной иконы «Св. Николай» с поверхностью, покрытой выполненным в технике ленточной скани стилизованным растительным декором, основным мотивом которого является виноградная лоза, одновременно мозаичному на-

бору⁴⁴. Растительные мотивы присутствуют также на окладах икон «Св. Анна с Марией» из монастыря Ватопед на Афоне⁴⁵, «Св. Иоанн Богослов» из Лавры св. Афанасия⁴⁶, «Св. Иоанн Предтеча» из сокровищницы собора Св. Марка в Венеции, «Христос Пантократор» из Галатины, флорентийского диптиха «Двенадцать праздников»⁴⁷. Сохранившиеся следы гвоздиков и сами гвозди свидетельствуют о том, что металлические обрамления имелись у миниатюрных мозаичных икон «Св. Георгий» из Тбилиси⁴⁸, «Христос на троне» из Охрида, «Распятие» из монастыря св. Екатерины на Синае, «Христос во гробе» из бывшего монастыря Татарна в Греции⁴⁹. Самая ранняя из сохранившихся мозаичных икон – «Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос – также являет блистательный пример декорированного флоральным орнаментом оклада. Присутствие растительных мотивов на металлическом обрамлении икон делало излишним обращение к ним в мозаичном поле средника. Небезынтересно, на наш взгляд, отметить, что сам принцип помещения мозаичного изображения в пышное флоральное обрамление оклада проявляет явное сходство с мотивом «населенной лозы», широко распространенным в позднеантичный и раннехристианский периоды. Схожий принцип орнаментации (разумеется, реализованный в иных технике и материале) используется в монументальных мозаиках Мавзолея Галлы Платидии (вторая четверть V в.) и мозаиках нижнего яруса Баптистерия Православных (середина V в.) в Равенне, где ростовые фигуры пророков помещены в пышное обрамление из листьев и побегов аканфа⁵⁰. Пример использования сходного принципа в раннепалеологовский период находим в мозаиках параклессия церкви Богоматери Паммакаристы (Фетхие джами) в Константинополе (ок. 1315 г.), на которых медальоны с образами святых Антония Великого, Григория Просветителя, Игнатия Богоносца, обрамленные полосой геометрического ступенчатого орнамента, окружают стилизованные побеги аканфа.

Примечания

¹ Сводные корпуса портативных византийских мозаик опубликованы В. Гласбергом (*Glasberg V. Répertoire de la mosaïque médiévale pariétale et portative. Amsterdam, 1974*), И. Фурланом (*Furlan I. Le icone bizantine a mosaico. Milan, 1979*), А. Крикельберг-Пютц (*Krickelberg-Pütz A. Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter. 1982. Bd. 50. S. 10–141*), С. Педоне в приложении к статье, посвященной миниатюрной мозаике с изображением Христа Пантократора из церкви Санта Мария ин Кампителли (*Pedone S. L'icona*

di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di "Musaico Parvissimo" // Rivista dell'Institutio Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie, Anno XXVIII. Pisa; Roma, 2005. P. 95–131). В последней работе приводятся 48 портативных мозаичных икон. Если исключить из них 13 памятников, опубликованных О. Демусом в составе корпуса средне- и крупноформатных портативных мозаик (*Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. Bd. 1. Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991*) и учесть почти полностью разрушенную икону с изображением неизвестного святого из церкви Богоматери Перивлепты (св. Климента) в Охриде (*Krickelberg-Pütz A. Op. cit. S. 94*), число известных в наше время миниатюрных мозаик составит 36. В задачи настоящей статьи не входит рассмотрение вопросов типологии портативных мозаичных икон. Отметим только, что размеры самой большой иконы из группы миниатюрных («Распятие» из Государственных музеев Берлина, размер мозаичной части – 26x19,5 см) и самой маленькой из группы средне- и крупноформатных («Богоматерь Одигитрия Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на горе Синай, размер мозаичной части – 34x23 см) очень близки. Таким образом, граница между этими двумя классификационными группами является весьма расплывчатой (размеры вышеупомянутых икон приводятся по: *Pedone S. Op. cit. P. 122–123*).

² *Chatzidakis M. Icons of Patmos. Questions of Byzantine and post-Byzantine Painting. Athens, 1985. P. 44.*

³ Помимо упоминавшейся иконы XI в. «Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос к более раннему периоду относятся также микромозаики «Св. Димитрий» из монастыря св. Екатерины на Синае, «Св. Николай Чудотворец» из Аахена (обе – вторая половина XII в.), утраченная в 1943 г. икона с изображением святителя Николая, хранившаяся в музее Киево-Печерской лавры (середина XII в.), и образ Богоматери Агиосоритиссы из Кракова (конец XII в. – первая четверть XIII в.). Состояние охридской иконы, на которой некогда был изображен неизвестный святой, не позволяет судить о ее датировке.

⁴ См.: *Demus O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, 1960 // Studies in Bizantium, Venice and the West. L., 1998. P. 195–197; Ryder C.E. Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. N. Y., 2007. P. 24.*

⁵ См.: *Demus O. Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung, 1947 // Studies in Bizantium, Venice and the West. P. 174; Krickelberg-Pütz A. Op. cit. S. 59; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 97.*

⁶ См. примеч. 1.

⁷ См.: *Пятницкий Ю.А. Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов: Сб. статей. СПб., 2006. С. 128, 132.*

⁸ См.: *Demus O. Byzantinische Mosaikminiaturen. P. 175; Krickelberg-Pütz A. Op. cit. S. 73–74.*

- ⁹ Коваленко Т.В. Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института истории грузинского искусства // Сообщения Государственного ордена Ленина Эрмитажа. Т. 43. Л., 1978. С. 63.
- ¹⁰ Четырехконечными крестиками декорированы нимбы на иконах «Св. Иоанн Златоуст» из Дамбартон Оукс, «Св. Феодор Стратилат» и «Св. Иоанн Предтеча» из Государственного Эрмитажа, «Св. Анна с Марией» из монастыря Ватопед на Афоне, «Христос Пантократор» из монастыря Эсфигмен на Афоне, «Богоматерь Агисоритисса» из Кракова (эта икона, как уже отмечалось, датируется более ранним временем), а также нимбы некоторых персонажей на флорентийском диптихе «Двенадцать праздников» (в частности, апостолов в сцене «Вход Господень в Иерусалим»).
- ¹¹ Восьмиконечными крестами украшен нимб св. Феодора Тирона на иконе из Музеев Ватикана, а также нимбы ряда персонажей на флорентийском диптихе «Двенадцать праздников» (например, Богоматери и св. Иоанна Богослова в сцене «Распятие»).
- ¹² Такой тип орнамента использован в иконах «Иоанн Предтеча» из собора св. Марка в Венеции, «Св. Димитрий» из Сассоферрато, в нимбе архангела Гавриила на микромозаике «Благовещение» из Музея Виктории и Альберта, а также в нимбах многочисленных персонажей диптиха «Двенадцать праздников» из Флоренции. Последняя микромозаика вообще представляет собой настоящий кладезь орнаментальных мотивов – разные типы орнаментов, встречающиеся изолированно друг от друга в отдельных миниатюрных мозаичных иконах, собраны здесь в едином иконном пространстве.
- ¹³ Простейший тип такой орнаментации представлен в нимбе Христа Пантократора на микромозаике из Шима, выложенном чередующимися черными и золотыми тессерами; более сложный принцип орнаментации использован в иконах «Св. Николай» из киевского Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко и «Богоматерь Елеуса» из венецианской церкви Санта Мария делла Салюте. Вполне вероятно, что по типу оформления нимба к этим двум иконам примыкает микромозаика «Спас Эммануил» из ГИМ. На темно-красном нимбе Эммануила сохранились фрагменты узора, выложенного ярко-красными кубиками и серебряными тессерами. Первоначальный характер раппорта восстановить затруднительно ввиду плохой сохранности набора, однако можно предположить, что нимб был орнаментирован сплошным шахматным узором, образованным сегментами темно-красного и ярко-красного цвета, разделенными одиночными линиями из серебряных пластинок.
- ¹⁴ The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / H.C. Evans and W.D. Wixom (eds.). N. Y., 1997. P. 395.
- ¹⁵ Byzantium. Faith and Power (1261–1557). N. Y., 2004. P. 354.
- ¹⁶ Например, «Св. Пантелеймон» в музее Метрополитен (The Glory of Byzantium. P. 494–495), «Св. воины Георгий, Димитрий и Феодор» в Историко-археологическом музее в Херсонесе (Банк А.В. Прикладное ис-

куство Византии IX–XII вв. Очерки. М., 1978. Рис. 82), стеатитовая икона с образом Богоматери в Художественно-историческом музее в Вене, «Архангел Гавриил» в музее Бандини во Фьезоле, «Св. Феррапонт» в Государственных музеях Берлина (Там же. Рис. 86–88).

- 17 Так, звездчатым орнаментом декорирован рельефный нимб на иконе «Христос Пантократор», выполненной в 1262–1263 гг. по заказу охридского архиепископа Константина Кавасилы (*Georgievski M. Icon Gallery – Ohrid. Ohrid, 1999. P. 30–31*). Автор каталога характеризует орнамент как «флоральный», что следует считать недоразумением.
- 18 *The Glory of Byzantium. P. 346–347*. Медальоны с изображениями Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов Петра и Павла, евангелистов Матфея и Луки, Иоанна Богослова и св. Георгия ныне находятся в музее Метрополитен. Медальон с изображением св. Димитрия хранится в Лувре, с образом св. Феодора – в Государственном музее искусств Грузии, медальон с изображением евангелиста Марка не найден (*Ibid. P. 346*).
- 19 *Βοκοποῦλος Π. Βυζαντινὲς Εἰκόνες. Αθήνα, 1995. № 86. P. 107*.
- 20 Синай. Византия. Русь. Православное искусство с VI до начала XX века: Каталог выставки / Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. СПб., 2000. Рис. 3.
- 21 *Wessel K. Die byzantinische Emailkunst von V bis XIII Jahrhundert // Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. 1967. Bd. 4*.
- 22 *The Treasury of San Marco, Venice. Milan, 1984. P. 141. № 12*.
- 23 *The Glory of Byzantium. P. 81. № 40*.
- 24 *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М., 2012. С. 73*.
- 25 *Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990. Milan, 1990. P. 115. № 43*.
- 26 *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Указ. соч. С. 268*.
- 27 Синай. Византия. Русь. В-123.
- 28 *Пятницкий Ю.А. Указ. соч. С. 129. Ил. 24*.
- 29 В довершение темы орнаментации нимбов на миниатюрных мозаичных иконах хотелось бы добавить, что четырех- и восьмиконечные крестики, свободно расположенные или вписанные в золотую сетку, используются в качестве декоративного мотива также при украшении поземов (например, на иконах «Св. Димитрий» из Сассоферрато, «Благовещение» из Лондона, а также в сцене «Благовещение» на флорентийском диптихе), подножий (на микро-мозаиках с изображениями Христа Пантократора из Охрида и церкви Санта Мария ин Кампителли в Риме, в лондонском «Благовещении»), одеяний (панцирь и внешний яшмовый край щита св. Феодора Стратилата на иконе из Государственного Эрмитажа), фона («Христос Пантократор» из церкви Санта Мария ин Кампителли в Риме).

- ³⁰ Датировка памятника приводится по: *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 109. Относительно времени изготовления иконы существуют и другие мнения: так, С. Педоне датирует ее второй половиной XIV в.: См.: *Pedone S.* Op. cit. P. 110, 120. Fig. 13.
- ³¹ *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 222.
- ³² Byzantium. P. 225.
- ³³ *Buschhausen H.* Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // *Vyzantinē Makedonia, 324–1430 M.Ch.* Thessalonike, 1995. S. 66.
- ³⁴ Byzantium. P. 466.
- ³⁵ *Iacobibni A., Peria L.* Un vangelo di rinascenza macedone al monte Athos // *Rivista di studi bizantini e neoellenici.* N.s. 37 (2000). Roma, 2001. P. 73–98.
- ³⁶ Например, образу св. Мины в эксонартексе Кахрие джами. См.: *Underwood P.A.* The Kariye Djami. N. Y., 1966. Vol. 2. P. 309, b.
- ³⁷ Например, образам пророков в куполе параклессия. См.: *Лазарев В.Н.* Указ. соч. Т. 2. Табл. 488.
- ³⁸ Splendori di Bisanzio... P. 105. № 38.
- ³⁹ *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 88. Abb. 53.
- ⁴⁰ Синай. Византия. Русь. В-122.
- ⁴¹ Splendori di Bisanzio... P. 109. № 40; P. 113. № 42; P. 115. № 43.
- ⁴² *Boraccesi G.* Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento. Foggia, 2005. P. 44. № 52.
- ⁴³ *Demus O.* Byzantinische Mosaikminiaturen. P. 174.
- ⁴⁴ *Филатов В.В.* Портативная икона «Святой Николай» Киевского музея // *Византийский временник.* 1969. Т. 30. С. 232.
- ⁴⁵ *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 63. Abb. 31.
- ⁴⁶ *Βοκοτόπουλος Π.* Op. cit. P. 111. № 90.
- ⁴⁷ Byzantium. P. 219. № 129.
- ⁴⁸ *Коваленко Т.В.* Указ. соч. С. 63.
- ⁴⁹ *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 94, 105, 134.
- ⁵⁰ *Bovini G.* Ravenna. Art and History. Ravenna, 2008. P. 15, 112.

Abstracts

A. Arustamova, A. Markov

PARASEMANTICS AND UNTRANSLATABILITY AS A PROPERTY OF CANONICAL ART

The paper deals with theoretical problems of untranslatability on example of prose and poetry. In spite of simplicity of expression, systematic of changes in semantic occur in those texts as well as actualization of semantic of different periods in history of language and culture. The paper argues that cultural context should not be analysed only as a factor influencing on the content, because it forms the standard/norm/mode of interpretation, recovering canonical cultural narratives. Therefore the contrast between canonical statement and personal author statement in the Modernity is not as strong/sharp as it seems at first glance. Logic of interaction of various discursive fields is revealed in the “untranslatable” – the category which was considered earlier only through the prism of culturally exceptional and therefore understanding as an superficial phenomenon.

Key words: untranslatability, narration, style, interpretation, prose, language and culture, Tolstoy

Yu. Balakshina

IN THE “MAZE CLUTCHES”: IMAGINATIVE SYSTEM IN THE DIARIES OF REV. ALEXANDER SCHMEMANN

The article addresses the “Diaries” by world-famous liturgist and theologian protopresbyter Alexander Schmemann. In the diary genre his talent to transfigure aesthetically the reality and to create artistic image was presented completely. The article analyses the key geographical opposition of the “Diaries”: “Label vs. New York”. The opposition is considered in the context of “idyllic” and “usad’ba” chronotoposes, as well as in connection with liturgical concept of time.

Key words: genre, diary, protopresbyter Alexander Schmemann, chronotop, idyll, usad’ba chronotop, the dialogue of the church and secular culture, artistic image.

P. Bogdanova

DIRECTORS OF THE SEVENTIES: GENERATION WITHOUT ILLUSIONS

This article analyzes the typological features of generation of directors who joined the professional life in the late 60's – early 70's; their difference from the previous generation of directors of the sixties; the aesthetic and philosophical principles of seventies' generation; escaping the boundaries of the social reality and turning to metaphysical and existential problems; the question of continuity of the principles of the sixties generation, the main of which is the creation of a serious substantive theater and the development of traditions of Stanislavsky.

Key words: realism, existentialism, metaphysics, society, the ensemble, the system of Stanislavsky, theater process.

V. Chistyakova

VISUAL ANTHROPOLOGY IN THE SYSTEM OF CULTURAL SCIENCES

History of visual anthropology as method and theory, its place in the system of cultural sciences as well as its practical functions which are realized first of all within the field work research are in the focus of the present paper. A short history of audiovisual documenting and applying of photo and cinema facilities in the western expeditionary practices are considered. The situation of “communicative turn” in anthropology as a factor which had redefined the identity of discipline in the second half of the XX century is described.

Key words: visual anthropology, ethnographic film, visualization, culture, audio-visual document.

E. Ershova

COMPOSITIONAL AND QUANTITATIVE ANALYSIS OF THE ANCIENT EGYPTIAN TOMB SCENES: NEW OPPORTUNITIES AND PROSPECTS

The article is about the problems connected to the establishment of a more detailed system of dating for ancient Egyptian tomb complexes using composition and quantitative analysis. By the example of the

scenes showing an official being rewarded before the king in private tombs dated from the 18th Dynasty, the author demonstrates methods of detailed dating applied to tomb scenes and discusses advantages and perspectives of composition and quantitative analysis for studying individual components of tomb decoration.

Key words: ancient Egypt, the New Kingdom, Amarna period, tomb scene iconography, tomb scene dating, quantitative analysis.

I. Gerasimenko

AESTHETICAL MORPHOLOGY OF THE RUSSIAN FORMALISM

The theory of the Russian formal school is interesting not only for its methodological peculiarity, but also for its special object of consideration, the self-sufficient form. In a work of art, this form is a creative source that produces its own semantics. Such an understanding of form brings Russian formalism close to Goethe's morphology and uncovers some of the mystery of the production of meaning not only in poetic texts, but wherever the "content" tends to be realized indirectly.

Key words: Russian formalism, form, morphology, metamorphosis, poetics, apparent semantics, indicators of sound, rhythm.

N. Goncharova

IDEOLOGICAL AND MENTAL ASPECTS OF THE POPULAR CULTURE OF THE XVII–XVIII CENTURIES

Article is devoted to views, estimations and figurative representations of the Russian people which developed in the XVII–XVIII centuries and have found reflection in the subject and spatial environment. Carved and painted plots on household things transfer ideas of the people on the place of the person in surrounding space, on formation of their aesthetic consciousness and ideals of beauty, about norms and values, beliefs and principles.

Key words: folk art, household items, folklore archaic images, symbols, semantics, Alexander the Great, Samson, tsar Vasily, tsar Leon, Vladimir Monomakh, Mordary Hrennikov, Piskator.

O. Gurov

CRISIS OF HUMAN IDENTITY IN THE POSTMODERN
WORLD: REPRESENTATION IN THE MOVIE
“VIDEODROME” BY DAVID CRONENBERG

The article explores the changing identity of the human in the context of development of technology and virtuality in today's postmodern world through the prism of the images presented in David Cronenberg's film “Videodrome”.

Key words: Cronenberg, hyper-reality, Videodrome, postmodern, posthuman.

D. Kapitonov

VIRTUAL AND ACTUAL AS ELEMENTS OF IDENTITY
CONSTRUCTION IN THE CINEMATOGRAPHY
OF KIRA MURATOVA (IN THE CONTEXT OF FILMS
“THREE STORIES” AND “TWO IN ONE”)

This article analyses the structure of two films of Kira Muratova. On the way to identifying virtual and actual in images of main characters, the author appeals to “Cinema” of Gilles Deleuze and uses analytical tools of classical cinematology, analysing in-frame world of films.

Key words: image-crystal, Kira Muratova, identity in cinematography, death in cinema.

K. Karlova

SETH AS SETH-RA AND HIS SOLAR HYPOSTASIS

The article is devoted to the image of the ancient Egyptian god Seth as Seth-Ra and the identification of its solar incarnation. It analyses the sources that can detect solar component of the image of Seth and its importance in the context of ancient Egyptian history.

Key words: Seth, Seth-Ra, sereh, Peribsen, titles, image, solar.

V. Kolotaev

BIASED AGGRESSION IN THE CONTEMPORARY RUSSIAN CINEMA

On the example of the film “The long and happy life” (directed by Boris Khlebnikov) we discuss some contradictions in the representation of aggression in the modern Russian cinema. We prove that the representation of everyday life in this film inevitably distorts the language of reflection, and the categories of thought of the heroes determines the categories of representation of the common experience in the film.

Key words: aggression, cinema, everyday life, mass psychology, realistic cinema.

A. Kotomina

FRIEDRICH KITTLER AND RÉGIS DEBRAY ON MARSHALL MCLUHAN

The article presents some observations on the treatment of famous Marshall McLuhan’s statement “The Medium is the Message” in the lecture course “Optical media. Berlin lectures 1999” by F. Kittler and “Introduction to medialogy” by R. Debre. These lections are translated into Russian and became part of the experience of teachers and researchers of media in Russia. Analysis of the application of the figure of irony, comparisons and contrasts shows how the lecturers, based on this phrase, developed their own arguments in the McLuhan’s tradition of media research. On the basis of observations of well-aimed lecturers study the intrinsic properties of the utterance containing anagrammata and rhythmic repetition. Analysis of contexts using the phrase “The Medium is the Message” can not only trace the specifics of the text of lecture courses in different academic cultures, but also to understand in which direction was McLuhan’s heritage assessed in the early 2000s. Observation, based on the Russian tradition of the study of language philosophy, led to a better understanding of the role of the McLuhans statement in contemporary academic and popular culture.

Key words: M. McLuhan, mediastudies, history of the ideas, precedent saying, the language of the philosophy.

L. Kroshkina

BYZANTINE LIVES IN TRANSPOSITION OF RUSSIAN
WRITERS OF THE TWENTIETH CENTURY
(BASED ON HAGIOGRAPHICAL COLLECTION
BY E.YU. SKOBTSOVA “THE HARVEST OF THE SPIRIT”)

The article is devoted to a new hagiographic tradition that originated in the literature of the Russian diaspora of the twentieth century. Hagiographic collection “The Harvest of the Spirit” by E.Yu. Skobtsova, published in 1927 in Paris, in its selection and presentation is unique. The article presents the results of a detailed comparative analysis of one of the lives from this collection with its ancient version, revealing the novelty and originality of the author’s symbolic approach, its theological foundation.

Key words: mother Mary, Life, hagiography, saints, ascetic.

E. Lavrentyeva

ABOUT SOME PECULIARITIES OF LAST
JUDGMENT ICONOGRAPHY IN SANTA MARIA
ASSUNTA CATHEDRAL ON TORCELLO

The article is devoted to the iconography of the Last Judgment mosaic in the Torcello cathedral. Comparing contemporary Byzantine scenes of the Last Judgment the author studies an interesting difference: there are images of the Gentiles in the Hell scenes of the Torcello mosaic.

Key words: Torcello cathedral mosaics, Byzantine iconography of the Last Judgment, images of the Gentiles in Byzantine art.

O. Levchenko

SCIENCE-ART: PROBLEMS OF TERMINOLOGY

This article is devoted to a certain confusion in terms that rises around the state-of-the-art trend in the world of arts – “science art”. The author of the article pays attention to all the terms that somehow deal with the above-mentioned phenomenon, analysing them critically and proposing suggestions on how proper it is to use them. The difference of terms reveals the difference in phenomenon and the author of the article

demonstrates how much they correspond with the authentic “science art” phenomenon.

Key words: term, phenomenon, science-art.

T. Maksimova

VIRTUAL MUSEUMS: AN ANALYSIS OF THE TERM

The article is devoted to the cultural analysis of the term “virtual museum”. This term is a part of the vocabulary of modern computer and causes many disputes. Virtual museums are a new cultural form generated by information technology and its study requires an interdisciplinary approach. Ability to use modern terminology is a necessary tool to confirm the level of communicative and information competence of Russian specialists and experts.

Key words: virtual museum; Web museum; online museum; virtual gallery; interdisciplinary approach, linguistic method.

E. Mikhasenko

FORMING CULTURAL IDENTITY IN THE SOVIET PERIOD AND ITS INFLUENCE ON THE CONTEMPORARY RUSSIAN SOCIETY

A modern Russian society is appealing to the ideas of the 60s and a memorization of World War II. Author’s attention directs to the forming the cultural identity in USSR. The transformations of the ideas basing the identity in the first years of Soviet Power and the 60s are considered in the article.

Key words: cultural identity, socialist realism, World War II.

O. Moroz

DESCRIPTION LANGUAGE FOR “SOVIET” IN RUSSIAN CONCEPTUALISM: METHODOLOGY OF ETHNOGRAPHERS AND ARCHAEOLOGISTS

The article is dedicated to methodological problems of constructing the Soviet culture, which were represented in Soviet conceptualism. The special attention is paid to technologies, legitimated directly by

participants of artistic movement of 1970–1980s: the practices of “ethnographic” and “archaeological” research. As examples of this often competing strategies there were selected installations, actions paintings and sculptures, that make up the world archive of Moscow conceptual art.

Key words: discourse, memory, oblivion, Soviet myth, conceptualism, sots-art.

S. Shtein

THEORETICAL MODEL OF THE ONTOLOGY
OF FILM AS INTEGRAL MATRIX
OF KNOWLEDGEABLE CINEMA-THEORY

The article is devoted to criticism of the existing cinema-theories as fragmented, nominating cognitive strategy in respect of which cinema-theory could be constructed as integral theoretical knowledge and approve theoretical model of ontology of movie in integral knowledgeable matrix of cinema-theory.

Key words: methodology of cinema, ontology cinema, film theory, cinema studies, methodology, systematic approach.

N. Tsyrukun

COMICS' S SUPERHEROES AND THE TITANS' REVERSE

Genesis of the superhero notion as well as transformation of American movie comics' hero within the span from Modernity up to Postmodern is considered. Tracing down the controversial essence of duality, the author discloses, how the ambivalent nature of the traditional protagonist is captured in different modes of one's duality in keeping with Alexey Losev's concept of the “titans' reverse”.

Key words: movie comics, Superman, Modernity, double identity, Renaissance, Postmodern.

A. Vasilyev

POLITICS OF MEMORY: RUSSIAN EXPERIENCE
IN THE LIGHT OF THE THEORETICAL
AND METHODOLOGICAL REFLECTIONS

The article examines the problem of constructing the image of the past and different strategies of “identity politics”, which allow to create

certain narratives about the history. We present a number of theoretical positions on the collective memory about the specifics and peculiarities of its structuring. Conclusions regard the politics of memory in the contemporary Russia.

Key words: collective memory, identity, politics of memory, history, trauma, image of the past.

E. Volkova

RUSSIAN TRADITIONALIST PHILOSOPHERS
AS PRECURSORS OF THE POSTMODERN THOUGHT:
PAVEL FLORENSKY, VLADIMIR NALIMOV,
VLADIMIR BIBIKHIN

The article examines the model of relationship through language and thought, developed by Russian philosophers focused on the achievements of linguistics, who try to systematize knowledge based on the new concept of the word. It is proved that the pursuit of these philosophers to restore the old cultural synthesis meant radical critique of culture that puts them closer to postmodernism.

Key words: traditionalism, postmodernism, Russian philosophy, philosophy of culture.

M. Yakovleva

THE ORNAMENT OF MINIATURE MOSAIC ICONS
OF THE PALAEOLOGIAN EPOCH

The article deals with the ornamental motifs of Byzantine miniature mosaic icons made at the end of the XIII – first half of the XIV centuries. The study considers parallels between these motifs and the decoration of illuminated manuscripts and enamels of Mid-Byzantine period. The focus of much attention is the resorting to a typology of ornaments by the attribution of micromosaics.

Key words: miniature mosaic icons, ornament, enamel art, miniatures.

Сведения об авторах

Арустамова Анна Альбертовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета (ПГНИУ), aarustamova@gmail.com

Балакшина Юлия Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы РГПУ им. А.И. Герцена и кафедры церковно-исторических дисциплин Свято-Филаретовского православно-христианского института, jbalaksh9@gmail.com

Богданова Полина Борисовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра и кино Института филологии и истории РГГУ, polina11@mail.ru

Васильев Алексей Григорьевич – доцент РГГУ, заместитель директора РАШ РГГУ, заместитель директора по научной работе Российского института культурологии, vasal2006@yandex.ru

Волкова Эмилия Николаевна (1940–2013) – кандидат географических наук, доцент кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства РГГУ.

Герасименко Инна Александровна – преподаватель Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина, inna.gerasymenko@gmail.com

Гончарова Наталья Николаевна – ведущий научный сотрудник Отдела дерева и мебели Государственного Исторического музея, shm@shm.ru

Гуров Олег Николаевич – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, gourgov.oleg@gmail.com

Ершова Елена Сергеевна – аспирант Учебно-научного центра египтологии им. В.С. Голенищева факультета истории искусства РГГУ, egurpto@mail.ru

Капитонов Дмитрий Сергеевич – аспирант учебно-научного центра «Кино и современное искусство» РГГУ, kapitonov.dm@gmail.com

Карлова Ксения Федоровна – аспирант очного отделения, факультет истории искусства, Учебно-научный центр египтологии им. В.С. Голенищева, kseniadom87@mail.ru

Колотаев Владимир Алексеевич – доктор филологических наук, профессор, декан факультета истории искусства РГГУ, vakolotaev@gmail.com

- Котомина Анна Анатольевна* – кандидат исторических наук, историк медиа, доцент РГГУ, директор Учебно-научного центра социокультурных проектов Отделения социокультурных исследований РГГУ, доцент кафедры теории дискурса и коммуникации филологического факультета МГУ им. Ломоносова, директор «Круговой кинопанорамы» ГБУК «Московское кино» департамента культуры, г. Москва, akotomina@yandex.ru
- Крошкина Лидия Владимировна* – магистр теологии, филиал Российского государственного гуманитарного университета в г. Твери, заместитель директора по учебной работе, старший преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин, соискатель Центра изучения религий РГГУ, lida.kroshkina@gmail.com
- Лаврентьева Елена Валерьевна* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ, lavrentyeva_elena@mail.ru
- Левченко Ольга Евгеньевна* – аспирант Отделения социокультурных исследований РГГУ, olga-le-1@yandex.ru
- Максимова Татьяна Евгеньевна* – кандидат культурологии, докторант кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства, maksimova-t@list.ru
- Марков Александр Викторович* – кандидат филологических наук, доцент, заместитель декана по научной работе факультета истории искусства РГГУ, markovius@gmail.com
- Михасенко Елена Александровна* – аспирант кафедры теории и истории культуры РГГУ, e.mikhasenko@gmail.com
- Мороз Оксана Владимировна* – кандидат культурологии, приглашенный исследователь Центра гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС); старший преподаватель кафедры истории и теории культуры РГГУ, oханamol@gmail.com
- Цыркун Нина Александровна* – кандидат философских наук, старший научный сотрудник, заведующая Отделом современного экранного искусства НИИ Киноискусства – ВГИК, докторант ВГИК, tsyrkun@mail.ru
- Чистякова Виктория Олеговна* – кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», vchistyakova@hse.ru
- Штейн Сергей Юрьевич* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ, sergey@shtein.ru
- Яковлева Мария Игоревна* – соискатель кафедры всеобщей истории искусств РГГУ, iakovmi@mail.ru

General data about the authors

- Arustamova Anna A.* – Dr. in Philology, professor, Department of Russian Literature, Perm State National Research University, aarustamova@gmail.com
- Balakshina Yulia V.* – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Russian Literature, Herzen State Pedagogical University of Russia; associate professor, Department of Church and History, St Philaret's Christian Orthodox Institute, jbalaksh9@gmail.com
- Bogdanova Polina B.* – Ph.D. in Art History, associate professor, Department of History of Theatre and Cinema, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, polina11@mail.ru
- Chistyakova Victoria O.* – Ph.D. in Philosophy, associate professor, Department of Cultural Sciences, National Research University “Higher School of Economics”, vchistyakova@hse.ru
- Ersheva Elena S.* – postgraduate student, Vladimir S. Golenischev Egyptology Centre, Department of Art History, Russian State University for the Humanities, egypto@mail.ru
- Gerasimenko Inna A.* – lecturer, Kharkiv National University named after V.N. Karazine, inna.gerasymenko@gmail.com
- Goncharova Natalia N.* – leading researcher, Department of Wood Furniture, State Historical Museum, shm@shm.ru
- Gurov Oleg N.* – postgraduate student, Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities, gourov.oleg@gmail.com
- Kapitonov Dmitry S.* – postgraduate student, Educational and Research Centre “Cinema and Contemporary Art”, Russian State University for the Humanities, kapitonov.dm@gmail.com
- Karlova Ksenia F.* – postgraduate student, School of Art History, Vladimir S. Golenischev Center of Egyptology, Russian State University for the Humanities, kseniadom87@mail.ru
- Kolotaev Vladimir A.* – Ph.D. in Philology, professor, dean, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities, vakolotaev@gmail.com
- Kotomina Anna A.* – Ph.D. in History, Media historian, associate professor, director, University Centre of Socio-cultural Projects, Department of Socio-Cultural Studies, Russian State University for the Humanities; associate professor, Department of Theory of Discourse and Communication, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University;

director, “Circular Kinopanorama” GBUK “Moscow Cinema”, Department of Culture, of Moscow, akotomina@yandex.ru

Kroshkina Lidia V. – Master of Theology, deputy director for Academic Affairs, senior lecturer, Department of Humanities, Social and Economic Disciplines, Russian State University for the Humanities (Tver branch); applicant, Centre for Religion Studies, Russian State University for the Humanities, lida.kroshkina@gmail.com

Lavrentyeva Elena V. – postgraduate student, Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities, lavrentyeva_elena@mail.ru

Levchenko Olga E. – postgraduate student, Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities, olga-le-1@yandex.ru

Maksimova Tatiana E. – Ph.D. in Culturology, Doctoral Candidate, Department of Theory and History of Culture, Russian State University for the Humanities, maksimova-t@list.ru

Markov Alexander V. – Ph.D. in Philology, associate professor, deputy dean, Russian State University for the Humanities, markovius@gmail.com

Mikhasenko Elena A. – postgraduate student, Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities, e.mikhasenko@gmail.com

Moroz Oxana V. – Ph.D. in Culturology, visiting researcher, Centre for Humanities Studies, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; senior lecturer, Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities, oxanamol@gmail.com

Shtein Sergey Yu. – Ph.D. in Art History, associate professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, sergey@shtein.ru

Tsyrukun Nina A. – Ph.D. in Philosophy, senior researcher, head, Department of Contemporary Cinema Art, Film Art Institute – VGIK, tsyrkun@mail.ru

Vasilyev Alexey G. – associate professor, deputy director, Russian School of Anthropology, Russian State University for the Humanities; deputy director for Science, Russian Institute for Cultural Research, vasal2006@yandex.ru

Volkova Emilia N. (1940–2013) – Ph.D. in Geography, associate professor, Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities

Yakovleva Maria I. – applicant, Department of World Art History, Russian State University for the Humanities, iakovmi@mail.ru

Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *Н.К. Егорова*

Компьютерная верстка *Н.В. Москвина*

Формат 60×90¹/₁₆

Усл. печ. л. 15,8. Уч.-изд. л. 16,5.

Тираж 1050 экз. Заказ № 118

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rggu.ru

www.knigirggu.ru