

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 8(41)

Part 2

Academic Journal

Series:

History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies

Moscow
2018

ВЕСТНИК РГГУ
№ 8(41)

Часть 2

Научный журнал

Серия
«История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Москва
2018

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. Де Барделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Клюканов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), М. Крэммер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглсонг (Ратгерский ун-т, США), И. Фолтыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаплина, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Редакционная коллегия серии

Е.И. Пивовар, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.И. Гиндин, зам. гл. ред., канд. филол. н., доц. (РГГУ), Г.И. Зверева, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), И.С. Смирнов, зам. гл. ред., канд. филол. н. (РГГУ), П.П. Шкаренков, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), М.Л. Андреев, чл.-кор. РАН, д-р филол. н., проф. (ИМЛИ РАН), Т.Г. Архипова, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Н.И. Басовская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Г. Васильев, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.И. Дурновцев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е.Е. Жигарина, канд. филол. н. (РГГУ), С.В. Карпенко, канд. ист. н., доц. (РГГУ), И.В. Кондаков, д-р филос. н., канд. филол. н., проф. (РГГУ), М.А. Кронгауз, д-р филол. н., проф. (РГГУ; РАНХиГС); Г.Н. Ланской, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д.М. Магомедова, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Ю.В. Манн, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), И.Г. Матюшина, д-р филол. н. (РГГУ), А.Н. Мещеряков, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.Ю. Неклюдов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), М.П. Одесский, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Е.В. Пчелов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), Н.И. Рейнгольд, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Р.И. Розина, д-р филол. н. (РГГУ; ИРЯ РАН), Н.Р. Сумбагова, д-р филол. н. (РГГУ), Я.Г. Тестелец, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Топа, д-р филол. н., проф. (РГГУ), П.Ю. Уваров, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ; ИВИ РАН), В.И. Уколова, д-р ист. н., проф. (РГГУ; МГИМО (У) МИД России), А.С. Усачев, д-р ист. н., доц. (РГГУ), И.О. Шайтанов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.Л. Юрганов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.А. Яценко, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Ответственный за выпуск: Г.И. Зверева, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2018

ISSN 2073-6355

СОДЕРЖАНИЕ

Исследования по теории культуры

И.Г. Яковенко

К проблеме синкрезиса: природа, границы явления,
применение понятия 167

Э.А. Усовская

Социокультурные условия зарождения постмодернизма 182

Культурно-исторические исследования

И.Н. Захарова

Цикл юношеских подвигов Тесея
в аттической вазописи VI–V вв. до н. э. 196

С.А. Яценко

Клановые, семейные и личные эмблемы
в культуре доисламской Средней Азии 215

Визуальные исследования

В.А. Колотаев

Эстетика отчуждения: конструирование нового человека
средствами советского киноискусства 231

В.Ю. Добровольский

Понятие интертекстуальности в кинематографе
(на примере фильмов Ларса фон Триера) 250

М. Вогман, Н.Ю. Каменецкая

Женский художественный дискурс
в пространстве сакрального текста 259

Медиаисследования

В.В. Плужник

Медиатизированный голос как категория анализа
позднесоветской культуры 281

Г.И. Зверева

Производство локальной пространственной идентичности
в российском документальном кино 2000-х годов 294

П.В. Беляков

Эдьютейнмент в цифровой среде:
социокультурный анализ технологий 312

CONTENTS

Studies in Cultural Theory

I. Yakovenko

Towards an issue of syncretism. Nature, boundaries
of the phenomenon, application of the concept 167

E. Usovskaya

Socio cultural conditions for the birth of postmodernism 182

Studies in Cultural History

I. Zakharova

The cycle of youthful deeds of Theseus
in the attic vase-painting of the 6th – 5th centuries B.C. 196

S. Yatsenko

Clan, family and personal emblems
in the culture of pre-Islamic Central Asia 215

Visual Studies

V. Kolotaev

Estrangement Aesthetics and Constructing
a New Individual by Means of the Soviet Cinema 231

V. Dobrovolsky

The concept of intertextuality in cinema
(through the example of films by Lars von Trier) 250

M. Wogman, N. Kamenetskaya

Women's artistic discourse in the space of sacred text 259

Media Studies

<i>V. Pluzhnik</i>	
Media represented voice as a category of the late Soviet culture studies	281
<i>G. Zvereva</i>	
Production of local spatial identity in Russian documentary films of the 2000s	294
<i>P. Belyakov</i>	
Edutainment in the digital environment. Socio-cultural analysis of technologies	312

УДК 130.2

К проблеме синкрезиса: природа, границы явления, применение понятия

Игорь Г. Яковенко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, igjack@yandex.ru*

Аннотация. В статье обсуждается содержание категории синкрезис, активно используемой в современной философской и научной литературе. Основное внимание уделяется анализу синкрезиса как ключевой категории культурологического знания. Вскрывается психологическая природа синкрезиса, прослеживается логика процессов формирования и эволюции синкретических феноменов. Рассматриваются вариации синкрезиса, заданные локально-цивилизационными особенностями российского общества.

Ключевые слова: синкрезис, палеосинкрезис, метаритуал, культурное ядро, идеал синкрезиса

Для цитирования: Яковенко И.Г. К проблеме синкрезиса: природа, границы явления, применение понятия // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 167–181.

Towards an issue of syncretism.
Nature, boundaries of the phenomenon,
application of the concept

Igor G. Yakovenko

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, igjack@yandex.ru*

Abstract. The article investigates the category of syncretism, which is actively used in modern philosophy and humanities. Syncretism is revealed as a key category of cultural knowledge. The psychological nature of syncretism is revealed, the logic of the processes of formation and evolution of syncretic phenomena is prescribed. Discusses the variation of syncretism defined locally-civilizational peculiarities of the Russian society.

Keywords: syncretism, pleasingness, meta-ritual, the cultural core, ideal of syncretism.

For citation: Yakovenko IG. Towards an issue of syncretism. Nature, boundaries of the phenomenon, application of the concept. *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series.* 2018;8:167-81.

Введение

Проблема синкретизма занимает важное место в культурологических исследованиях. Это задано значимостью синкретических феноменов, а также местом процессов эволюции синкретических форм в развитии культуры. Понятие «синкретизм»/«синкретизм» существует достаточно давно. Изданный в 1954 г. «Словарь иностранных слов» дает определение синкретизма и указывает, что это понятие используется в философской литературе и искусствоведении. Синкретизм определяется как слитность, нерасчлененность первоначального состояния в контекстах истории искусства и сочетание разнородных, противоречивых воззрений в общефилософском контексте [1 с. 639]. Существенно позже, в связи со становле-

нием культурологии понятие синкрезиса входит в поле напряженной теоретической разработки исследователей культуры. В 1998 г. выходит монография А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко «Культура как система», в которой синкрезис предстает как одна из ключевых категорий анализа, характеризующих природу культуры и законы ее эволюции. Это – «качество, определяющее нерасчлененный конгломерат имплицитно-потенциальных смыслов... присущий как человеческой ментальности, особенно на стадиях ее генезиса, так и объективной реальности. Понятие синкрезиса соотносимо с первичным хаосом, который не манифестирует никаких сущностей в явленном, эксплицированном виде, но содержит в потенции весь космос смыслов, способных быть пережитыми человеком и воплотиться в знаковых формах». В предложенной теоретической модели движение истории предстает как «процесс перманентного распада синкрезиса, протекающего во всех срезам и направлениях мышления и деятельности» [2 с. 241].

В 2000-е годы с понятием синкрезиса работает ряд исследователей, ориентированных на познание культурных процессов и форм. Здесь можно назвать работы А.А. Пелипенко [3], И.В. Кондакова [4, 5], А.П. Давыдова [6], Н.С. Розова [7], автора настоящей статьи [2, 8, 9]. Интерес культурологов к этой категории задан тем обстоятельством, что без обращения к ней трудно описать и интерпретировать как сознание носителя культуры, так и важнейшие процессы эволюции социокультурной реальности. Видение культурной реальности через призму синкрезиса позволяет объяснить множество аспектов культуры и обозначить тенденции ее развития.

Природа синкретического

Для понимания природы синкретического обратимся к универсалиям всемирно-исторической эволюции. Исходное состояние культуры может быть описано посредством понятия «ритуально-магический комплекс», а возникновение этого комплекса восходит к эпохам антропо- и культурогенеза. Культурологический анализ показывает, что бытие и любые формы поведения человека происходят в контексте постоянных прямых и обратных связей человека со средой, в которой он пребывает. Причем этот поток прямых и обратных связей обеспечивают с одной стороны перцепции человека, а с другой – актуальная культура, которая задает понимание, оценку и переживание происходящего и диктует требуемый сценарий поведения.

В ритуально-магическом комплексе целостность понимания, переживания, истолкования и действия слитна в нерасчлененной целостности. Ритуальное сознание исходит из *идеи магического пресуществления объекта (ситуации)*, наступающего в результате исполнения всей суммы действий, составляющих ритуал. Исторически последующее мышление разделяет эту целостность на собственно ритуальные действия и рационально понимаемую технологию требуемого преобразования. В этой логике первобытные охотники вначале, используя наскальные изображения животных, совершают специальные ритуальные действия, а затем идут на охоту. Это – некорректная модернизация. Женщина совершает особый ритуал, и из малосъедобных компонентов получается вкусная горячая лепешка. Творится ритуал, и быстроногий зверь превращается в лежащую на земле добычу [10 с. 29].

В исходной ситуации ни ритуал, ни то, что мы назвали бы рационально понимаемой технологией требуемого преобразования, не осознаются и не рефлексировываются. Архаический человек совершает ритуал, и ситуация магическим образом преобразуется, искомый результат достигается. «Любая магическая традиция всегда тяготеет к минимизации знаковых форм, интуитивизму и апофатике» [2 с. 269]. Ритуальные действия совершаются на уровне телесной памяти требуемых движений. Если же результат не достигнут, значит, ритуал был нарушен. Магия манифестирует синкретическое начало в самой культуре и стремится закрепить его на всех срезах бытия. Альтернативная магической цивилизационная стратегия сложно и достаточно мучительно вычленяется из ритуально-магического целого.

Стоит описать характеристики этого целого. Так исходный мифоритуальный комплекс взаимопроникают предписания нормативно-ценностного характера (табу, образцы, модели поведения) и механизмы социализации, знания о мире, окружающем первобытного человека (эта сущность называется так-то; она съедобна/не-съедобна, опасна/неопасна, за зимой следует лето и т. д.), знания и предписания технологического характера, космогонические представления, идеи социологического характера. Здесь же обнаруживаются моменты, которые мы отнесли бы к художественной культуре, системе религиозных представлений и т. д. Таким же образом характеризуется система деятельности первобытного человека. Деятельность, которую мы назвали бы прагматически-технологической, пронизана ритуалом и не разделяется ни в сознании субъекта действия, ни в процессе пронизанного ритуалом трудового акта. Досуг переплетается с трудом и ритуалом. Профессии не выдели-

лись в самостоятельные сферы. Каждый выступает попеременно, а зачастую и одновременно, как охотник, собиратель, ремесленник, руководитель, исполнитель.

Социальная сфера в равной мере демонстрировала синкретическую нерасчлененность текучего социального целого. Социальные статусы задавались принадлежностью к возрастной когорте. В общем случае каждый человек проходит всю палитру статусов. То же с социальными ролями. Проживая жизнь, человек проходил социальные роли, заданные его половой принадлежностью, превращаясь из несмышленного ребенка в хранителя преданий и мудрости. Разумеется, процессы дифференциации и выделения лидеров неизбежны. Без лидеров невозможна координация усилий и интеграция целого, невозможен эффективный самоподдерживающийся коллектив. Однако лидеры не стали институтом. Они выделялись из массы и могли в нее вернуться. Дистанция между лидером и массой не сложилась и не окостенела. Не существовало заметной имущественной дифференциации. Частной собственности, присущей классовому обществу, не существовало, а личное имущество различалось несущественно, и эти различия не имели каких-либо социальных последствий.

Сознание первобытного человека соответствовало синкрезису всех измерений окружившей его реальности. Оно также было магически нерасчлененным. В этом сознании все было связано со всем. Мир не дробился на фрагменты. Мыслительные процедуры протекали существенно иным образом, нежели это естественно современному человеку. Ответы и решения приходили в инсайтном режиме, как озарения после длительного взглядывания в проблемное пространство. Мысль не была подотчетной человеку, процесс мышления не был осознан. Итак, на самом раннем этапе истории человека, в силу фрактальности и изоморфизма социокультурного универсума, структура культуры, взятой в ее духовно-символическом измерении, структура мышления, структура деятельности, структура социальной сферы характеризовались синкретической нерасчлененностью и неразрывностью исходного целого [2]. Это состояние может быть названо *палеосинкрезисом*.

До сих пор мы говорили о процессах распада синкрезиса. А каков источник этого феномена? Это – исключительно сложная проблема. В самом обобщенном изложении генезис и природа синкрезиса выглядит следующим образом. В свое время автором была предложена концепция *метаритуала*. В рамках этой концепции ритуал понимается как универсальная форма упорядочивания внутреннего (ментального, телесного, психического) и внешнего

(культурного, природного, социального) пространства. Метаритуал трактуется как матрица переживания/действия внутри культурного универсума. Базовые элементы метаритуала: исходная целостность – хаотизация – пресуществление и обретение нового порядка – обнаруживаются в неисчислимой массе феноменов, принадлежащих самым разным срезам социокультурного космоса, – от структуры романа и симфонии до драки стенка на стенку. Пред нами не ритуал в узком смысле, но матрица переживания всех экзистенциально значимых ситуаций, постижения культурных смыслов, прохождения жизненных процессов. Понятие метаритуала важно для понимания логики историко-культурной эволюции. Современный метаритуал восходит к бесчисленным актам переживания классического ритуала. В этом отношении метаритуал вечен.

Источник синкретического начала коренится в природе человека. Фундаментальное событие антропогенеза, т. е. *рождения человеческого сознания*, связано с выпадением из непротиворечивого, невыразимого и целостного Ничто. Вселенная рождается из этого Ничто. Опуская подробности и останавливаясь на самом необходимом для понимания, надо указать, что в рамках данной модели возникновение человека связано с выпадением предчеловека из живой природы. Вычленение субъектного Я – это, прежде всего, разрыв природного континуума. Человеческая самостность стала одной из сторон первичной оппозиции *я-другое* и ее производных (внутренне-внешнее, свое-чужое и т. д.). Мир дуальных оппозиций, в котором разворачивается культура, всегда конфликтен и разорван. Ритуал оказывается структурной матрицей переживания бытия в культуре. Все, что создается, упорядочивается, производится человеком, который оформляет свою производственную деятельность в формах метаритуала – оказывается побочным продуктом упорядочивания космоса в бесконечно повторяющемся метаритуале.

На наш взгляд богословы и мистики, описывая процессы рождения Вселенной, описывают процесс антропогенеза, то есть рождения человеческого сознания. Основа всякий раз описывается как лишенное атрибутов Ничто, в котором заключена полнота всего. Мир оформленного и осознанного постоянно соотносится со сферой апофатического – то есть с миром бессознательного изначального синкретизиса. В известном смысле сознание человека каждый миг рождается из магмы синкретического. Структуры человеческого сознания рождаются из неосознанного и невыразимого. Кроме того, на какое-то время человек выпадает из мира осознанного бытия и погружается в стихию досознательного. Иными словами, синкретическое соприсутствует человеческому сознанию. Оформ-

ля связь со стихией невыразимого, ритуалы сна и снова заделывают «брешь», образовавшуюся с момента выпадения человека из природного пространства [10 с. 25–32]. Итак, синкретическое присутствует в психике человека и влияет на самые разнообразные проявления человеческой самости. Это обстоятельство порождает синкрезис культурных форм. Распад исходного палеосинкрезиса не порождает строгой аналитической реальности. На месте исходных формируются значительно более сложные феномены, в которых присутствует момент синкрезиса.

Процесс распада синкрезиса в той или иной сфере никогда не приводит (и не может привести) к окончательному исчерпанию синкретического начала. Если мы обратимся к любой области социокультурного целого, то обнаружим, что реальность этой сферы не исчерпывается формально-логическим, однозначно закономерным. Здесь обязательно присутствует нечто сложно-определимое, скорее схватываемое в целостном переживании, многозначное. Научное знание обнаруживает границы познанного и описанного. За рамками этих границ начинается пространство гипотез, прозрений, экстравагантных моделей, которые проблематизируют сложившуюся картину мира. Магия – культурная стратегия, ориентированная на взаимодействие со сферой невыразимого, синкретического, пронизывает собой все поле культурных проявлений, значительная часть которых протекает на бессознательном и полусознательном уровне. Так называемые суеверия, а также колдуны, гадалки, целители-экстрасенсы – всего лишь наиболее заметное проявление магического миропонимания и переживания.

Распад палеосинкрезиса

Историко-культурная эволюция человечества связана с перманентным распадом синкрезиса. Распад синкрезиса выступает как имманентный механизм культурной эволюции. Мифо-ритуальный комплекс распадается на сферу религиозных представлений, сферу знаний и технологических умений и сферу художественной культуры. Из этих сфер, в свою очередь, выделяются религия, наука и технология, искусство и народная художественная культура. Произойдет распад нерасчлененного социального целого, выделятся группы и статусы, произойдет профессиональное расслоение общества, сформируются различающиеся образы жизни. Претерпит изменения структура деятельности, процессы дробления и специализации охватят сознание человека, преобразуют структуру мышления и т. д.

Историческая эволюция сознания и культуры шла в направлении распада ритуала. Прежде всего вычленились культурные формы, сохраняющие функциональную преемственность с ритуалом: театр, храмовое действие, различного рода церемонии. Заметим, что жизнь современного человека насквозь пронизана ритуалистикой (поцелуи, чокание, тосты, рукопожатия, обмен ритуальными репликами «Привет, как дела» и т. д.). Другое направление распада целостного ритуально-магического комплекса шло в направлении вычленения целерациональной деятельности, освобождающейся от ритуализованной оболочки и обретающей собственную природу (мы называем это «технологией»). Технология медленно выявлялась в собственном качестве, лишалась ритуально-магических смыслов, обретала имманентную логику: логику рационального преобразования мира. Рождались профессии инженера, архитектора, садовода, врачевателя и т. д., что свидетельствует об обособлении технологии и формировании рационального восприятия природы, преобразуемой в результате человеческой деятельности.

Особый сюжет распада целостного ритуально-магического комплекса связан с эмансипацией мышления как самостоятельной сферы деятельности. Рождение письменности и постепенное вычленение отдельных сфер знания вело к формированию познания и мышления как самостоятельных сфер деятельности, имеющих собственную природу. Архаический человек не рефлексировал процессы собственного мышления: не различает оценку и познание, не отделяет высказывание от автора этого высказывания, не в состоянии отрефлексировать собственные предубеждения и т. д. Обобщая, он был не в состоянии контролировать эти процессы, а значит, и результат ему не подвластен. Рождение философии, логики, теории познания наделяет человека технологиями рефлексии мыслительных процессов. Рождается искусство и наука дискуссии, понимаемой как способ продвижения по пути познания истины. А это исключительно важно. До философии и логики результат интеллектуального усилия не подконтролен субъекту интеллектуального действия. В сложных ситуациях ему остается прибегать к вердикту носителя высшего иерархического статуса. Апелляция к авторитету знаменует собой последний и решающий аргумент. Рождение названных феноменов культуры знаменует собой качественный скачок в процессах дробления синкретиза и обретение человеком нового уровня духовной и интеллектуальной свободы, немислимого в архаическом обществе. Последние пять веков общесоциального доминирования мира, наследующего греко-римской

античности, задано рождением этого качества в Древней Греции и двумя тысячелетиями культивирования культуры мышления как важнейшей составляющей евро-атлантической цивилизации.

Здесь надо заметить, что мы живем в культуре, которая не склонна центрироваться на методологии познания и выносить задачи совершенствования мышления в центр образовательного процесса. В общем случае у нас учат необходимым знаниям и конкретным навыкам. В обыденном контексте слова «философия» и «философствование» произносятся с иронической интонацией. Это – нечто праздное и бессмысленное. Европейская культура дискуссии локализуется в узких группах профессионалов, прежде всего в академической среде. Если вспомнить о том, что первый университет в нашей стране возник в XVIII в. и за спиной российского образованного человека не стоит тысячелетняя университетская традиция, наша ситуация объяснима. Петр I, символизировавший включение российского общества в европейскую культуру и рецептировавший европейскую систему образования, веками воспринимался носителями традиции как антихрист, который привнес на Святую Русь языческую премудрость. Если задаться масштабной шкалой, соизмеримой со временем существования *homo sapiens*, придется признать: ритуально-магическое переживание мира распалось совсем недавно. Эпоха промышленного переворота формировала реальность, в которой устойчивое существование архаического сознания стало невозможным.

Локально-цивилизационное измерение проблемы синкрезиса

Процесс дробления исходного синкрезиса сопровождает историческое бытие человека и имеет собственную природу. На ранних этапах истории он идет по одному, на более поздних – по-другому. Кроме того, локальные цивилизации задают специфические формы протекания процесса дробления синкрезиса. Так, есть культуры аналитические, в которых дробление синкрезиса идет постоянно и встречает минимальное противодействие. А есть культуры, ориентированные на сохранение синкрезиса, и здесь противостояние дроблению традиционного универсума максимально [2]. Характер и специфика протекания процессов дробления синкрезиса в значительной мере задают собою специфику исторической эволюции общества. Отсюда наш интерес к заявленному проблемному пространству. Качественные характеристики локальной цивилизации

значимые по отношению к процессам дробления синкрезиса, приобретают особое значение в контексте модернизации.

Интенция синкрезиса противостоит любым формам динамики. Всякое эволюционное усложнение, любая динамика реализуется через возникновение новых структур и институтов, их дифференциацию и специализацию, возрастание интенсивности и диверсификацию ресурсных потоков. Иными словами – размывает синкрезис. Установка на синкрезис блокирует вычленение автономной личности. Русская культура не онтологизирует человека, выделившегося из традиционных общностей. Ценности автономного бытия не являются подлинными, ради этого не стоит жить. Отсюда мифология великой цели, эсхатологической перспективы и декларации об органической неспособности русского человека жить меццанскими горизонтами западного обывателя. Образ автономизировавшегося человека профанирован и демонизирован. Он – бездушный эгоист, живущий ради денег и удовольствий, мир его лишен идеальных мотивов и т. д. Социально преуспевший в России изначально греховен, находится под подозрением. В равной степени установка на синкрезис блокирует процессы рационализации мышления и т. д. Итак, локальные цивилизации различаются статусом синкрезиса. В одних случаях доминирует аналитическая интенция; на противоположном полюсе доминирует ориентация на сохранение синкрезиса. Качественные различия двух типов культуры находят свое отражение в ментальности. Исследования базовых характеристик ментальности формирует концепт культурного ядра.

Разрабатывая теоретические основания анализа российской цивилизации, автор предложил концепцию культурного ядра традиционного уровня отечественной культуры. Согласно этой концепции, в основе культурного ядра лежат: *установка на синкрезис или идеал синкрезиса*.

Фундаментальная особенность русской культуры состоит в том, что она фиксирует достигнутый на сегодня уровень дробления синкрезиса как последний. А далее, противостоит дальнейшему его дроблению и в качестве абсолютного космического идеала видит ситуацию, когда мир вернется к вершинам синкрезиса. Иными словами, традиционная русская культура фундаментально противостоит объективному содержанию исторического процесса и интенционально, ценностно обращена к точке антропогенеза. <...>

В системе советской идеологии существовала специальная схоластическая дисциплина – научный коммунизм. Вспомним признаки

коммунистического общества. В нем исчезнет разделение на богатых и бедных. Далее следовали – слияние города и деревни, слияние труда умственного и физического, расцвет и сближение социалистических наций. Миллионы людей заучивали эти заклинания и верили им. Отметим, что образ крестьянского рая – Опонское царство, Беловодье – ровно то же царство синкрезиса, только изложенное без претензий на понятийное оформление. Позиционирование синкрезиса в качестве эсхатологического идеала обеспечило победу коммунистов в России [9 с. 24].

В свое время славянофилы говорили, о том, что пахущий землю крестьянин молится Богу. В известном смысле это – точное наблюдение. И традиционный крестьянин, и гончар, делающие свое дело, пребывают в некотором астрале. Их сознание не фиксировано на реальности, мир не разделен на субъекта и объект. Человек работает в ситуации растворения в магическом универсуме. Руки и тело движутся мышечной памятью (понятно, что это – метафора, но по другому не скажешь), как бы сами. Контролирующий рабочий процесс *со-знания* не присутствует. Разумеется, ничто не происходит само собой. Но все прямые и обратные связи работают вне сознания субъекта действия. Ближайшая аналогия – сомнамбула, шагающий по карнизу. Этот тип трудовой деятельности органичен для традиционного человека и составляет не только основной объем его работы, но и остальной жизни. Вечный труд земледельца, в котором он участвует всем своим естеством, но *не сознанием*. Мы не руководим актами вдоха и выдоха воздуха. Это происходит автоматически. Традиционный человек стремится к тому, чтобы такой дорефлексивный поток жизни и деятельности занимал максимальный объем времени. В идеале – все время. Традиционная работа вне рефлексии, вне осознания, вне рационального анализа. Если получилось плохо, работник переделает. Его могут и наказать, но если все было правильно – плохо не получится. Это положение вещей возможно, если человек изо дня в день делает одну подлинно вечную работу. То есть – пребывает в универсуме традиционной культуры.

В модернизирующемся мире, там, где предмет труда меняется, а проблема интенсификации и оптимизации стоит постоянно и остро – возникает совершенно иная диспозиция. Традиционный крестьянин может создавать потребительские ценности и жить, ориентируясь на идеал натурального хозяйства. Поэтому с наступлением жестких рыночных отношений он разоряется и становится батраком. Хозяин требует от батрака работы в ин-

тенсивном режиме. То есть – вне магического растворения в универсуме природы. Социализм адаптировал традиционного человека к промышленным технологиям, создавал внерыночное производство потребительских ценностей. Для традиционного человека это тяжело, но невыносимо. Социалистическое хозяйство претворяет традиционного человека медленнее, в ряду поколений. Труд разбит на операции, экономическая составляющая снята, и таким образом сохраняется ритуализованное переживание трудовой деятельности, насколько это возможно в промышленном производстве. Когда работник озабочен созданием конкурентоспособного продукта, когда он делает меновую стоимость, ритуал умирает. В этом отношении социалистическое хозяйство было компромиссом, позволявшим соединить жесткий технологический императив и стадийные характеристики ментальности населения.

Ориентация на синкрезис задает характер социальных механизмов. Например, механизмы разрешения конфликтов. Конфликты существовали с момента антропогенеза. Их можно разрешать по-разному. Есть две большие стратегии. Традиционная стратегия: конфликт разрешается так, чтобы синкретическое целое сохранилось, то есть «по-семейному». Здесь работают старшие и наиболее уважаемые, главная забота – сохранить целое. Самая страшная санкция – изгнание, исторжение из целого. Четких процедур не существует, правила также достаточно подвижны.

Вторая стратегия, формально-правовая, предполагает законы, нормы, процедуры. Отказывается от максимы – худой мир лучше доброй ссоры. Участники конфликта выступают не как части некоторого целого – род, семья, наша деревня – а как независимые и самостоятельные субъекты, вступающие в правовые отношения. Закон однозначен, усмотрения иерархии во имя сохранения целого здесь нет. Зная свои права, ты можешь судиться с кем бы то ни было. Хочешь – с отцом родным, хочешь – с королем. Традиционный человек испытывает иррациональный страх перед судом. Модернизированный видит в суде нормальный социальный институт разрешения конфликтов. Суд очевидным образом дробит синкрезис. Отсюда и отношение к суду. В этом же ряду страх, и отторжение города традиционно-архаическим человеком. Город – великий дробитель синкрезиса. Городская среда не только дробит синкретический космос, но представляет гетерогенный и противоречивый мир распавшегося палеосинкрезиса как норму.

Заключение

Завершая эти наблюдения, зафиксируем следующее. Синкретическое присутствует в культуре всегда. Синкретиз исторически первичен. На ранних этапах исторического движения человека синкретическое сознание обнимает, интегрирует в себе все те расчленения, дискретизации, которые формируются в культуре архаического и традиционного общества. Пример такой интеграции – тотем. наших много, они очевидно разные, но все мы едины в тотеме. Идеал синкрезиса есть выражение мощнейшей исторической инерции противостоящей процессам качественного движения. Синкретиз присутствует в сознании и культуре современного общества. Однако формы синкретического и место этого феномена существенно иные, нежели в традиционном обществе. Эта проблема заслуживает специального исследования.

Современный мир бесконечно сложен и многообразен. Подавляющее большинство людей не в состоянии (да и не имеет такой потребности) сформировать целостную картину этого мира. Они ориентируются в рамках освоенного фрагмента реальности, обходясь самыми обобщенными представлениями о мире, в котором им довелось жить. Данная картина представляет собой мозаику синкретически объединенных сведений, фрагментов знаний, мифов и предубеждений, которые позволяют существовать, поскольку не вступают в очевидный конфликт с реальностью. Синкретическое начало отвечает природе сознания интересующего нас субъекта и обнимает собой всю сферу познанного и освоенного. Синкретиз – это одна из существенных категорий анализа социокультурной реальности от антропогенеза до настоящего времени. Она позволяет описывать реальность сознания человека и природу культуры. Понимание специфики синкретических феноменов, особенностей их развития и изменения – важный момент в культурологической картине мира. Категория синкрезиса работает в интерпретации локально-цивилизационной специфики российского общества. Осознание синкретического характера массы явлений, происходящих в сознании субъекта культуры, позволяет исследователям продвинуться в познании глубинных механизмов человеческого мышления и культуры, лучше понимать и четче формулировать проблемы модернизации нашего общества.

Литература

1. Синкретизм // Словарь иностранных слов / Ред. И.В. Лёхин, Ф.Н. Петров. 4-е изд., испр. и перераб. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1954. С. 639.
2. Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. 376 с.
3. Пелипенко А.А. Смыслогенетический подход // Вопросы социальной теории. 2008. Том II. Вып. 1 (2). С. 401–422.
4. Кондаков И.В. Новый синкретизм на рубеже XXI века // Теория художественной культуры. Вып. 4. М., 2000. С. 77–80.
5. Кондаков И.В. Российская культурология как феномен отечественной культуры // Культурологический журнал [Электронный ресурс]. 2011. № 4 (6). С. 1–12. URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/02_2012_13_15_13_1328606113.pdf (дата обращения 13.07.2018).
6. Давыдов А.П. Инверсия как культурное основание цикличности в развитии (к вопросу об объекте деконструкции в русской культуре) // Философские науки. 2010. № 1. С. 25–29.
7. Розов Н.С. Российский менталитет: Наиболее конструктивные концепции и их критика // Мир России. 2011. Т. 20. № 1. С. 100–112.
8. Яковенко И.Г. Теоретические основания цивилизационного анализа России // В поисках теории российской цивилизации: Памяти А.С. Ахиезера / Сост. А.П. Давыдов. М.: Новый хронограф, 2009. С. 224–260.
9. Яковенко И.Г. Познание России: Цивилизационный анализ. 3-е изд., дополн. М.: Знание, 2017. 642 с.
10. Яковенко И. Природа ритуала // Яковенко И.Г. Мир через призму культуры. М.: Знание, 2013. С. 25–37.

References

1. Syncretism // Dictionary of foreign words. Ed. by IV. Lekhin, FN. Petrov. Moscow: Gos. izd-vo inostrannykh i natsional'nykh slovarei Publ.; 1954. P. 639. (In Russ.)
2. Pelipenko AA., Yakovenko IG. Culture as a system. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ.; 1998. 376 p. (In Russ.)
3. Pelipenko AA. Semantic approach. *Voprosy sotsial'noi teorii*. 2008;1(2):401-22. (In Russ.)
4. Kondakov IV. New syncretism at the turn of the 21st century. *Teoriya khudozhestvennoi kul'tury*. Issue 4. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniya Publ.; 2000. P. 77-80. (In Russ.)
5. Kondakov IV. Russian cultural studies as a phenomenon of national culture. *Journal of Cultural Research* [Internet]. 2011. 4(6):1-12. URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/02_2012_13_15_13_1328606113.pdf (data obrashcheniya 13 July 2018) (In Russ.)
6. Davydov AP. Inversion as the Cultural Reason for Cyclic Recurrence in Development (to the Question of the Object of Deconstruction in Russian Culture). *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2010;1:25-9. (In Russ.)

7. Rozov NS. Russian mentality. The most constructive concepts and their criticism. *Universe of Russia*. 2011;20(1):100-12. (In Russ.)
8. Yakovenko IG. Theoretical foundations of the civilization analysis of Russia. *In search of a theory of the Russian civilization*. To the memory of AS. Akhiezer. Compiled by AP. Davydov. Moscow: Novyi khronograf Publ.; 2009. P. 224-60. (In Russ.)
9. Yakovenko IG. Knowledge of Russia. Civilization analysis. 3rd ed., enlarged. Moscow: Znanie Publ.; 2017. 642 p. (In Russ.)
10. Yakovenko IG. The nature of the ritual. Yakovenko IG. *The world through the prism of culture*. Moscow: Znanie Publ.; 2013. P. 25-37. (In Russ.)

Информация об авторе

Игорь Г. Яковенко, доктор философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; igjack@yandex.ru

Information about the author

Igor G. Yakovenko, Dr. in Philosophy, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; igjack@yandex.ru

Социокультурные условия зарождения постмодернизма

Элина А. Усовская

*Белорусский государственный университет,
Минск, Беларусь, elina-rain@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена проблеме социокультурных условий появления постмодернизма. Несмотря на многочисленные исследования разных аспектов постмодернизма, остается достаточно много спорных и малоисследованных вопросов, в том числе причин, условий его зарождения как самостоятельного явления в культуре XX в. Автор акцентирует внимание на необходимости разграничения понятий «постмодерн» и «постмодернизм», их содержания и временных границ. Генезис постмодернизма рассматривается в контексте изменений в мировом сообществе после Второй мировой войны. Констатируется, что появление постмодернизма связано с трансформацией мировоззренческих установок в европейской и мировой цивилизациях. Важное значение для формирования дискурса постмодернизма как критического направления социокультурной мысли имели теории и концепты, в центре которых находились проблемы кризиса западной цивилизации, формирования общества потребления, тоталитаризма, омассовления личности, межкультурной коммуникации. Автор констатирует наличие связи между появлением постмодернизма и социальными движениями 1960-х гг.

Ключевые слова: постмодернизм, постмодерн, критицизм, мировоззрение, социокультурные условия, Вторая мировая война, тоталитаризм, социальные движения, общество потребления

Для цитирования: Усовская Э.А. Социокультурные условия зарождения постмодернизма // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 182–195.

Socio cultural conditions for the birth of postmodernism

Elina A. Usovskaya

Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus, elina-rain@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the issue of socio-cultural conditions for the emergence of postmodernism. Despite numerous studies of various aspects of postmodernism, there remains quite a lot of controversial and little-researched questions, including the reasons for its origin as an independent phenomenon in the culture of the twentieth century. The author focuses on the need to distinguish between the concepts of “postmodern” and “postmodernism”, their content and time boundaries. The genesis of postmodernism is considered in the context of changes in the world community after World War II. It is stated that the emergence of postmodernism is associated with the transformation of world outlook in the European and world civilization. Important theories for the formation of the discourse of postmodernism as a critical direction of socio-cultural thought were theories and concepts, at the center of which there were issues of the Western civilization crisis, the formation of a consumer society, totalitarianism, mass depersonalizing of people, intercultural communication. The author notes the existence of a connection between the appearance of postmodernism and the social movements of the 1960s.

Keywords: postmodernism, postmodern, criticism, worldview, socio-cultural conditions, World War II, totalitarianism, social movements, consumer society

For citation: Usovskaya EA. Socio cultural conditions for the birth of postmodernism. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series.* 2018;8:182-95.

Введение

Научные исследования, предметом которых является постмодернизм, сегодня не так актуальны, как десять – двадцать лет назад. Постмодернизм в виде культурного феномена и научной концепции нередко подвергается критике и не всегда характеризуется как явление положительного характера. Более того, в противовес или

в дополнение к постмодернизму, постмодерну и постпостмодернизму добавились концепт новой модерности и метамодернизм [1]. Социокультурные аспекты генезиса постмодернизма были и остаются дискуссионными [2, 3]. Это обусловлено, как минимум, двумя причинами. Во-первых, неоднозначна трактовка понятия «постмодернизм» и его сущности. Во-вторых, размыты критерии времени его появления.

Проблема дефиниции постмодернизма и его сущности рассматривалась рядом философов, социологов, культурологов, литературоведов, которые не пришли к общему пониманию содержания, времени и условий его возникновения. В числе наиболее распространенных версий постмодернизма следует назвать следующие: 1) постмодернизм определяется как механизм смены одной культурной эпохи другой, поэтому он присущ любому культурно-историческому периоду – так называемый конец века («findus siècle») (Д. Лодж, У. Эко); 2) как концепция и дух времени, итог развития культуры XX в. или индустриальной цивилизации в целом (В. Вельш, И. Хассан, Ж.-Ф. Лиотар); 3) художественное направление, противостоящее модернизму (Г. Хоффман, А. Хорнунг, Ч. Дженкс); 4) синоним общества потребления, тотального конформизма, формирующегося в период послевоенного восстановления (Ф. Джеймисон, Ю. Хабермас).

Сущность понятия «постмодернизм»

Принципиальным, на наш взгляд, является разграничение понятий постмодернизма и постмодерна. Оно даст понимание, о каком явлении будет вестись речь.

Как правило, постмодернизм и постмодерн употребляются как идентичные термины, явления и даже культурно-исторические эпохи [4]. Реже мы встречаемся с четким разграничением постмодерна и постмодернизма [5]. Постмодерн в настоящее время признается большинством исследователей не совсем удачной категорией для обозначения определенной вехи, времени в развитии человечества/части цивилизации [6, 7]. На первый план выдвигается концепция продолжения (уточнения) проекта модерна («модернити»). В качестве признаков постмодерна как исторического периода чаще всего называются резкий рост культурного и социального многообразия, «отход от ранее господствовавшей унификации и от принципов чистой экономической целесообразности, возрастные многовариантности прогресса, отказ от принципов массового

социального действия, формирование новой системы стимулов и мотивов деятельности человека, замещением материальных ориентиров культурными» [6]. В таком контексте постмодернизму внимание практически не уделяется, что вполне объяснимо, поскольку названные черты плюральности – маркер и для постмодернизма: постмодерн и постмодернизм приравняются друг к другу.

В разных национальных исследовательских традициях сложилось свое видение сути и границ постмодернизма и постмодерна. Французская версия под «postmoderne» («постмодерн») чаще всего как раз и понимает «постмодернизм», существенной характеристикой которого является критицизм и «чувствительность». В англоязычном научном дискурсе, как правило (выразим здесь согласие с российским философом Еленой Пилюгиной), postmodernism – термин, указывающий на культурологические контексты постмодернизма, в то время как postmodern используется как прилагательное «постмодернистский», а современное общество обозначается postmodernity (букв. «постсовременность») [8]. В немецком дискурсе, в частности у Вольфганга Вельша, наряду с пониманием постмодерна как определенного этапа в развитии общества и культуры постмодерн рассматривается «как конституция радикальной плюральности», а постмодернизм как его концепция [9 с. 15].

На наш взгляд, постмодернизм и постмодерн не синонимичны. Постмодерн рассматривается в значении «постсовременность» и включает в себя самый широкий спектр социально-экономических, ценностно-культурных, мировоззренческих, политических и иных явлений и реалий. Является ли постсовременность/постмодерн переходной вехой к некоей новой стадии развития общества, или уже представляет собой определенную эпоху – вопрос открытый. Постмодерн содержит в себе признаки постиндустриального, информационного общества, общества потребления. Поэтому в нем уживаются и консьюмеризм, и массовая культура, и так называемые постиндустриальные ценности. Постмодернизм представляет собой направление «внутри» постмодерна, которому свойственен релятивизм, критицизм, направленный как на модерн (новоевропейский проект), так и на постмодерн. Постмодернизм родился в недрах радикального переосмысления ценностей и установок модерна с одновременно осуществляемой критикой и деконструкцией ряда открытий формирующегося постмодерна.

Сегодня география постмодерна расширяется, вместе с глобализацией он трансформируется и осуществляет, как мы полагаем, поворот в сторону консерватизма, актуализируя культурно-государственные ценности при продолжении политики плюральной

корректности к гендерному и иному культурно-цивилизационному многообразию. Постмодернизм же как самостоятельное направление в культурантропологической и философской мысли, искусстве, мировоззрении потерял былое значение. Однако некоторые его установки укоренились и стали частью человеческой культуры.

Временные и содержательные границы постмодернизма

Хронология постмодернизма достаточно условна и зависит от особенностей национальных культур и регионов, их истории и политико-мировоззренческой ориентации. Мы полагаем, что начало постмодернизма относится к 1960-м гг. Его конец приходится приблизительно на начало 2000-х гг. В качестве временных и содержательных критериев рождения постмодернизма наиболее существенными являются: социальные движения 1960-х гг.; формирование установок постиндустриального общества и их критика; появление концептов и теорий, основанных на релятивистских, интерпретативных, диалогических установках.

Для понимания содержания постмодернизма важно учитывать культурно-исторический фон его рождения.

Послевоенное время – это период восстановления Европы и США, других стран и регионов мира от последствий самой кровопролитной в истории человечества Второй мировой войны. Вместе с эйфорией от победы и разгрома нацизма мир вступил в полосу «холодной войны» и ядерной угрозы. Достаточно быстро достигнув довоенного уровня экономического развития, Западная Европа, Соединенные Штаты, Япония вступили в фазу роста и перехода к новому типу общества, которое еще в 1958 г. было названо Д. Рисменом, а затем и Д. Беллом постиндустриальным. Технологический прогресс, сопровождавшийся освоением космоса, достижениями в области медиакоммуникаций, вызвал, с одной стороны, надежду на процветание мира и так называемый народный капитализм, с другой – обострил старые противоречия и привел к новым проблемам и вызовам.

Социокультурные, исторические контексты рождения постмодернизма были связаны и с трансформацией национально-этнического облика Европы, которая становилась все более мультикультурной. Причиной этому были массовые демографические потери, миграция тысяч людей, привлечение рабочей силы из разных ре-

гионов мира. Это привело к постепенному и не очень легкому диалогу на основе формирования общих принципов общежития, вылившихся впоследствии в политику и теорию мультикультурализма. Несмотря на ее неудачи и поиск, согласно Белой книге Совета Европы, новых путей межкультурного диалога, он сыграл важную роль в межкультурном взаимодействии. Мы полагаем, что ряд его установок созвучны постмодернизму.

Постмодернизм как антитеза тоталитаризма

Генезис и формирование мировоззренческого каркаса постмодернизма были связаны с осмыслением причин и самой возможности Второй мировой войны как результата тоталитаризма. Практически все представители постмодернистской мысли видели в тоталитаризме и его разновидностях, войне точку невозврата, «пункт назначения» человеческой цивилизации. Поэтому, в частности, Жак Деррида и грамматологию, и деконструкцию определял как способ борьбы с тоталитаризмом, понимаемом в самом широком смысле – как тотальную центрированность, омассовленность, европоцентризм, как глобальные нарративы или, согласно Лиотару, метанарративы.

Геноцид, гибель десятков миллионов людей повлекли за собой пересмотр фундаментальных основ культуры Нового времени, индустриального общества и привели к критике просвещенческой парадигмы и ее ключевых категорий-ценностей – разума и истины. Разум и истина были дискредитированы, вернее, то, что за них выдавалось. Показательно в этом плане высказывание Мишеля Фуко, одного из самых влиятельных исследователей власти и западного рационализма:

Известно, что с эпохи античности западные общества претендовали на разум и что в то же время их система власти была системой насильственного, кровавого и варварского господства. <...> ...для истории Запада важно изобретение систем господства, которым присуща крайняя рациональность. <...> Сюда относится целая совокупность целесообразностей, техник и методов: дисциплина царит и в школе, и в армии, и на заводе. Дисциплина и чрезвычайно рациональные техники господства... Не говоря уже о колонизации с ее режимом кровавого господства; это всесторонне продуманная, безусловно намеренная, осознанная и рациональная техника. Власть разума – кровавая власть [10 с. 73].

Фуко через археологию, или генеалогию, определил причины тотализации власти через самые разные формы контроля/надзора над личностью, дошедшие до рождения биополитики в период развития постиндустриальной эпохи.

Социальные движения как условие возникновения постмодернизма

Социальные движения в Европе и Новом свете 1960-х гг. и первой половины 1970-х гг. были вызваны разными причинами, их направленность и диапазон масштабны – от борьбы за экономические, социальные, гражданские и иные права, антиколониального и антивоенного движения до сексуальной революции. Тем не менее они представляли собой системное явление, свидетельствующее о серьезных мировоззренческих изменениях в развитии культуры и цивилизации. Некоторые из них, в частности битники и впоследствии хиппи, являлись по своей сути контркультурными.

Не секрет, что дискриминация в отношении разных социально-демографических групп, этнических общностей и рас в Европе, Америке, Азии, Африке в 1950–60-х гг. по-прежнему оставалась обычным явлением. Сегрегация в США, отсутствие полноты избирательных прав в некоторых странах Европы, например у женщин, и другие многочисленные нарушения прав и свобод личности – еще не так давно существовавшие реалии. Потребовалось не одно десятилетие, чтобы идеи, отраженные в документах, принятых ООН и явившихся фундаментом для межчеловеческого, межгосударственного и международного взаимодействия – «Конвенция о предупреждении преступления геноцида и наказании за него» и «Всеобщая декларация прав человека», – стали более или менее действенным механизмом в регулировании вопросов мирного общечеловеческого бытия. В этом отношении социальные движения этого периода сделали многое, и прежде всего заставили менять психологию, отношение людей друг к другу, к «иному» – другой расе, культуре, личности, полу, гендеру. Мировоззренческая позиция признания права на существование «иного», «друговости» в значении «отличный от», а не неправильный, плохой стала одной из центральных посылок движений и неотъемлемой частью дискурса постмодернизма. Так, согласно Э. Левинасу, способность личности выйти за пределы наличного бытия в устремлении к Другому утверждает значимость иного, принципиальную гетерогенность мира, с которой несоизмеримы никакие тотализирующие онтологические конструкции [11 с. 78].

Социальные движения, феномен контркультуры создавали историческую, социокультурную основу для постмодернизма в виде установок на плюралистическую картину мира, разнообразие моделей жизни, касающихся как личности, так социокультурных и политических конфигураций. В то же время процессы формирования постмодернизма, постиндустриального общества, нового правового и ментального поля происходили фактически одновременно – порой их сложно отделить друг от друга. Добавим к этому, что многие из тех, кого в той или иной степени причисляют к постмодернизму, например, Р. Барт, Ю. Кристева, Ф. Гваттари отличались весьма радикальными антибуржуазными взглядами.

Критика общества потребления

Рубеж 1950–1960-х гг. характеризуется не только нарастанием противостояния двух мировых идеологических и экономических блоков, капиталистического и социалистического, нарастанием субкультурных и контркультурных процессов, но и усталостью от «блестящего варварства 1950-х» и вещизма. Конец 1950-х гг. в части интеллектуальной среды и даже на уровне массовой культуры и сознания вызывал, как ни странно, недовольство. Это касается в первую очередь США, где «дешевые времена» настали значительно раньше, как и общество потребления, по сравнению с Западной Европой. Показателен в этом плане дневник Доры Шиффер, представительницы среднего класса, испытывавшей отвращение к вещизму, не сумевшей найти общий язык со своим временем и совершившей самоубийство. Она так описала первый визит к родителям со своим молодым мужем: «Я в смятении. Не знаю, за кого я вышла замуж. <...> Билл реагировал как крестьянин. Он уставился на мамин новый дом, матированное стекло ее собственного дизайна и кварцит Паоло Верде и открыл рот от изумления: “Ты не говорила мне, что твоя родня при деньгах”» [12 с. 136].

Пожалуй, это уникальное явление в истории целого ряда стран, когда достаточно высокий уровень экономического благосостояния привел к кризису, прежде всего мировоззренческому. По мере формирования постиндустриального общества возрастала его критика.

Разные направления и школы, в частности, Франкфуртская в лице Э. Фромма, Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Хоркхаймера подвергли резкой критике формирующееся общество потребления, исходя из собственных позиций. И несмотря на полемику, скажем, между

Ж. Деррида и Ю. Хабермасом, имеющиеся отличия в основаниях критики, можно обнаружить сходство дискурсов постмодернизма и указанной школы в отсылках к неприятию массовизации сознания личности, превращению межлических отношений в товарно-денежные связи, к парадигме новоевропейской культуры как источника общества потребления, симуляции и мифологизации человеческой жизни, культуры и власти. Особенно показательной в этом отношении является негативная диалектика, созвучная деконструктивистским стратегиям Деррида, направленным на демонтаж (как минимум) фаллологоцентризма западной культуры. Истоки трагедий первой половины XX в., трагедии личности и человечества, коренятся в Просвещении, понимаемом Адорно Хоркхаймером предельно широко – как процесс и результат овладения человеком природой, господства над себе подобными и над собой. Разум (оперативный) возводится к понятийному мышлению, которое есть не что иное, как механизм принуждения [13]. «Великий отказ» Маркузе, Адорно, Хоркхаймер, постмодернизм в целом подводят разум к непонятийному мышлению, несистемной мысли как необходимой форме движения к Иному. Их критицизм направлен против подавления природы самого человека, все больше и больше погружающегося в стихию стереотипного и стандартизированного мышления, сводящегося к рассудочности и приобретающего характер товара. Выразим согласие с позицией Томаса Маккарти, согласно которому общим для Фуко и, например, Хоркхаймером

является то, что суть философского предприятия, критика разума, находит здесь свое продолжение в определенных формах социокультурного анализа, выполняемого с практическим намерением обретения критической дистанции относительно убеждений и практик, которые определяют нашу жизнь и которые считаются рациональными [14 с. 149].

Теории межкультурной коммуникации и релятивистские концепты

Одной из самых существенных черт постмодернизма является плюрализм, в том числе и признание множественности путей этнокультурного развития. Поэтому этнопсихологическое направление американской антропологии, а затем интерпретативная антропология К. Гирца и культурный релятивизм М. Херсковица подготовили почву для целого ряда постмодернистских тезисов. Нема-

лое значение для постмодернизма имели и теории межкультурной коммуникации. Исследования американских ученых Э. Холла и Д. Трейджера, деятельность Института службы за границей доказали важность понимания роли межкультурных различий в достижении конструктивного диалога. Холлом были выработаны рекомендации, касающиеся умения налаживания контактов в той или иной стране для избегания конфликтов, обусловленных межкультурным непониманием [15, 16].

Интерес к проблемам межкультурного взаимодействия в 1960–1970-х гг. обострился во Франции, Германии. Это было вызвано как массовыми протестными движениями (во Франции), так и притоком рабочих-мигрантов – гастарбайтеров – из стран (Турции, в частности) с культурой, достаточно сильно отличающейся по своей ментальности и образу жизни, в Германию. Именно в ФРГ осуществлялся небывалый приток мигрантов. Кроме того, создание Европейского экономического сообщества в 1957 г. открыло границы для свободного перемещения людей, капиталов и товаров, что инициировало проблему взаимного общения носителей разных культур.

Постмодернизм и глобализация

В числе еще одного социокультурного условия появления постмодернизма, как правило, называется глобализация. Этот сложный в многогранности проявления и понимания процесс и реальность современного/постсовременного мира в большей степени касается постиндустриального общества, общества постмодерна, общества потребления [17]. Выразим согласие с У. Беком, который считал, что «отныне все, что происходит на нашей планете, несводимо к локальному, ограниченному событию, что все изобретения, победы и катастрофы касаются всего мира и что мы должны нашу жизнь и наши действия, наши организации и институты подвергнуть реориентации и реорганизации в соответствии с осью «локальное – глобальное» [17 с. 84]. Вплетение национальных культур, сообществ, людей в канву глобального мира – процесс естественный. Однако глобализация как унификация и подчинение некому Центру, тотальной идеологии и чревата потерей культурной уникальности и разнообразия. Поэтому постмодернизм является, скорее, мерой критической оценки тех явлений мировоззренческого, технологического, информационного характера, которая направлена на массовизацию сознания, культуры, симулякризацию мира и мыш-

ления, унификацию и стандартизацию. Об этом свидетельствуют, в частности, труды Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Бодрийяра, других авторов.

Так, внимание Ж.-Ф. Лиотара сосредоточено на широком круге вопросов, в центре которого находятся метанарративы. Постмодерн выступает как культура постиндустриального общества, в которой осуществляется недоверие к глобальным идеологиям и унификационным моделям. В работах «Just Gaming» («Лишь игры») [19], «Differend. Phrases in Dispute» («Различие: фразы в споре») [20] наряду с критикой постиндустриального общества, феномена потребительства утверждалась идея о необходимости разнородности, в том числе и культурной, в противовес универсальности.

Понимание сути культуры постмодерна Бодрийяром состоит в критике ее массовидных проявлений, которые образуют симуляцию природы, истории, любви и реальности. Масса становится основой общества, представляя собой явление «в высшей степени имплозивное», существенной характеристикой которого становится «рабская зависимость от процесса тупого каждодневного потребления» [21].

Заключение

Постмодернизм и постмодерн как понятия и явления требуют разграничения. Постмодерн представляет собой определенный период в развитии целого ряда стран и культур, сочетающий в себе черты постиндустриального и информационного общества, общества потребления. Постмодернизм включен в пространство постмодерна, является его частью, включает его некоторые особенности и позиционируется в виде критической оценки, мировоззрения, направленного как на парадигму Нового времени (модерна/модернити), так и на культуру постмодерна.

Социокультурная специфика генезиса постмодернизма обусловлена фактически одновременным с ним формированием постиндустриального общества, трансформацией социально-политических мировых систем, усилением межкультурного взаимодействия. Дискредитация ценностной системы западной цивилизации, критическое отношение к предшествующим научным дискурсам, дискурсам повседневности нашли отражение в ряде предшествующих или существующих параллельно с концептами постмодернизма теорий. Критика тотальности и тоталитаризма, массовизации личности была созвучна некоторым идеям постмарксизма и философским и антропологическим школам в Европе и США.

Общекультурный фон формирования постмодернизма был неотъемлем от установок на изменение мировоззрения, образа жизни, межлических отношений, прав и свобод личности, репрезентированных в социальных движениях. Релятивизм формирующегося постмодернизма способствовал формированию толерантности, признанию равноценности культур и межкультурных различий.

Литература

1. *Vermeulen T., Akker R., van den.* Notes on metamodernism // *Journal of Aesthetics and Culture.* 2010. Vol. 2. P. 1–14.
2. *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture.* Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983. 159 p.
3. Западная философия конца XX – начала XXI в.: Идеи. Проблемы. Тенденции / Рос. акад. наук. Ин-т философии; Отв. ред. И.И. Блауберг. М.: ИФ РАН, 2012. 211 с.
4. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
5. *Харт К.* Постмодернизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 272 с.
6. *Иноземцев В.Л.* Постмодерн. Постсовременность // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. Т. 3. С. 187 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=152057&p=440> (дата обращения 10 марта 2018).
7. *Мнацаканян М.О.* Постмодернизм. Происхождение, природа и место в современной социологии. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. 335 с.
8. *Пилюгина Е.В.* Постмодерн и постмодернизм: проблема экспликации и демаркации понятий // Научно-методический электронный журнал «Концепт» [Электронный ресурс]. 2013. № 4 (апрель). С. 36–40. URL: <http://e-koncept.ru/2013/13072.htm> (дата обращения 21 апр. 2018).
9. *Вельш В.* Наш постмодерний модерн. Київ: Альтерпрес, 2004. 328 с.
10. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: Статьи и интервью: 1970–1984. М.: Практис, 2006. 320 с.
11. *Губман Б.Л.* Философская мысль: рецепция и интерпретация. Э. Левинас и Ж. Деррида: философская критика дискурса власти // *Философские науки.* 2016. № 9. С. 77–91.
12. *Хиллер Б.* Стиль XX века. М.: Слово, 2004. 240 с.
13. *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения. М.; СПб.: Медиа-Ювента, 1997. 312 p.
14. *Фурс В.* Полемика Хабермаса и Фуко и идея критической социальной теории // *Логос.* 2002. № 2. С. 120–152.
15. *Rogers E., Hart W., Miike Yo.* Edward T. Hall and the History of Intercultural Communication: The United States and Japan // *Keio Communication Review.* 2002. № 24. P. 3–26.

16. *Hall E.* The Silent Language. New York: Doubleday, 1959. 242 p.
17. *Бауман З.* Глобализация: Последствия для человека и общества. М.: Весь мир, 2004. 188 p.
18. *Бек У.* Что такое глобализация? М.: Прогресс-Традиция, 2001. 296 с.
19. *Lyotard J.-Fr., Thebaud J.-L.* Just Gaming. Minnesota: Minnesota Univ. Press, 1985. 136 p.
20. *Lyotard J.-Fr.* Differend: Phrases in Dispute. Manchester: Manchester Univer. Press, 1988. 226 p.
21. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального // Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2007. С. 186–227.

References

1. Vermeulen T., Akker R., van den. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010;2:1-14.
2. The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture. Port Townsend, Wash.: Bay Press; 1983. 159 p.
3. Western philosophy of the late 20th – early 21st century. Ideas. Problems. Trends. Russian academy of Sciences. Institute of Philosophy. Ed. by II. Blauberg. Moscow: IF RAN Publ.; 2012. 211 p. (In Russ.)
4. Lyotard J-F. The state of the postmodern. Saint-Petersburg: Aleteiya Publ.; 1998. 160 p. (In Russ.)
5. Hart C. Postmodernism. Moscow: FAIR-PRESS; 2006. 272 p. (In Russ.)
6. Inozemtsev VL. Postmodern. Post-modernity. *New philosophical encyclopedia*. Moscow: Mysl Publ.; 2010. P. 187 [Internet], URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/page/about> (data obrashcheniya 10 March 2018). (In Russ.)
7. Mnatsakanyan MO. Postmodernism. Origin, nature and place in modern sociology. Moscow: YuNITI-DANA Publ.; 2015. 335 p. (In Russ.)
8. Pilyugina EV. Postmodern and postmodernism. The issue of explication and demarcation of concepts. *Concept: Scientific and methodical electronic journal* [Internet]. 2013;4:36-40. URL: <http://e-koncept.ru/2013/13072.htm> (data obrashcheniya 21 April 2018). (In Russ.)
9. Welsh W. Our postmodern modern. Kiev: Al'terpres Publ.; 2004. 328 p. (In Ukrainian)
10. *Foucault M.* Intellectuals and Power. Articles and interviews: 1970–1984. Moscow: Praxis Publ.; 2006. 320 p. (In Russ.)
11. Gubman B.L. Philosophical thought. Reception and interpretation. E. Levinas and J. Derrida. Philosophical criticism of the discourse of power. *Philosophical Sciences*. 2016;9:77-91. (In Russ.)
12. *Hiller B.* Style of the twentieth century. Moscow: Slovo Publ.; 2004. 240 p. (In Russ.)
13. Horkheimer M., Adorno T. Dialectics of Enlightenment. Moscow; Saint-Petersburg: Media-Yuventa Publ.; 1997. 312 p. (In Russ.)
14. Furs V. The polemics of Habermas and Foucault and the idea of a critical social theory. *Logos*. 2002;2:120-52. (In Russ.)

15. Rogers E., Hart W., Miike Yo. Edward T. Hall and the History of Intercultural Communication: The United States and Japan. *Keio Communication Review*. 2002;24:3-26.
16. Hall E. *The Silent Language*. New York: Doubleday, 1959. 242 p.
17. *Bauman Z. Globalization. Implications for man and society*. Moscow: Ves' mir Publ.; 2004. 188 p. (In Russ.)
18. *Beck W. What is globalization?* Moscow: Progress-Traditsiya Publ.; 2001. 296 p. (In Russ.)
19. Lyotard J-Fr., Thebaud J-L. *Just Gaming*. Minnesota: Minnesota Univ. Press; 1985. 136 p.
20. Lyotard J-Fr. *Differend: Phrases in Dispute*. Manchester: Manchester Univer. Press; 1988. 226 p.
21. Baudrillard J. In the Shadow of the Silent Majority, or the End of the Social. *The specter of the crowd*. Moscow: Algoritm Publ.; 2007. P. 186-27. (In Russ.)

Информация об авторе

Элина А. Усовская, кандидат культурологии, доцент, Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь; 220030, Республика Беларусь, Минск, пл. Независимости, д. 4; elina-rain@mail.ru

Information about the author

Elina A. Usovskaia, PhD in Culturology, associate professor, Belarusian State University, Minsk, Belarus; bld. 4, Independence Square, Minsk, Republic of Belarus, 220030; elina-rain@mail.ru

УДК 738.032

Цикл юношеских подвигов Тесея в аттической вазописи VI–V вв. до н. э.

Ирина Н. Захарова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, i.n.zakharova@mail.ru*

Аннотация. Цикл юношеских подвигов Тесея – уникальное явление аттической вазописи VI–V вв. до н. э. Его возникновение около 510 г. до н. э. свидетельствует о существенно возросшем значении героя для афинян. Производство ваз с изображением цикла деяний Тесея продолжалось и в V в. до н. э. Возможно, их изготовление не раз становилось своеобразным откликом на события политической жизни полиса. Все эти вазы предназначены для симпозиа. Их росписи могут быть важным историческим источником сведений о самосознании афинян: изображения Тесея на сосудах отражали интересы и идеалы участников пира.

Ключевые слова: Тесей, цикл юношеских подвигов, аттическая вазопись, Афины, самосознание афинян

Для цитирования: Захарова И.Н. Цикл юношеских подвигов Тесея в аттической вазописи VI–V вв. до н. э. // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 196–214.

The cycle of youthful deeds of Theseus in the attic vase-painting of the 6th – 5th centuries B.C.

Irina N. Zakharova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, i.n.zakharova@mail.ru*

Abstract. The cycle of youthful deeds of Theseus was unique in the attic vase-painting of the 6th – 5th centuries B.C. Its emergence at about 510 B.C. testifies to the essentially increased significance of the hero for the Athenians. The production of vases depicting the cycle of Theseus's exploits continued in the 5th century B.C. Perhaps their production often became a kind of response to events in the political life of the polis. All those vases are symposium vessels. Their paintings may serve as an important historical source of information about the self-consciousness of the Athenians: the images of Theseus reflected the interests and ideals of the participants in the symposium.

Keywords: Theseus, the cycle of youthful deeds, attic vase-painting, Athens, self-consciousness of the Athenians

For citation: Zakharova I.N. The cycle of youthful deeds of Theseus in the attic vase-painting of the 6th – 5th centuries B.C. *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series.* 2018;8:196-14.

В представлениях афинян V в. до н. э.¹ Тесей – это мудрый правитель, некогда объединивший Аттику, царь-демократ, который воплощал лучшие качества граждан великого полиса. Герою был посвящен культ – его святилище находилось в центре Афин вблизи акрополя², и целый ряд общественных праздников был переосмыслен в свете сказаний о нем.

Комплекс историко-мифологических представлений о Тесее складывался постепенно. Важным звеном этого процесса стало появление в аттической вазописи конца VI в. цикла юношеских

¹ Все указанные даты – до н. э.

² Подробнее об афинском Тесейоне см. [1].

подвигов героя. Цикл деяний Тесея нашел отражение и в монументальном искусстве афинян, а также в произведениях античных авторов. Не ставя перед собой задачу рассмотреть в данной работе интересующее нас явление всесторонне, мы уделим главное внимание произведениям аттической вазописи и обозначим возможность многовариантной исторической интерпретации этого своеобразного источника сведений о мировоззрении и самосознании древних афинян.

Примерно до последней трети VI в.³ аттические мастера, которые обращались к мифу о Тесее, изображали на вазах, как правило, поединок героя с Минотавром [2 р. 24–28; 3 S. 17]⁴. Их внимание было сосредоточено, таким образом, на самом напряженном моменте сказания о путешествии Тесея на Крит, во время которого он спасает от гибели афинских юношей и девушек – цвет и будущее города⁵. В целом в аттической вазописи VI в. Тесей занимает второе по значимости место после очень популярного в Афинах Геракла [5 р. 1–2], но предстает наиболее важным аттическим героем греческой мифологии [6 S. 331].

Изменение в репертуаре тем росписей, посвященных Тесею, происходит в последние декады VI в., когда в вазовой живописи появляются новые сюжеты: около 530 г. – охота на марафонского быка⁶, около 520–510 гг. – похищение амазонки Антиопы⁷ и приблизительно в это же время, около 520–510 гг., – путешествие из Трезена (где, согласно мифу, Тесей родился) через Коринфский перешеек в Афины, во время которого юный герой побеждает одного за другим опасных противников [3 S. 17; 7 р. 153]. Ими были: в Эпидавре – Перифет, на Коринфском перешейке – Синис, дикая свинья Кроммиона и Скирон в Мегариде, далее, в Элевсине, – Керкион, в Аттике – Прокруст. Вступив в

³ До VI в. в аттической вазописи изображения Тесея не зафиксированы.

⁴ Исключение – ваза Франсуа (около 570–565 гг.). В ее росписи критская тема получила иную трактовку: здесь запечатлены танец (или процессия) юношей и девушек во главе с Тесеем и его встреча с Ариадной. На вазе герой представлен также участником кентавромахии.

⁵ «Принесение в жертву афинских юношей и девушек угрожало дальнейшему существованию города» [4 S. 15].

⁶ Возможно, этот сюжет появился в вазописи позже [2 р. 29, 37]. Примерно 530 г. датируется уникальное изображение Тесея в виде взрослого мужчины (фрагмент амфоры, художник Эксекий) [2 р. 28; 7 р. 188].

⁷ Этими годами датируются и сцены похищения Тесеем Елены. Возможно, данный сюжет появился в аттической вазописи ранее [7 р. 155; 8 р. 92–93].

схватку, Тесей побеждал своих противников отобранным у них оружием и тем же способом, каким они одолевали других людей (Plut. Thes. 6–11).

Путешествие Тесея из Терезена в Афины не раз привлекало внимание художников ваз в последние два десятилетия VI в. Эта тема была весьма популярной и в следующем столетии. Вскоре после ее появления, примерно с 510 г., мастера начали объединять в росписи сосудов сразу несколько сцен подвигов героя, включая в их число уже известные прежде поединки с Минотавром и борьбу с марафонским быком. Вследствие этого перед взором зрителя оказывался цикл подвигов юного Тесея [2 p. 36–43; 3 S. 17; 6 S. 331; 9 S. 65]: в серии следующих одна за другой сцен он бесстрашно вступал в схватку с разбойниками, дикими животными и звероголовым чудовищем (рис. 1, 2) и, таким образом, представлял спасителем всех людей, в особенности афинян, от грозящей им гибели. Данный способ организации изображений явился полной инновацией в аттической вазописи: даже многочисленные деяния очень популярного в Афинах Геракла не получили в ней подобного оформления [2 p. 147; 3 S. 17; 9 S. 65].

В последние декады VI в. интерес афинян к Тесею заметно возрастает: существенно расширяется круг представлений о нем, и его биография обогащается новыми сюжетами. Поворотным моментом в развитии мифа о герое можно считать создание цикла его подвигов [10 p. 50]. О возросшем значении Тесея для полиса говорит и то обстоятельство, что цикл его юношеских деяний появился также в монументальном искусстве: прежде всего, на метопах афинской сокровищницы в Дельфах⁸ – одном из важнейших центров религиозной и общественно-политической жизни древней Эллады. Позже цикл подвигов Тесея был изображен на метопах, которые украсили афинский Гефестейон⁹ – храм, возведенный в самом центре города, на Рыночном холме, благодаря чему это величественное сооружение доминировало над агорой и ближайшей округой. Сцены поединков героя из цикла его юношеских деяний появились также на фризе храма Посейдона на мысе Суний¹⁰.

Самым ранним из сохранившихся литературных произведений, в котором говорится об этих подвигах, является 18-й дифирамб

⁸ Сокровищница датируется 510–500 гг. или вскоре после 490 г. О проблеме датировки см: [11 p. 1–7].

⁹ Датировка метопа: 450-е – начало 440-х гг. [12 p. 105].

¹⁰ Датировка фриза: 447–442 гг. [13 p. 121].



Рис. 1. Килик. Около 510 г. Кахрилион (гончар)
Флоренция. Археологический музей
Прорисовка из: Hoppin J.C. A Handbook of Attic Red-Figure Vases
Cambridge: Harvard University Press, 1919. P. 153



Рис. 2. Килик. Дурис (вазописец). Около 480 г.

Лондон. Британский музей

Прорисовка из: Noppin J.C. A Handbook of Attic Red-Figure Vases
Cambridge: Harvard University Press, 1919. P. 238

Бакхилида¹¹. Другим античным авторам было, конечно, также известно о цикле канонических деяний Тесея [9 S. 65–67]. Наиболее подробный рассказ о них приводится у Диодора (IV. 59–60. 1), Плутарха (Thes. 6–11) и Аполлодора (Bibl. III. 16., Epit. I).

В число ваз, темой росписи которых является цикл юношеских подвигов героя, принято включать те из них, на которых изображено, или сохранилось изображение, не менее трех поединков [9 S. 67; 7 p. 48; 18 p. 925]. Таких сосудов насчитывается более 20¹², среди них есть скифосы и кратеры, но большую часть составляют килики. Украшающие эти вазы рисунки, за редким исключением, сделаны в краснофигурной технике. Среди мастеров, которых привлекал цикл подвигов Тесея, неоднократно оказывались лучшие художники краснофигурных vaz [2 p. 147], и не раз, благодаря применению нового способа организации изображений, у них появлялась возможность для экспериментирования [3 S. 18].

Отметим несколько выдающихся произведений аттических мастеров. Прежде всего, это самый ранний (около 510 г.) килик, внешние стороны которого украшены сразу шестью сценами поединков Тесея (рис. 1). Данный сосуд происходит из мастерской Кахрилиона, который, возможно, сыграл ведущую роль в создании первых изображений цикла подвигов героя [2 p. 36–37, 143–144; 6 S. 331; 7 p. 48–49]. В тондо килика изображен летящий над морем Эрос. Такой вариант декорирования сосуда, когда на его внешней стороне будут изображены поединки Тесея, а в тондо появится иная, не относящаяся к мифу о герое, сцена, встретится в аттической вазописи еще не раз.

Но около 500–490 гг. появился килик, роспись которого впервые полностью была посвящена Тесею. Сосуд происходит из мастерской Евфрония (вазописец Онесим) [18 p. 926 № 36]. В тондо килика Тесей изображен в подводном царстве: в сопровождении Афины он предстает перед Амфитритой. Очевидно, это одна из сцен, которая относится к мифу о путешествии Тесея на Крит (дан-

¹¹ Предполагается, что дифирамб был создан в связи с переносом Кимонном останков Тесея с о. Скирос. Датировка этого события колеблется в разных исследованиях между 476 и 469 гг. [2 p. 11; 7 p. 29 nota 39; 14 p. 136–138; 15 p. 141–143; 16 p. 259–260; 17 S. 155–163].

¹² Число этих vaz в каталоге LIMC – 24 [18 p. 926–928 № 32–53; 19 p. 478 add. 3, 4], в каталоге С. Сервадеи – 25 [7 p. 56, 258 № 02.00075–02.00098, № 02.00099 – под вопросом]. Между каталогами есть расхождения, касающиеся, в частности, сосудов, которые сохранились во фрагментах. Так, у С. Сервадеи не учтен килик из Базеля [19 p. 478 add. 3]. В нашей работе ссылки даются на каталог LIMC.

ный сюжет лег в основу 17-го дифирамба Бакхилида). На внешней стороне вазы нарисовано четыре канонических поединка Тесея. Этот сосуд является одним из самых больших киликов своего времени (диаметр – 40 см) [2 р. 59–61; 6 S. 331; 7 р. 50].

Следующий килик, который следует выделить, был расписан мастером Пентесилеи и датируется примерно 460–450 гг. [18 р. 927 № 44]. У этого сосуда впервые среди всех киликов, темой росписи которых был цикл подвигов Тесея, сцены поединков запечатлены на внутренней стороне. Они словно фриз обрамляют тондо килика, составляя непрерывный визуальный ряд. Теперь зритель, посмотрев внутрь, мог одним взглядом охватить сразу несколько сцен поединков Тесея. Сосуд мастера Пентесилеи привлекает внимание также тем, что является самым большим из всех известных нам аттических киликов (диаметр 56 см). Кроме того, среди сохранившихся ваз с изображением цикла подвигов Тесея здесь представлено наибольшее количество его деяний – восемь [2 р. 117–119; 3 S. 19; 6 S. 332; 7 р. 50]. Трактовка сцены в тондо килика является дискуссионной, тема декора внешней части сосуда не посвящена Тесею¹³.

Однако около 440–430 гг. мастер Кодра расписал килик (диаметр более 30 см) [18 р. 927–928 № 46] таким образом, что подвиги афинского героя были изображены теперь как в тондо, так и на внутренней и внешней стороне сосуда. В тондо запечатлены Тесей и поверженный им Миногавр. Данную сцену обрамляет изображение шести других канонических поединков героя. Почти точно напротив них такие же шесть сцен повторяются и на внешней стороне вазы. В общей сложности герой изображен на килике тринадцать раз: впервые в вазописи была достигнута столь высокая степень концентрации внимания мастера на одном персонаже. Данный сосуд – один из лучших образцов ваз с изображением цикла подвигов Тесея. Он вызвал немало подражаний у художников [20 р. 36–39; 2 р. 129–132; 3 S. 19; 6 S. 332; 7 р. 51]. Известно еще пять киликов (около 430–400 гг.) с двусторонней росписью, тема которой – цикл канонических деяний афинского героя [18 р. 928 № 47–48, 51, 53, 19 р. 478 add. 4].

Среди ваз последней четверти V в. нужно отметить килик (около 420–410 гг.) выдающегося мастера этого времени Айсона

¹³ Тондо: двое юношей с лошадьми (один верхом) приближаются к алтарю. Варианты идентификации фигур: Диоскуры; Тесей и Пирифой; Акамант и Демофонт. Сюжеты росписи внешней стороны килика: битва Ахилла и Мемнона; битва Аякса и Одиссея за доспехи Ахилла [2 р. 118; 7 р. 50].

[18 р. 928 № 52]. Подобно вазам более раннего времени, у данного сосуда расписаны внешняя сторона, где изображены шесть поединков Тесея, и тондо, в котором представлены Афина, Тесей и поверженный Минотавр. Как и в некоторых других случаях, сосуд Айсона является одним из самых больших киликов своего времени (диаметр более 36 см) [2 р. 136; 6 S. 332]¹⁴. В конце V в. изготовление ваз с изображением цикла подвигов Тесея прекращается.

Для объяснения довольно неожиданного появления около 510 г. в аттической вазовой живописи цикла юношеских подвигов Тесея предлагались разные гипотезы [21 S. 282–283; 22 S. 65–66; 23 р. 338–345; 2 р. 144–150; 7 р. 52; 10 р. 51–52]. Различие мнений указывает на то, что, вероятно, невозможно выделить единственную причину интересующего нас феномена. Нужно также учесть, что цикл юношеских подвигов Тесея и отдельные поединки, которые он совершил на пути из Трезена в Афины, привлекали внимание вазописцев на протяжении всего V в. Кроме того, цикл деяний героя нашел отражение и в монументальном искусстве афинян. Можно предположить поэтому, что в конце VI в. и в следующем столетии действовал целый комплекс факторов историко-политического и историко-культурного характера, в силу которых в аттической вазописи появился цикл Тесеевых подвигов и сохранялся интерес к нему в течение длительного времени.

Внезапно возросший интерес к герою в последней декаде VI в. нередко объясняется тем обстоятельством, что он стал эмблемой молодой демократии, обновленной вскоре после 508 г. Клисфеном, заменив популярного у Писистрата и его сыновей Геракла [24 р. 117–118; 2 р. 148–160; 23 р. 338]. Действительно, появление первых ваз с циклом деяний героя приходится примерно на то же время, что и реформа Клисфена, и, по мнению К. Шефольда [22 S. 65–66], именно благодаря этому выдающемуся политику Тесей приобрел статус главного героя Афин, став своего рода мифологическим прототипом великого реформатора. Можно предположить существование символической связи, объединяющей деятеля исторической эпохи и персонажа мифа, поскольку каждый из них явился творцом территориальной реорганизации Аттики: Клисфен ввел новое политико-административное деление, а Тесей осуществил синойкизм [25 р. 144; 23 р. 344]. С этой точки зрения, путь, который

¹⁴ Большой размер некоторых киликов, а также богатство их росписи, вероятно, означают, что эти сосуды не создавались для использования во время симпосия. Они могли служить в качестве вотивов или «витринных» образцов, демонстрирующих мастерство гончаров и вазописцев [2 р. 59, 131, 151; 6 S. 333].

герой прошел из Трезена, приобретает важное значение для истории Афин, т. к., совершив его, он определил западные границы той земли, которую вскоре объединит и которая станет его царством [7 p. 52].

Сложно судить о непосредственном источнике вдохновения художников ваз. Возможно, им была «Тесеида» – эпическая поэма о герое [21 S. 282–283; 22 S. 65–66]. Но допустимо предположить, что мастера обращались не к письменному литературному произведению, а к устному сказанию и, как показала Дж. Нейлз [2 p. 31–40, 143–148; 26 p. 299], средствами изобразительного искусства смогли создать новый тип повествования о Тесее – цикл его подвигов.

Нужно принять во внимание, однако, что в VI в., еще до возникновения в вазописи цикла деяний афинского героя, он был весьма значимой фигурой афинской мифологии. Заметный рост интереса к нему фиксируется во время поздней тирании, когда, возможно, уже циркулировали в письменной или устной форме посвященные ему сказания. Весьма вероятно поэтому, что новая демократия «узурпировала» Тесея, который еще при Писистрате и его сыновьях приобрел панафинский статус [23 p. 339–345], и наполнила представления о нем новым смыслом.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что путь Тесея из Трезена пролегал по землям Саронического залива. Возможно, его путешествие послужило символическим выражением политических интересов Афин в данном регионе [27 p. 421–424; 10 p. 51]. Уже в архаическое время Афины контролировали некоторые из этих областей (например, Элевсин), другие неоднократно становились объектом их экспансионистских устремлений. На рубеже VII–VI вв. между Афинами и Мегарами возникла вражда из-за Саламина, которая продолжалась и в V в. Очевидно, это соперничество отразилось в мифе, но весьма специфическим образом: Скирон, который в мегарской традиции был исключительно положительным персонажем, в афинской версии становится жестоким и свирепым разбойником [28 с. 70–81, 247–257; 7 p. 53]. Весьма вероятно, что подобным же образом были переосмыслены представления и о других противниках Тесея.

Производство ваз с изображением цикла подвигов Тесея, начатое около 510 г., продолжалось в среднем с одинаковой интенсивностью на протяжении нескольких десятилетий, но сократилось после 480–470 гг. Вместе с тем примерно в 470–460 гг. тема путешествия героя из Трезена, представленная в вазописи не только циклом деяний, но и отдельными сценами поединков героя, достигла пика своей популярности [7 p. 32–48, 275 tav. 3, p. 277 tav. 11].

Возможно, это был своеобразный отклик на экспедицию Кимона на о. Скирос и перенос им останков Тесея¹⁵. Как и афинский герой, Кимон совершает цивилизационный поход, поскольку выступает против пиратов долопов, которые базировались на о. Скирос. Этим пиратов можно сравнить с теми разбойниками, которых Тесею приходится одолевать во время путешествия из Трезена [7 р. 52–53]. Данные персонажи являются одинокими обитателями глухих мест, они – носители *hubris* и представляют опасность для цивилизованного мира. Тесей одерживает победу над каждым из них и таким образом устанавливает порядок и справедливость там, где ранее царил хаос, далекая от норм человеческого общежития. Совершенный героем поход символизирует, прежде всего, утверждение норм и ценностей цивилизации [7 р. 54]¹⁶. Возможно, такой же смысл имела для афинян экспедиция, предпринятая Кимоном.

В 450–440 гг. изготовление ваз с изображением цикла подвигов Тесея, возможно, прерывается, но в 430–420 гг. картина меняется [7 р. 48, 53, 56, 277 tav. 11]: в это время появляется сразу несколько сосудов указанной группы [18 р. 928 № 47–51; 19 р. 478 add. 3], причем их большая часть – это килики с двусторонним декором [18 р. 928 № 47, 48, 51; 19 р. 478 add. 3]. Причины возобновления интереса к каноническим деяниям героя, возможно, следует искать в том политическом климате, который сформировался в Афинах в начале Пелопоннесской войны. Этот конфликт способствовал росту самосознания афинян, усилению их патриотических настроений, символическим выражением которых являлся Тесей [2 р. 129]. Вероятно, именно поражение в войне и закат Афин повлекли за собой быстрое и резкое уменьшение числа сосудов с изображением канонических деяний героя. На рубеже V–IV вв. из вазописи исчез цикл его подвигов, и в IV в. лишь несколько раз появились отдельные сцены поединков Тесея с Скироном [7 р. 48, 277; 3 S. 18].

Прежде отмечалось, что новые сюжеты мифа о Тесее появились в последние десятилетия VI в. под влиянием сказаний о самом популярном в Афинах того столетия герое Геракле. Так, сцены, в которых Тесей укрощает марафонского быка, очень напоминают изображения борьбы Геракла с критским быком. В целом ряде случаев эти поединки, с точки зрения их иконографии, настолько схожи, что не удастся точно идентифицировать представленного в них героя. Схватка Тесея с Керкионом напоминает единоборство Геракла с Антеем, подвиг в Кроммионе – деяние Геракла в Эриманфе и т. д.

¹⁵ См. сноску 11.

¹⁶ См. также: [2 р. 79, 150].

[9 S. 132; 2 p. 31, 144–147; 7 p. 184]. Это обстоятельство может означать, что мастера желали представить афинского героя своего рода двойником великого Геракла [2 p. 31]. Однако, несмотря на большую популярность последнего, его поединки в росписи аттических ваз не были объединены в цикл. Использование данного приема исключительно для изображения деяний Тесея, очевидно, отражало стремление мастеров особым образом выделить афинского героя, подчеркнуть его статус и значимость, что, в свою очередь, соответствовало интересам и вкусам покупателей симпозиальной посуды. С другой стороны, возможно, в вазописи средствами изобразительного искусства проводилась параллель, устанавливался иконографический и семантический диалог между двумя мифологическими фигурами [7 p. 206].

Символическое сопоставление Тесея и Геракла явлено и в монументальном искусстве – в декоре афинской сокровищницы в Дельфах, на метопах которой изображены подвиги двух героев. Как прежде не раз отмечалось, это сопоставление, сравнение Тесея с почитаемым во всей Элладе Гераклом имело целью возвеличить героя Афин, повысить его статус, престиж [9 S. 69; 2 p. 50–51; 23 p. 338; 29 p. 33–62; 30 S. 100]. Однако задача создателей орнаментальной программы сокровищницы могла быть иной. Возможно, она состояла не столько в том, чтобы возвеличить Тесея «на фоне» великого Геракла или продемонстрировать соперничество двух героев, сколько, проводя параллель, установить визуальный паритет между ними, указать на их равенство [11 с. 29–30, 37]. В то же время с помощью изображенных на метопах мифологических сцен особенно подчеркивается то исключительное значение, какое Тесей имел для афинян. Впервые в монументальном искусстве здесь представлены юношеские деяния героя. Одолевая грозных разбойников во время путешествия из Трезена, он очищает и делает безопасной дорогу в Афины, а побеждая марафонского быка и Минотавра, спасает жителей этого города от гибели. Особый статус героя определяется также тем, что на одной из метоп он изображен стоящим пред Афиной: богиня встречает его после того, как он проделал свой путь из Трезена и совершил несколько подвигов [11 p. 30; 2 p. 49, 146]. Данная сцена уникальна: она не повторилась более в монументальном искусстве и, возможно, была изобретена специально для сокровищницы с целью указать на особую символическую близость Тесея богине и вместе с этим удостоверить его афинскую идентичность [11 p. 30 note 163].

Символическое сопоставление деяний Тесея и Геракла позже было осуществлено также в декоре афинского Гефестейона. Девять

метоп восточной стороны этого храма посвящены подвигам Геракла, а восемь, размещенные по четыре на северной и южной сторонах, – поединкам Тесея [12 р. 105–106]. Подвиги двух героев были изображены также на фризах храма Посейдона на мысе Суний [13 р. 121–130].

Необходимо обратить внимание на то, что все вазы, в росписи которых представлен цикл подвигов Тесея, предназначены для симпозиа. Мир образов таких ваз, словно зеркало, отражал интересы и предпочтения тех, кто принимал участие в пире. Возможно, именно во время симпозиа, который служил важным средством общественной коммуникации, возникали новые идеи, существенно расширявшие круг историко-мифологических представлений о Тесее.

Появление в вазописи цикла подвигов героя означает, что повествование о нем впервые приобрело эпическую широту. Теперь во время симпозиа можно было вести гораздо более продолжительную беседу о Тесее. Однако художники ваз никогда не следовали хронологическо-топографическому принципу изложения событий, как этого можно было бы ожидать в эпосе, но изображали деяния героя в произвольной последовательности. Мастера избегали также резкого разграничения сцен поединков: каждая из них плавно перетекает в другую (рис. 1, 2). Так было найдено визуальное средство, которое позволило представить Тесея постоянно присутствующим и совершающим подвиги в тех местах, которые в реальности находились на значительном расстоянии друг от друга: он должен был всегда и везде действовать во благо людей [3 S. 18; 6 S. 333; 7 р. 49; 9 S. 67].

Путешествие Тесея из Трезена в Афины символизирует важный момент его жизни: расставание с детством и переход во взрослое состояние [27 р. 434–435]. Согласно Павсанию, герою было 16 лет, когда он обнаружил приметные знаки, оставленные отцом (I. 27. 8). Тесей – это юноша, готовый покинуть материнский дом и пройти путь инициации. Прюделав его, одолев опасных противников, герой подтверждает, что обладает теми качествами, которые необходимы не только для того, чтобы войти в мир взрослых людей, но и для того, чтобы занять трон Афин [7 р. 54]. Укрощение марафонского быка – особый подвиг Тесея. Совершив его, герой доказывает, что он истинный сын Эгея и заявляет притязание на царское наследие [13 р. 125]. Как сын царя, Тесей отправляется на Крит и, одолев Минотавра, оказывает великое благодеяние своему городу.

В сценах поединков Тесей всегда юн, в то время как его противники, за редким исключением, – взрослые мужчины (изобража-

ются бородатыми). Уже ранние росписи ваз с изображением цикла подвигов героя показывают, как в неоднократно повторяющемся агоне он, юный эфеб, проявляет качества, соответствующие идеалам калокагатии [18 р. 926; 7 р. 54]. Вступая в борьбу с противником, будь то человек или животное, Тесей действует безоружным, применяя только физическую силу. Как атлет он нередко сражается обнаженным, эта нагота подчеркивает его физическую красоту, с которой древние греки связывали высокие этические качества человека. Герой изображается также с мечом в руке, что подтверждает его воинские навыки. Таким образом, в ранних росписях ваз цикл подвигов Тесея парадигматически представляет атлетические и воинские способности прекрасного юного героя полиса и указывает на то, как высоко ценились эти умения в юноше [3 S. 19]¹⁷.

Значение эталона Тесей сохраняет, конечно, и в более позднее время. Например, изображенный на килике мастера Кодра, герой, как и прежде, служил образцом для юных афинян: они тоже должны были совершать подвиги во благо своего города, будучи хорошо натренированными атлетами, умелыми охотниками и отважными воинами. Если же принять во внимание время создания этой вазы (около 430 г.), то изображение Тесея (цикл его деяний) можно расценить как ролевою модель для афинского юношества той поры, когда с началом Пелопоннесской войны демократический полис подвергся новым испытаниям [26 р. 289].

Иконография Тесея не оставалась неизменной. В ней появлялись новшества, которые, очевидно, отражали происходившие с течением времени перемены в самосознании афинян. Отметим лишь некоторые фиксируемые изменения в изображении героя. Приблизительно с 460–450 гг. художники неоднократно представляют Тесея в такой момент схватки, когда он размахивается для нанесения решающего удара (например, поединки с Прокрустом и Скироном) [18 р. 927 № 43, 44, 46, 47, 52, 53]. Данная сцена говорит уже не столько о самом агоне, сколько о близящейся победе: теперь Тесей предстает опытным воином, который осознает свое полное превосходство [3 S. 20; 32 S. 82–83]. Кроме того, несколько раз в сценах поединков (со Скироном и свиньей Кроммиона) позы Тесея оказываются очень схожими с позами фигур Гармодия и Аристокитона скульптурной группы Крития

¹⁷ Ряд замечаний Р. фон ден Хоффа [3 S. 19] об иконографии Тесея на двух ранних вазах с изображением цикла подвигов [18 р. 926–927 № 32, 38], на наш взгляд, можно отнести и к другим сосудам этой группы. См. также: [4 S. 16; 31 S. 30–32].

и Несиота [18 р. 927–928 № 46–49, 52, 53]. Герой, – он выглядит в этих сценах уже не как эфеб, воспитанник палестры, но, скорее, как молодой воин, – очевидно, намеренно представлен художниками ваз иконографически равным скульптурным изображениям знаменитых тираноубийц. Статуи Гармония и Аристокритона, установленные на агоре, служили символом важного демократического идеала афинян, и Тесей также становится воплощением духа афинской демократии [33 р. 36–70].

Приблизительно с 460–450 гг. изменяется иконография Тесея в сцене с марафонским быком. Прежде вазописцы изображали, как правило, определенный момент борьбы с животным, например: Тесей пригибает голову быка к земле и связывает его [18 р. 926–927 № 32, 36, 40, 42]; он уже связал животное [18 р. 926 № 34]; он на бегу ловит быка [18 р. 926 № 32] и т. д. В новых сценах герой идет рядом с быком [18 р. 927–928 № 44, 46–52], вероятно, ведя его в Афины, чтобы там принести в жертву (о таком варианте мифа нам известно из литературных источников – Diod. IV. 59, Plut. Thes. 15). Схожим образом на парфенонском фризе юные афиняне ведут жертвенных животных. Можно предположить, что теперь в сцене с марафонским быком Тесей воплощает не столько качества участника агона, сколько достойное подражание благочестию (*eusebeia*). Так, Тесей неоднократно представлял теперь пред взором участников симпозиума как воин, который подобающим образом совершает жертвоприношение, но также беспощадно демонстрирует свое превосходство, сознавая собственную правоту [3 S. 21]. Кроме того, он не раз служил и воплощением демократических идеалов афинян. Очевидно, теперь они узнавали себя в такой фигуре героя.

Мы рассмотрели кратко группу аттических сосудов, темой декора которых является цикл юношеских подвигов Тесея. Появление этой темы в вазописи свидетельствует о существенно возросшем значении героя для афинян в конце VI в. Допустимы разные варианты объяснения причин, в силу которых производство сосудов указанной группы продолжалось на протяжении более чем столетия. Весьма вероятно, что их изготовление не раз становилось своеобразным откликом на важные события политической жизни Афин. Вместе с тем изображения героя на этих симпозиальных вазах, очевидно, отражали интересы и идеалы афинян, принимавших участие в пире. Тесей предстает как носитель ценностей цивилизации, воитель, безудачно действующий во благо людей, а также эталон для юношей, от которых зависит будущее полиса. Расположение сцен подвигов героя наподобие цикла, очевидно, позволяло

выразить эти идеи в очень концентрированном виде. Ряд изменений в иконографии Тесея, вероятно, свидетельствует о переменах в самосознании афинян. Они стали наделять своего героя теми качествами, которые, возможно, приобрели для них особую значимость в пору расцвета могущества их полиса.

Литература

1. *Захарова И.Н.* Афинский Тесейон: Проблема исторической реконструкции святилища героя // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 9–19.
2. *Neils J.* The Youthful Deeds of Theseus. Roma: Bretschneider, 1987. XI, 190 p.
3. *Hoff R., von den.* Der Tatenzyklus // Theseus, der Held der Athener / Hrsg. M. Flahar, R. Hoff, von den, B. Kreuzer. München: Bierig & Brinkman, 2003. S. 17–21.
4. *Kreuzer B.* Der Held als Vorbild // Theseus der Held der Athener / Hrsg. M. Flahar, R. Hoff von den, B. Kreuzer. München: Bierig & Brinkman, 2003. S. 15–16.
5. *Boardman J.* Herakles, Peisistratos and Eleusis // JHS. 1975. Vol. 95. P. 1–12.
6. *Hoff R., von den.* Die Pracht der Schalen und die Tatkraft des Heros. Theseuszyklen auf Symposiongeschirr in Athen // Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit / Hrsg. F. Zimmer. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2002. S. 331–337.
7. *Servadei S.* La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica. Bologna: Ante quem, 2005. 286 p.
8. *Bothmer D., von.* The Amasis Painter and His World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens. Malibu: J. Paul Getty Museum; New-York; London: Thames and Hudson Ltd, 1985. 246 p.
9. *Brommer F.* Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. VIII, 162 S.
10. *Walker H.J.* Theseus and Athens. New-York; Oxford: Oxford University Press, 1995. 224 p.
11. *Genscheimer M.B.* Metaphors for Marathon in the Sculptural Program of the Athenian Treasury at Delphi // Hesperia. 2017. Vol. 86. P. 1–42.
12. *Barringer J.M.* A New Approach to the Hephaisteion: Heroic Models on the Athenian Agora // Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies. 27–28 November 2004 / Eds.: P. Schulz, R. Hoff, von den. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009. P. 105–120.
13. *Leventi I.* Interpretations of the Ionic Frieze of the Temple of Poseidon at Sounion // Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies. 27–28 November 2004 / Eds. P. Schulz, R. Hoff, von den. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009. P. 121–132.
14. *Smart J.D.* Kimon's Capture of Eion // JHS. 1967. Vol. 87. P. 136–138.
15. *Podlecki A.J.* Cimon, Skyros and "Theseus' Bones" // JHS. 1971. Vol. 91. P. 141–143.
16. *Ampolo C., Manfredini M.* Plutarco. Le vite di Teseo e di Romolo. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 1988. XCII, 360 p.

17. *Kopanias K.* Kimon, Mikon und die Datierung des Athener Theseion // *Tekmeria: archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension. Beiträge für Werner Gauer.* Münster: Scriptorium, 2006. S. 155–163.
18. *Neils J.* Theseus // *LIMC. VII. I.* Zürich und München: Artemis Verlag, 1997. P. 921–940, 943–951.
19. *Maffre J.-J.* Theseus // *LIMC. Supplementum 1.* Düsseldorf: Artemis Verlag, 2009. P. 476–481.
20. *Aoramidou A.* The Codrus Painter. Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles. Madison: The University of Wisconsin Press, 2011. 236 p.
21. *Heter H.* Theseus der Athener // *RhM.* 1939. Bd. 88. S. 244–286.
22. *Schefold K.* Kleisthenes. Der Anteil der Kunst an der Gestaltung des jungen attischen Freistaates // *MH.* 1946. Bd. 3. S. 59–93.
23. *Hall J.M.* Politics and Greek Myth // *The Cambridge Companion to Greek Mythology* / Ed. R.D. Woodard. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 331–354.
24. *Kearns E.* The Heroes of Attica. London: Institute of Classical Studies, 1989. XIV, 212 p.
25. *Shapiro HA.* Art and Cult under the Tyrants in Athens. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1989. XIII, 194 p.
26. *Neils J.* Myth and Greek Art: Creating a Visual Language // *The Cambridge Companion to Greek Mythology* / Ed. R.D. Woodard. Cambridge University Press, 2007. P. 286–304.
27. *Calame C.* Thésée et l'imaginaire athénien: Légende et culte en Grèce antique. Lausanne: Editions Payot, 1990. 480 p.
28. *Пальцева Л.А.* Из истории архаической Греции: Мегары и мегарские колонии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. 304 с.
29. *Castriota. D.* Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth Century B.C. Athens. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992. XII, 337 p.
30. *Hoff R., von den.* Herakles, Theseus and the Athenian treasury at Delphi // *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World* / Ed. P. Schulz, R. Hoff, von den. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009. P. 96–104.
31. *Kreuzer B.* Der Freiburger Volutenkrater // *Theseus der Held der Athener* / Hrsg. M. Flashar, R. Hoff, von den, B. Kreuzer. München: Bierig & Brinkman, 2003. S. 27–32.
32. *Hoff R., von den.* Die Posen des Siegers. Die Konstruktion der Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. // *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* / Hrsg. R. Hoff, von den, S. Schmidt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001. S. 73–88.
33. *Taylor M.W.* The Tyrant Slayers. The Heroic Image in Fifth Century B.C. Athenian Art and Politics. Salem: Ayer Company Publishers, Inc. 1991. XXI, 115 p.

References

1. Zakharova IN. The Theseion of Athens. An Issue of the Historical Reconstruction. *RSUH/RGGU Bulletin. "History, Philology, Cultural Studies, Oriental Studies" Series.* 2017;9(30):9-19. (In Russ.)
2. Neils J. The Youthful Deeds of Theseus. Roma: Bretschneider, 1987. XI, 190 p.
3. Hoff R., von den. Der Tatenzyklus. *Theseus, der Held der Athener.* Hrsg. M. Flashar, R. Hoff, von den, B. Kreuzer. München: Bierig & Brinkman, 2003. S. 17–21.

4. Kreuzer B. Der Held als Vorbild. *Theseus der Held der Athener*. Hrsg. M. Flashar, R. Hoff von den, B. Kreuzer. München: Bierig & Brinkman, 2003. S. 15–16.
5. Boardman J. Herakles, Peisistratos and Eleusis. *The Journal of Hellenic Studies*. 1975;95:1-12.
6. Hoff R., von den. Die Pracht der Schalen und die Tatkraft des Heros. Theseuszyklen auf Symposiongeschirr in Athen. *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*. Hrsg. F. Zimmer. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2002. S. 331–337.
7. Servadei S. La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica. Bologna: Ante quem, 2005. 286 p.
8. Bothmer D., von. The Amasis Painter and His World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens. Malibu: J. Paul Getty Museum; New-York; London: Thames and Hudson Ltd, 1985. 246 p.
9. Brommer F. Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. VIII, 162 S.
10. Walker HJ. Theseus and Athens. New-York; Oxford: Oxford University Press, 1995. 224 p.
11. Genscheimer MB. Metaphors for Marathon in the Sculptural Program of the Athenian Treasury at Delphi. *Hesperia*. 2017;86:1-42.
12. Barringer JM. A New Approach to the Hephaisteion. Heroic Models on the Athenian Agora. *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004 / Eds.: P. Schulz, R. Hoff, von den. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009. P. 105-20.
13. Leventi I. Interpretations of the Ionic Frieze of the Temple of Poseidon at Sounion. *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004 / Eds. P. Schulz, R. Hoff, von den. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009. P. 121-32.
14. Smart JD. Kimon's Capture of Eion. *The Journal of Hellenic Studies* 1967;87:136-38.
15. Podlecki AJ. Cimon, Skyros and "Theseus' Bones". *The Journal of Hellenic Studies*. 1971;91:141-43.
16. Ampolo C., Manfredini M. Plutarco. Le vite di Teseo e di Romolo. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 1988. XCII, 360 p.
17. Kopanias K. Kimon, Mikon und die Datierung des Athener Theseion. *Tekmeria: archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension*. Beiträge für Werner Gauer. Münster: Scriptorium, 2006. S. 155-63.
18. Neils J. Theseus. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. VII. I. Zürich und München: Artemis Verlag, 1997. P. 921-40, 943-51.
19. Maffre J.-J. Theseus. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Supplementum 1. Düsseldorf: Artemis Verlag, 2009. P. 476-81.
20. Avramidou A. The Codrus Painter. Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles. Madison: The University of Wisconsin Press, 2011. 236 p.
21. Heter H. Theseus der Athener. *Rheinisches Museum für Philologie*. 1939. Bd. 88. S. 244-86.
22. Schefold K. Kleisthenes. Der Anteil der Kunst an der Gestaltung des jungen attischen Freistaates. *Museum Helveticum*. 1946. Bd. 3. S. 59-93.
23. Hall JM. Politics and Greek Myth. *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Ed. R.D. Woodard. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 331-54.

24. Kearns E. *The Heroes of Attica*. London: Institute of Classical Studies, 1989. XIV, 212 p.
25. Shapiro HA. *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1989. XIII, 194 p.
26. Neils J. *Myth and Greek Art: Creating a Visual Language*. *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Ed. R.D. Woodard. Cambridge University Press, 2007. P. 286-304.
27. Calame C. *Thésée et l'imaginaire athénien: Légende et culte en Grèce antique*. Lausanne: Editions Payot, 1990. 480 p.
28. *Pal'tseva LA*. From the History of Archaic Greece. Megara and Megara's Colonies. Saint-Petersburg: SPbGU Publ.; 1999. 304 p. (In Russ.)
29. Castriota. D. *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth Century B.C. Athens*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992. XII, 337 p.
30. Hoff R., von den. Herakles, Theseus and the Athenian treasury at Delphi. *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*. Ed. P. Schulz, R. Hoff, von den. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009. P. 96-104.
31. Kreuzer B. Der Freiburger Volutenkrater. *Theseus der Held der Athener*. Hrsg. M. Flashar, R. Hoff, von den, B. Kreuzer. München: Bierig & Brinkman, 2003. S. 27-32.
32. Hoff R., von den. Die Posen des Siegers. *Die Konstruktion der Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Hrsg. R. Hoff, von den, S. Schmidt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001. S. 73-88.
33. Taylor MW. *The Tyrant Slayers. The Heroic Image in Fifth Century B.C. Athenian Art and Politics*. Salem: Ayer Company Publishers, Inc. 1991. XXI, 115 p.

Информация об авторе

Ирина Н. Захарова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; i.n.zakharova@mail.ru

Information about the author

Irina N. Zakharova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; i.n.zakharova@mail.ru

Клановые, семейные и личные эмблемы в культуре доисламской Средней Азии

Сергей А. Яценко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sergey_yatsenko@mail.ru*

Аннотация. Современные исследования позволяют дать корректные определения знаков типа тюрк. «тамга» / иран. «нишан» для доисламских культур запада Центральной Азии. Рассматривается ряд важных источников, обнаруженных в последние годы в данной сфере науки. Это крупные рельефные сооружения в виде знаков (геоглифы), подобные найденному у пос. Амангельды на севере Казахстана тамги римского времени. Выявлены своеобразные символы единства нескольких семей в клане и факты использования на кирпичах в ходе общественного строительства знаков правителей. Весьма интересны ритуальные комплекты глиняной посуды с символами разных семейств, жертвовавшиеся в святилище в Шаушкумтобе. Специфическим региональным явлением было размещение при маздеевских храмах больших меченых сосудов-хумов с очищенными костями умерших предков. Исследование петроглифов Казахстана и Киргизстана поздней античности позволяет выявить миграции знатных кланов кочевников на большие расстояния, которые привели пришельцев к царским титулам в Хорезме, Кушанской империи и у сарматов Украины. Перспективным является анализ планиграфии артефактов с тамгами в древних поселениях и некрополях. Рассмотрены в качестве примеров святилища: знаки хорезмийских царей I в. до н. э. – IV в. н. э. на камнях храма в Байте III на плато Устюрт и размещение посуды с тамгами в помещениях святилища V–VI вв. в Кайрагаче (Ферганская долина).

Ключевые слова: знаки идентичности и сопричастности, тамги / нишан, доисламская Средняя Азия, новые открытия и интерпретации, определения тамги и тамгопользования

Для цитирования: Яценко С.А. Клановые, семейные и личные эмблемы в культуре доисламской Средней Азии // Вестник РГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 215–230.

Clan, family and personal emblems in the culture of pre-Islamic Central Asia

Sergey A. Yatsenko

*Russian State University for the Humanities,
sergey_yatsenko@mail.ru*

Abstract. The modern studies allow us to give correct definitions of signs of Turkic ‘tamga’ / Iranian ‘nishan’ type for the Pre-Islamic cultures of the western part of Central Asia. A number of important sources discovered in recent years in this field of science are considered.

They are the big relief ground constructions in the form of signs (glyphs) such as the tamga of Roman time founded near Amangeldy Village in the North of Kazakhstan. The peculiar symbols of unity of several families in a clan and the facts of use of signs of rulers on bricks during public construction are revealed. The ritual sets of pottery with symbols of different families which were sacrificed to the sanctuary in Shaushkumtobe are very interesting. A specific regional phenomenon was the placement of large ‘hum’ vessels with signs and with the cleaned bones of dead ancestors at the Mazdeist temples. The study of Kazakhstan and Kyrgyzstan’ petroglyphs of the late antiquity reveals the migrations of the noble clans of nomads over long distances which eventually led the newcomers to the royal titles in Khorezm, Kushan Empire and in the Ukrainian part of Sarmatia. The analysis of the planigraphy of artifacts with tamgas in the ancient settlements and necropolises is promising. The sanctuaries are considered as examples: the signs of Khorezmian kings of the 1st c. BCE – 4th c. CE on the stones of Bayte III temple in Ustyurt Plateau and the dishes with tamgas placing in the premises of the 5th – 6th cc. sanctuary in Kairagach (Fergana Valley).

Keywords: signs of identity and involvement, tamga / nishan, pre-Islamic Central Asia, new discoveries and interpretations, definitions of tamga sign and tamgas usage

For citation: Yatsenko SA. Clan, family and personal emblems in the culture of Pre-Islamic Central Asia. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series.* 2018;8:215-30.

Введение

В последние годы, благодаря совместному труду ряда исследователей, уточнились наши представления о древних, доисламских (до VIII–X вв.) эмблемах различных по численности родственных групп (иран. – *nishan*, тюрк. – *tamga*). Сегодня мы можем уже сформулировать *основные функции* таких знаков в тогдашней жизни Средней Азии, не претендуя на обобщения по другим обширным регионам Евразии. Это, прежде всего, различие «свой – чужой». Они также были своего рода гербами различных групп людей (семей, кланов, реже же целого племени), отдельных влиятельных лиц (не как личностей, а как глав правящих семей) и своеобразными удостоверениями, заменявшими современные личные документы. Это были также символы сопричастности социально значимым событиям (религиозным обрядам, важным свадьбам, заключению договоров о мире или побратимстве, о других взаимных обязательствах, которые обычно сопровождались клятвами). Такие эмблемы во многих ситуациях были, прежде всего, более всего знаками собственности (на уголья, движимое и недвижимое имущество). Эмблемы правителей были, фактически, политическими символами династии и государства; знаки ремесленников часто служили подтверждением их авторства и принадлежности к определенной мастерской. Иногда в качестве группового знака символа могли использоваться сакральные символы религиозных меньшинств – представителей развитых религий, что весьма наглядно демонстрировало их идентичность (см., например, вариант несторианского креста на сосуде из Ханкоргана в Южном Казахстане [1]).

Не менее важным уточненным аспектом темы стало понимание *тамгопользования*. Это, на наш взгляд, прежде всего, социально-политическое и экономическое явление, в рамках которого для различения «своих – чужих», для маркировки значимой собственности, товаров и даров, для демонстрации социального статуса и личных заслуг, для наглядного подтверждения участия человека или группы в общественно значимых акциях использовались особые визуальные эмблемы (метки). Сведущие люди или даже все взрослое население должны были знать все их формы у разных слоев населения. Более всего для хозяев и зрителей таких знаков важны были практические функции различения и сопричастности. Наиболее активно разного рода метки использовались в обществах бесписьменных или в тех, в которых грамотность была мало распространена. По мере распространения последней необходимость во всеохватывающем тамгопользовании ослабевала; тамги часто заменялись

личной подписью, отпечатком перстня или печати, флагом и т. п. Ниже будут рассмотрены несколько новых открытий в области использования доиламских тамг Средней Азии, которые несколько изменили наши представления и об их функциях, и об исследовательских возможностях специалистов.

Тамги среди геоглифов

Интересным феноменом, имеющим отношение к тамгам ранних кочевников, можно считать специальные *фигурные земляные насыпи в виде тамг – геоглифы*, размером от 40 до 100 м, которые всегда входят в состав древних некрополей и окружены курганами, а также подчас особыми поминальными сооружениями. Наиболее интересной такой находкой можно считать знак, обнаруженный на юге Костанайской области, к юго-восто-

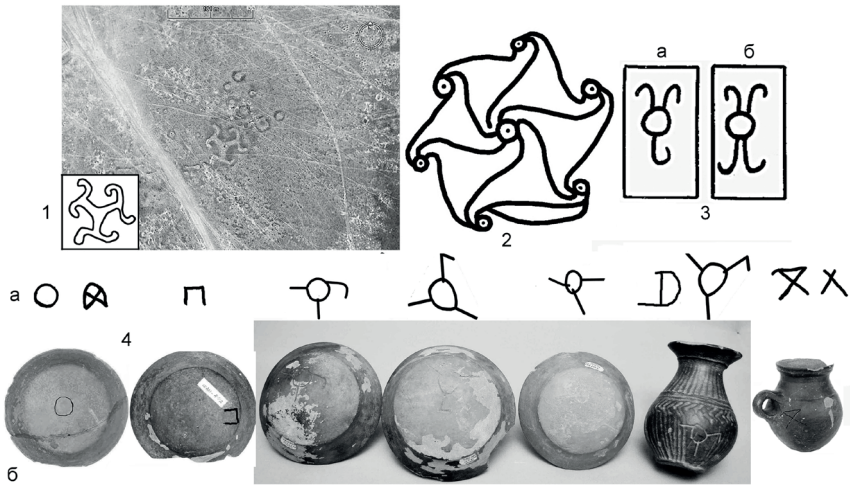


Рис. 1. Новые типы объектов с эмблемами-тамгами с территории Казахстана и Узбекистана:

- 1 – геоглиф у пос. Амангельды Костанайской обл.;
- 2 – эмблема из шести однотипных тамг в верховьях р. Жем, Атырауская обл.;
- 3 – знаки правителей Самарканда (а) и Бухары (б) на кирпичях крепостной стены, городище Канка (Ташкент);
- 4 – предполагаемый вотивный комплект из 7 сосудов и знаки на них, городище Шаушкумтобе, Шымкентская обл. (фото А. Донца)

ку от поселка Амангельды, в пойме небольшой степной речки Д.Б. Деем в 2007 г. при изучении серии космических снимков в программе «GoogleEarth» (см., например [2]). В одном небольшом микрорайоне длиной 50–60 км были обнаружены и другие геоглифы разных форм (квадрат, круг и крест). Однако нас интересует именно знаменитая «Торгайская трехлучевая свастика» – *тамга – геоглиф*, весьма сложный по форме знак диаметром 95 м, высотой земляной насыпи 0,8 м (рис. 1, 1). Строго говоря, это не свастика, а более сложный знак в форме триквестра (фигуры с тремя расходящимися в стороны лучами), к концу каждого из выступов его добавлена «S»-образная тамга. К сожалению, насколько мне известно, окружающие курганы и сам геоглиф пока детально не исследовались, однако тип знака имеет близкие аналогии у сарматов соседнего Южного Приуралья на рубеже II–III вв. н. э. [3 рис. 6, № 92].

Символ кланового единства?

В литературе по тамгам часто можно встретить общие рассуждения об общеплеменных тамгах кочевников средневековья, о своеобразных ранних общегосударственных символах и т.п. Но как с этим обстояло дело в Великой Степи в эпоху античности? В этом плане нас привлекает удивительная тамга, обнаруженная *в верховьях реки Жем* (дальнего юго-восточного притока реки Урал) [4 рис. 10] (рис. 1, 2). Она «сконструирована» из сложно соединенных (как в современных пазлах) шести одинаковых знаков в виде своеобразной трехлучевой свастики (триквестра), ориентированной против часовой стрелки. В центре имеется круг с точкой, а с правого бока – дополнительная узкая полоска (кстати, в разных публикациях З.С. Самашева этот знак развернут по-разному). Кажется возможным видеть в этой уникальной тамге своеобразный визуальный символ объединения усилий разных подразделений одного и того же клана (судя по тому, что он изображен на приметной скале, демонстрация такого единства была в тот момент весьма актуальной). Вряд ли можно видеть в этом знаке обычный знак собственности, скорее это именно знак участия и сопричастности.

Знаки правителей на строительных кирпичях

В доисламской столице Ташкенского оазиса – на *городище Канка* (древний Харашкет), на раскопе 1 в ЮЗ углу шахристана 1 Г.Б. Богомоловым детально проанализирована выборка знаков строителей на кирпичях помещений IV–V вв. и находящегося над ними синхронного внутреннего фаса крепостной стены. Это территория древнейшего ядра города. Знаки здесь обнаружены на 74% кирпичей. Каждый из рядов крепостной стены имел свой состав знаков, кирпичи клались этими изображениями вниз. Если не считать (как это делал автор публикации) одни и те же формы тамг за разные знаки, то я выделяю в материалах раскопа 1 всего 82 формы, а не 117. Наибольший интерес в кладке оборонительной стены представляют четыре кирпича с двумя сложными знаками (рис. 1, 3, а-б), которые были *тамгами правителей на монетах соседнего Согда с V в. н. э. (соответственно Самарканда и Бухары)* [5 рис. на с. 133, № 38–39, 26–27]. Видимо, на участках особо важного строительства на кирпичях стен могли ставиться иногда не знаки подневольных, согнанных на общественные работы рядовых жителей, а эмблемы государей-спонсоров (в т. ч. из соседних к югу областей, если они в это время имели влияние в Чаче), что противоречит общепринятому до сих пор мнению [ср. 6 с. 137].

Вотивный комплект посуды с эмблемами

Квадратное по форме городище *Шайшукумтобе* и его некрополь существовало на берегу Сырдарьи, в степи Чардара на западе древнего Чача (Шымкентская обл.) с III в. н. э. Знаки на керамике здесь наносились только в поздний период (VI–VIII вв.) [7 рис. 49–58]. Среди целых форм сосудов с тамгами наибольший интерес представляет собой не опубликованный пока культовый (?) набор из семи предметов (священное число) – пяти мисок/чаш (тоже священное число), кувшинчика и вазочки из одного комплекса (он мог быть или уцелевшим погребением или, куда вероятнее, вотивным вкладом в святилище или его служебным инвентарем). Этот уникальный комплект был найден случайно и хранится в Шымкентском музее (рис. 1, 4). На чашах – один знак внизу, на донце; на других сосудах – по две разных тамги, всего 10 знаков (два из которых – на одной из мисок и кувшинчике – по форме идентичны, но разме-

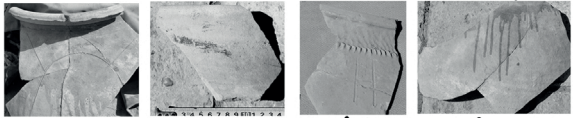
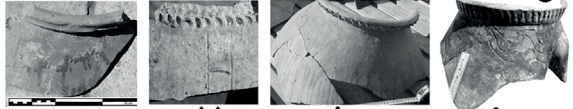
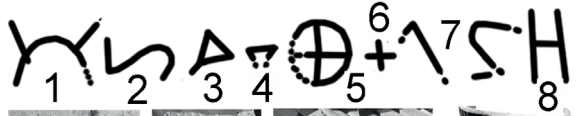
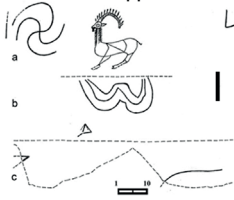
щены под разными углами). Здесь на одной из мисок и на обоих узкогорлых сосудах (кувшинчике и вазочке) видим по две тамги в разных местах. Здесь мы видим пять типов знаков родственников с центральным элементом в виде круга и три типа – с центральным элементом в форме «Х» (они представлены только на сосудах с несколькими знаками), остальные два типа оригинальны. Думаю, перед нами следы некоего коллективного ритуала в местном святилище, в ходе которого на всех предметах жертвенной посуды «расписались», прежде всего, по одному представителю двух групп родственных кланов/семейств.

Знаки на сосудах с костями умерших

Одним из самых значимых культовых объектов доисламской Средней Азии – святилище *Сидак*, точнее – его цитадель (у г. Туркестан, Шымкентская обл.). Оно, вероятно, с рубежа н. э. являлось крупным центром местной маздеистской религии и конкретно было связано с культом предков (чьи кости долго хранились в специальных больших сосудах-хумах); в них же иногда находили мелкие аксессуары костюма умерших [8 рис. 6–8]. Святилище было сожжено войсками Арабского халифата около 740 г. Именно на хумах здесь наиболее часто ставились знаки (не менее 46 типов из 108 известных сегодня). Немалая часть меченых хумов, видимо, была хранилищем для костей умерших, но в других могли помещать приношения зерном или вином от богатых паломников. В кувшинах же со знаками содержались жертвуемые паломниками еда и напитки. Кроме хумов, много знаков ставилось на кувшинах, то есть керамика именно этих двух форм использовалась как для хозяйственных целей святилища, так и для ритуальных. Обычно на хумах из одного *помещения-хумхона для хранения костей* проставлены различные знаки (отмечавшие кланы/семьи, поместившие в них своих умерших). Особенно важно в этом плане помещение 1 2010 г. на раскопе 1 (VII – начало VIII в.), бывшее одним из местных мини-святилищ, не имеющее аналогов по количеству меченой посуды. Здесь обнаружено не менее 10 хумов и хумчей. Представлены тамги восьми типов (знак «Н» прочерчен на двух сосудах), причем некоторые из них (что нетипично для Сидака) сопровождалась сюжетными и фигуративными изображениями в линию (с горным козлом и сложной свастикой; с крупной ω-образной фигурой) (рис. 2, 1).



2010 г., раскоп 1, пом. 1
Сидак



МОНЕТЫ	ЗНАК	ТАЛАС	СЕМИРЕЧЬЕ	ПРИБАЛХАШЬЕ
<p>Хорезм 1</p>			<p>Чу-Илийские горы</p>	
<p>Хорезм Вазамар 2</p>				<p>Калмакэмель</p>
<p>Канишка I 3</p>			<p>Чу-Илийские горы</p>	
<p>Инисмей 4</p>		<p>Чийимташ</p>		

Рис. 2. Серии эмблем-тамг:

I – святилище Сидак, хумхона (помещение 1, раскоп 1 2010 г.);

II – знаки кланов кочевников II–I вв. до н. э.

из Семиречья и Прибалхашья (справа), пришедших затем к власти в ряде областей Средней Азии и Сарматии (слева)

(рис. А.Е. Рогожинского и автора)

*Первые свидетельства перемещения
знатных кочевых владельцев тамг
на запад в античности*

Одним из результатов кропотливой работы А.Е. Рогожинского по изучению петроглифов в южной зоне Казахстана стало выявление тринадцати основных типов знаков сложных форм, которые можно явно считать дотюркскими, принадлежавшими ранним кочевникам II–I веков до н. э. – II–III веков н. э. (видимо – группам юэчжей в составе державы Усунь, либо подданным «империи» Кангюй, для которых тамгопользование стало более актуальным, либо все еще мало известным племенам Центрального Казахстана). Наш анализ показывает, что для изображения на скалах горных «святылиц» отбирались определенные тамги – *только аристократических кланов*. Весьма важно, что многие из этих знаков вскоре оказались вписаны в культуру европейских сарматов за тысячи километров к западу. Еще интереснее тот факт, что 4 из 13 этих знаков вскоре оказались *царскими* в более западных и южных, весьма далеких от исходных территорий регионах (рис. 2, 2). *Особенно яркое явление, связанное с этой небольшой группой, – неоднократное попадание ее представителей на престол Хорезма*. Так, тамга в группе петроглифов на западе Семиречья является лишь зеркально перевернутой версией (что в иранском мире допускалось во многих случаях для одного лица, например – на однотипных деталях конской упряжи и на монетах) [9 с. 16] знаменитой царской тамги 2 (Т2) на монетах Хорезма (рис. 2, II, 1). Именно правителя с этой тамгой считают тем, кто ввел на монетах т. н. хорезмийскую тамгу, символ власти потомков божественного Сиявуша [10 с. 13]. Теперь мы знаем, что кочевья его предков, прежде располагавшиеся в другой части Центральной Азии, не позднее середины II века до н. э. находились в Чу-Илийском междуречье, примерно в 200 км к западу от современного г. Алматы... Другое семейство «делателей хорезмийских царей» проживало еще дальше от Хорезмского оазиса – в горной местности Колмакэмэль к северу от Балхаша, то есть в Центральном Казахстане (рис. 2, II, 2). Именно оно использовало знак в форме очень сложной, уникальной трехлучевой свастики, *которая к концу III века н. э., вместе с царем Вазамаром, станет визуальным символом хорезмийского государства (тамга Т-8)*. Не менее интересна тамга из Северного Прибалхашья, имеющая точное соответствие на монетах великого кушанского императора Канишки I, впервые принесшего буддизм на юг Средней

Азии (рис. 3, 2, 3). В Северном Кыргызстане на скале в Чийимташе встречен и прототип тамги царя кочевой «страны Аорсии» (на Западной Украине) Инисмея, правившего там в 3-й четверти I в. н. э. (рис. 2, II, 4).

В целом культурный комплекс, оставленный этими группами (и представленный в ряде скальных мини-святилищ), производит необычное впечатление: в одностильной и продуманной композиции фигурируют образцы «позднесакского» звериного стиля (связанного еще со скифской эпохой Алтая, отчасти Саян и Монголии), набор новых образов и сложных образов (включающих необычных монстров и антропоморфных персонажей) и совершенно новые виды тамг, вскоре проявившиеся далеко на западе) [11].

Пока не вполне ясно, что представляла собой общность небольших групп кочевий, следы кочевий которых около рубежа н. э. образовали нечто вроде огромного кольца вокруг озера Балхаш – от Тарагатая и верховьев Иртыша на востоке до присырдарьинских гор Каратау на западе. Судя по малочисленности оставленных ярких памятников, люди этих групп здесь задержались на сравнительно короткое время, а памятники к северу и к югу от Балхаша фиксируют промежуточный пункт двух основных путей миграции на запад (в Сарматии, а также на Сырдарью и в Прикаспий).

Планиграфия находок знаков в святилищах

Святилище Байте III на западной окраине пустынного плато Устюрт (Мангистауская обл. Казахстана) дает нам уникальную возможность анализа *распределения на разных его участках эмблем иноземных паломников* (купцов, дипломатов и др.). Особенно показательным является *распределение тамг хорезмийских царей I века до н. э. – IV века н. э.* (на деле, конечно, речь идет об их законных представителях, имевших право ставить тамгу государя) (рис. 3, 1) [12 рис. 1]. Прежде всего достойно удивления то, что здесь представлены все шесть типов тамг наиболее ранних царей Хорезма I в. до н. э. – IV в. н. э. (Т1-Т6 по Б.И. Вайнберг) (внизу рис. 3, 1 они даны в хронологической последовательности). Изображен и один поздний знак Т9. Поскольку через Байте, как теперь стало ясно, проходил с рубежа н. э. до XIV в. торговый путь через Устюрт на Южный Урал, то стабильное присутствие здесь торговых агентов *всех* ранних правителей страны означало, что этот путь в страну мехов, золота и самоцветов был исключительно важен для Хорезма.

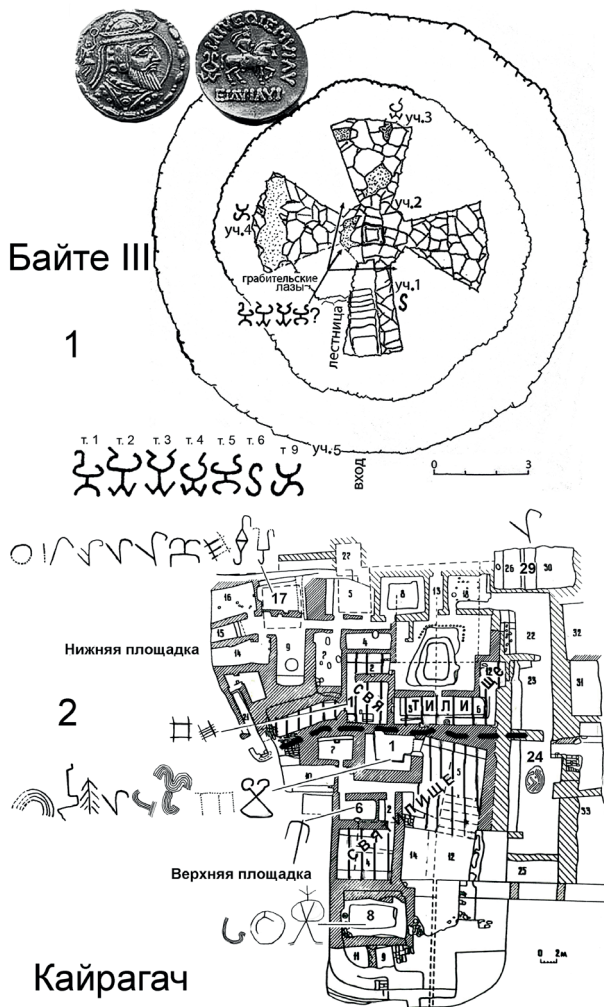


Рис. 3. Анализ планиграфии артефактов с тамгами на разных памятниках:

- 1 – знаки хорезмийских царей I в. до н. э. – IV в. н. э. в святилище Байте III (плато Устюрт, Мангистауская обл.);
 2 – керамика святилища Кайрагач (Ферганская долина, Кыргызстан)

Обратимся к анализу размещения тамг. Увы, четыре из семи царских знаков найдены не *in situ* на стенах, а упавшими на пол или в поздних грабительских ходах. Можно полагать, что они гравировались на стенах именно на тех участках поверхности внутренних стен, которые пострадали в результате прокладки первого грабительского лаза наиболее знающими свое дело древними грабителями, с его дополнительными ответвлениями. Эти три участка показаны на плане стрелками. Вначале отмечу, что, видимо, где-то на западном краю дворика отметились все цари – владельцы первых трех тамг на монетах (Т1-Т3). Интересно размещение одного из хозяев самой популярной в истории хорезмийской династии Сиявушидов, «основной» тамги Т4: она гравирована в «святая святых» храма – то есть на участке 3, напротив единственного входа. Еще одна популярная у ряда правителей тамга Т6 расположена также очень «комфортно» – на самом престижном и обширном участке для граффити разномастных паломников, справа под лестницей. Меньше повезло тамге позднего правителя Т9 в уже реально распавшемся Хорезме: ее хозяину «достался» наименее посещаемый паломниками участок 4 в западной стенке. Наблюдается и другая любопытная закономерность: знак хорезмийского царя на участках 1, 3 и 4 размещался всегда в правом нижнем углу внутри скопления знаков остальных посетителей.

Еще один интересный пример планиграфии знаков дает другое святилище, расположенное в киргизской части Ферганы – *Кайрагач* (Ошская обл.) на восточной границе древней Уструшаны. В V–VI вв. н. э. здесь существовал культовый комплекс, который был сожжен врагами [13 с. 1–3, 17, 29–30; 14 рис. 25–26]. Вероятно, осквернение и частичное сожжение в конце периода IV святилища нижней площадки, представлявшего собой анфиладу комнат, группирующихся вокруг двора с бассейном, как-то связано с установлением контроля Тюркского каганата над этой местностью и жестокой тюрко-эфталитской войной 560–565 гг. при эфталитском правителе Гатфаре.

Многие помещения «усадыбы» (как ее первоначально определяла Г.А. Брыкина) буквально забыты хумами. Однако в подавляющем большинстве подобных секций на хумах нет ни одного знака. Здесь есть всего одна комната, где знаки были представлены на нескольких хумах и отсутствуют на другой посуде, – квадратное (4 × 4 м) помещение 17 нижней (северной) площадки; оно находилось чуть в стороне от основных помещений культового характера (рис. 3, 2). Эта секция была самой богатой находками подобных меток в Кайрагаче. Они обнаружены на половине хумов – на 8 из

16. Вторая секция, где знаки встречены неоднократно и только на хумах, – помещение 8 верхней площадки (примыкающее к верхней части святилища). Здесь три знака отмечены на двух хумах (из 17 хумов и множества иной посуды). Оба этих помещения похожи – подквадратные, с лежанкой-суфой вдоль северной стороны. Уникальное обилие знаков на хумах в единственном помещении 17 нижней площадки можно объяснить тем, что именно здесь (на краю комплекса, обращенном к реке) и было главное помещение для хранения в течение определенного времени очищенных костей умерших [ср. 15 с. 47].

Совершенно иной характер имеют знаки из помещения 1 верхней (южной) площадки. С юга оно примыкало к двум комнатам основного святилища (расположенным на нижней террасе), с запада – к помещению 5 другого святилища, на верхней площадке (связанного с очень активным использованием огня), и имело в него вход. В этой комнате знаки представлены на семи сосудах нескольких типов, но при этом – ни разу на хумах (которых найдено 13). Состав меченой керамики здесь определялся вотивными сосудами среднего размера с какими-то жидкостями и отчасти – едой.

Интересно и распределение здесь знаков паломников соседних регионов. Речь идет, собственно, об оазисах Средней Сырдарьи, примыкающих с запада (Отрарский, Туркестанский, Ташкентский), то есть центральной части прежней «кочевой империи» Кангюй. Знаки «кангюйского облика» выявлены в основном на хумах, реже на флягах. Они известны на хумах из важнейшего здесь помещения 17 нижней площадки (то есть документированы там для трех хумов со знаками), по одному случаю – на вотивных (?) флягах в других важнейших помещениях (№ 1 на верхней площадке и № 1 (главного храмового) на нижней).

Заключение

Итак, мы рассмотрели как уточненные определения эмблем типа тамга/нишан, так и обычаи тамгопользования. Из проанализированных в статье новых фактов, связанных с функционированием подобных «меток идентичности», наиболее важным представляется распределение тамг в помещениях и на отдельных участках (метки паломников) в позднеантичных и раннесредневековых святилищах плато Устюрт (Байте III) и бассейна Сырдарьи (Кайрагач и Сидак).

Литература

1. Смагулов Е.А., Яценко С.А. Серии знаков из оазисов Южного Казахстана // Тамги доисламской Центральной Азии / С.Р. Баратов, Г.Б. Бабаяров, Дж. Я. Ильясов, А.Е. Рогожинский, Е.А. Смагулов, К.Ш. Табалдиев, С.А. Яценко. Самарканд: Международный институт центральноазиатских исследований, 2018 (в печати).
2. Крикун В. Тургайские петроглифы стали одним из ошеломляющих открытий 2015 года [Электронный ресурс]. URL: <https://informburo.kz/novosti/turgayskie-geoglify-stali-odnim-iz-samyh-oshelomlyayushchih-otkrytiy-2015-goda.html> (дата обращения 29 января 2018).
3. Яценко С.А., Рогожинский А.Е. Введение // Баратов С.Р., Бабаяров Г.Б., Ильясов Дж. Я., Рогожинский А.Е., Смагулов Е.А., Табалдиев К.Ш., Яценко С.А. Тамги доисламской Центральной Азии. Самарканд: Международный институт центральноазиатских исследований, 2018 (в печати).
4. Самашев З., Базылхан Н., Самашев С. Древнетюркские тамги. Алматы: АБДИ-Пресс, 2010. 168 с.
5. Богомолов Г.И. Знаки на кирпичях Чача в эпоху древности и средневековья // Туран-Туркестан: проблемы культурно-исторической преемственности. Древность и средневековье. Туркестан: Гос. заповедник-музей «Азрет Султан», 2006. С. 122–133.
6. Гертман А.Н. Знаки на кирпичях и некоторые вопросы организации древневосточного строительства (по материалам древнего Хорезма) // Приаралье в древности и средневековье. М.: Восточная литература, 1998. С. 135–149.
7. Левина Л.И. Керамика Нижней и Средней Сырдарьи в I тыс. н. э. М.: Наука, 1971. 248 с.
8. Смагулов Е.А., Яценко С.А. Святилище Сидак – один из религиозных центров доисламского севера Средней Азии (некоторые культовые объекты V – нач. VIII в.) // Transoxiana (online journal) [Электронный ресурс]. 2008. No. 13. URL: http://www.transoxiana.org/13/smagulov_yatsenko-sidak_sanctuary-rus.php (дата обращения 19 июля 2018).
9. Яценко С.А. Знаки-тамги ираноязычных народов древности и раннего средневековья. М.: Восточная литература, 2001. 190 с.
10. Вайнберг Б.И. Монеты древнего Хорезма. М.: Наука, 1977. 226 с.
11. Rogozhinskii A.E., Yatsenko S.A. The Ancient Tamga-Signs of Southeast Kazakhstan and Their Owners: the Route from East to West in the 2nd Century BCE – the 2nd Century CE // The Silk Road. Vol. 13. Seattle, 2015. P. 109–125.
12. Яценко С.А. Тамги на объектах храма Байте III на Устьорте: о датировке и этнокультурной атрибуции // Ранний железный век Евразии от рубежа эр до середины I тыс. н. э. Динамика освоения культурного пространства. СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 192–195.
13. Брыкина Г.А. Отчет о раскопках укрепленной усадьбы Кайрагач в 1969 г. // Архив Института археологии РАН. Р-1. № 4244.
14. Брыкина Г.А. Юго-Западная Фергана в первой половине I тысячелетия нашей эры. М.: Наука, 1982. 194 с.

15. Смагулов Е.А., Яценко С.А. Новые серии клановых знаков на доисламской керамике Сидака и Туркестана на Средней Сырдарье // Вестник Международного института центральноазиатских исследований. Вып. 19. Самарканд, 2014. С. 47–67.

References

1. Smagulov EA., Yatsenko SA. Series of Signs from the Oases of South Kazakhstan. *Tamgas of Pre-Islamic Central Asia*. Baratov SR., Babayarov GB., Ilyasov JYa., Rogozhinsky AE., Smagulov YeA., Tabaldiev KSh., Yatsenko SA. Samarkand. Mezhdunarodnyi institut tsentral'noaziatskikh issledovaniy Publ.; 2018 (in print). (In Russ.)
2. Krikun V. Turgay Petroglyphs became One of the Stunning Discoveries of 2015 year. [Internet]. URL: <https://informburo.kz/novosti/turgayskie-geoglify-stali-odnim-iz-samyh-oshelomlyayushchih-otkrytiy-2015-goda.html> (data obrashcheniya 29 Jan. 2018).
3. Yatsenko SA., Rogozhinsky AE. Introduction // *Tamgas of Pre-Islamic Central Asia*. Baratov SR., Babayarov GB., Ilyasov JYa., Rogozhinsky AE., Smagulov YeA., Tabaldiev KSh., Yatsenko SA. Samarkand. Mezhdunarodnyi institut tsentral'noaziatskikh issledovaniy Publ.; 2018 (in print). (In Russ.)
4. Samashev Z., Bazylkhan N., Samashev S. Ancient Turkic Tamga-Signs. Almaty: ABDI-Press, 2010. 168 p. (In Russ.)
5. Bogomolov GI. Signs on the Bricks of Chach in Antiquity and the Middle Ages Epochs. *Turan-Turkestan. Issues of Cultural and Historical Continuity*. Turkestan: Gos. zapovednik-muzei «Azret Sultan» Publ.; 2006. P. 122-33. (In Russ.)
6. Gertman AN. Signs on Bricks and Some Questions of the Organization of Ancient Oriental Construction (based on Materials of the Ancient Khwarezm). Aral Sea Region in Antiquity and the Middle Ages. Moscow: Vostochnaya literatura Publ.; 1998. P. 135-49. (In Russ.)
7. Levina LI. Pottery of the Lower and Middle Syr Darya in the I millennium AD. Moscow: Nauka Publ.; 1971. 248 p. (In Russ.)
8. Smagulov EA., Yatsenko SA. The Sidak Sanctuary is one of the religious centers of the pre-Islamic north of Central Asia (some religious objects of the 5th – beginning of the 8th century). *Transoxiana* [Internet]. 2008. № 13. URL: http://www.transoxiana.org/13/smagulov_yatsenko-sidak_sanctuary-rus.php (data obrashcheniya 19 July 2018).
9. Yatsenko SA. Tamga-Signs of Iranian-Speaking Peoples of Antiquity and the Early Middle Ages. Moscow: Vostochnaya literatura Publ.; 2001. 190 p. (In Russ.)
10. Vainberg BI. Coins of the Ancient Khwarezm. Moscow: Nauka Publ.; 1977. 226 p. (In Russ.)
11. Rogozhinskii AE., Yatsenko SA. The Ancient Tamga-Signs of Southeast Kazakhstan and Their Owners: The Route from East to West in the 2nd Century BCE – the 2nd Century CE. *The Silk Road*. Vol. 13. Seattle, 2015. P. 109-25.
12. Yatsenko SA. Tamgas on the Byte III temple sites on Ustyurt Plateau: on Dating and Ethnocultural Attribution. *Early Iron Age of Eurasia from the turn of the Eras*

- to the middle of the 1st millennium AD.* The dynamics in the development of cultural space. Saint-Petersburg: Skifiya-print, 2017. P. 192-95. (In Russ.)
13. Brykina G.A. Report on the Excavations of the Fortified Manor Kairagach in 1969 // Archive of the Russian Academy of Sciences Institute of Archeology. R-1. No 4244. (In Russ.)
 14. Brykina GA. South-West Fergana in the first half of the 1st millennium of our era. Moscow: Nauka Publ.; 1982. 194 p. (In Russ.)
 15. Smagulov E.A., Yatsenko S.A. New Series of the Clan Signs on Pre-Islamic Pottery of Sidak and Turkestan on the Middle Syr Darya. *Bulletin of the International Institute of Central Asian Studies*. 2014. Iss. 19. P. 47-67. (In Russ.)

Информация об авторе

Сергей А. Яценко, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sergey_yatsenko@mail.ru

Information about the author

Sergey A. Yatsenko, Dr. in History, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; sergey_yatsenko@mail.ru

УДК 791.3

Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства

Владимир А. Колотаев

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vakolotaev@gmail.com*

Аннотация. Отечественное киноискусство 1930-х гг. вообще и режиссерский талант Григория Александрова в частности способствовали тому, что на экране в легком жанре музыкальной комедии, например, воплощалась властные установки относительно формирования человека новой советской формации. Процесс конструирования средствами киноискусства субъекта советской культуры был обусловлен сменой векторов исторического развития страны: в начале 1930-х гг. революционная парадигма сменилась партийной, и в этой связи направляющая и указующая роль теперь отводилась собирательному образу политической власти, ее представителю, как правило парторгу. Отличительной чертой человека советской культуры, модель которого представлена в фильмах 1930-х гг., является отсутствие у него важнейшей функции, составляющей основу субъектности: главный герой не способен самостоятельно принимать решения и инициировать действия; для того, чтобы это произошло, активную роль берет на себя парторг. Внешне он сохраняет видимость сказочного волшебного помощника, однако по сути его задача состоит в том, чтобы перехватить импульс и самому стать единственным субъектом действия. Если в «Веселых ребятах» Александров еще мыслит старыми категориями революционной парадигмы, а его герой всего добивался сам, то уже в «Волге, Волге» происходят существенные изменения – главная героиня фильма, активное начало низовой, народной культуры, отказывается от авторства песни, как бы делегирует субъективность народу. В «Светлом пути» окончательно утверждается доминирующая модель личности, ко-

торая всего достигает благодаря ведущей роли заводского парторга. На экране, таким образом, создается некая идеальная конструкция личности, одобряемая властью, с которой отождествляется зритель, формирующий свою идентичность.

Ключевые слова: субъект советской культуры, революционная историческая парадигма, партийная историческая парадигма, продуктивная идентичность, монтажное киноискусство, нарративное киноискусство, ампутированный субъект

Для цитирования: Колотаев В.А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 231–249.

Estrangement Aesthetics and Constructing a New Individual by Means of the Soviet Cinema

Vladimir A. Kolotaev

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, vakolotaev@gmail.com*

Abstract. Soviet cinema art of the 1930s in general, and the directorial talent of Grigory Alexandrov, in particular, contributed to the fact that on the screen and in the light genre of a musical comedy for example the imperious directives for the formation of the new Soviet formation individual were embodied. The process of designing by means of cinematography of the subject of Soviet culture was the result of the changing vectors in the USSR historical development: in the early 1930s the revolutionary paradigm was replaced by the party paradigm, and in this connection the guiding and pointing role was now assigned to the collective image of political power, usually represented by the Party organizer. A distinctive feature of the man of Soviet culture, modelled in the Soviet films of the 1930s, is the lack of a function basically important for his subjectivity: the protagonist man or woman is not able to make his or her own decisions and initiate an action, and the Party organizer takes an active role to have that occur. Outwardly, the latter retains the function of a fairy magical assistant, but in fact his task is to intercept the impulse and become the sole subject of action. If Alexandrov in the “Happy Guys” thought yet in old

categories of the revolutionary paradigm, so his hero did everything himself, then in the “Volga, Volga” significant changes take place. The main character of that film, as coming from grassroots and folk culture, renounces her authorship of the song, delegating her own subjectivity to the Soviet people. The “Bright Path” finally affirms the dominant model of the individual, whose achievements are all due to the leading role of the factory Party organizer. Thus on the screen some kind of ideal personality is created, with which the viewer is identified, which forms his identity and which is approved officially.

Keywords: subject of Soviet culture, revolutionary historical paradigm, party historical paradigm, productive identity, montage film art, narrative cinema, amputated subject

For citation: Kolotaev VA. Estrangement Aesthetics and Constructing a New Individual by Means of the Soviet Cinema. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series.* 2018;8:231-49.

Введение

Отечественное кино второй половины 1920-х гг., ассоциирующееся с великими именами С.М. Эйзенштейна, В.И. Пудовкина, А.П. Довженко, несло в себе, как пишет М.И. Туровская [1 с. 54], мощнейший импульс революционного действия, отразившегося в достижениях русского авангардного искусства. Однако этот импульс начал перехватываться и упорядочиваться уже в конце 1920-х – начале 1930-х гг., а к середине 1930-х гг. произошла окончательная смена парадигм советской культуры: революционная историческая парадигма была вытеснена партийной. М.И. Туровская пишет, что «“великое советское кино” второго призыва приобщит к себе население, создав для него... его собственный идеализированный образ... Второй призыв осознает, что маяк не революция, а партия...» [1 с. 62].

Фильмы «Броненосец “Потемкин”» (1925) Эйзенштейна и «Мать» (1926) Пудовкина были кульминационными точками линии развития революционного авангардного кино, где главным героем выступала масса. Не имея прямых последователей и подражателей, эти режиссеры заложили основы жанров советского кино [2 с. 220]. Однако в их фильмах отсутствовало то, что позволило бы четко видеть в них контуры партийной исторической парадигмы. Выдающиеся теоретики и практики монтажного

кино Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко показывали историю революционной борьбы как неминуемое воплощение гегельянских закономерностей выведения духа, который овладевает массами через обретение классового сознания, толкающего рабочих и крестьян на борьбу с исторической или локальной несправедливостью [3 с. 162–171]. Сами же режиссеры, как замечает Н.И. Нусинова [5 с. 27], были благодарны революции за то, что она их сделала художниками. Это, в конечном счете, было правильно, но неудобно особенно в 1930-х гг., когда в связи с изменением тренда нужно было осмыслять новую ситуацию и корректировать подход к творчеству. Но пока безличная сила революции ведет героев их фильмов (тоже авторов своей судьбы, благодарных революции) на борьбу с вековым гнетом, за утверждение ценностей класса, имеющего историческую перспективу, обоснованную в марксистско-ленинском учении. И пусть эта деятельность трагична, но в процессе воплощения исторических законов, в борьбе с отживающими силами грозит своим появлением субъект, тот, кто берет на себя ответственность за свою жизнь и жизни других, тот, кто берет ход истории в свои руки. В этот период в кино получает распространение машинное, монтажное, массовое, а из него проявляется трагедийное, жертвенное, героическое, замершее или умершее на взлете, но успевшее посеять в сердцах людей, идущих за ним и рядом, зерна будущего.

Однако достижения монтажного кино вскоре становятся классикой революционного авангарда, на смену которому приходит нарративное, идеологически мотивированное кино второго призыва с четкой, «голливудской» структурой для массового зрителя, создающее привлекательный, «идеализированный образ» [1 с. 62], объект для подражания. Разумеется, посильную помощь в осуществлении скорейшего перехода к новым горизонтам идейно-художественного развития советской кинематографии оказало знаменитое и весьма своевременное Постановление 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Государственная система кинопроизводства утверждает не только смену парадигм и единственно верный взгляд на главное историческое событие (которое тоже, кстати, конструируется великими режиссерами первого призыва), исключаящий все остальные субъективные точки зрения, но и формулирует цель – создание средствами киноискусства советского человека, человека новой формации. С одной стороны, это продукт революции и, очевидно, наследник авангарда, а с другой – уже как бы переживший эпоху гениальных открытий, большой борьбы точек зрения и группировок, принявший официальную идеологию

1930-х гг., согласившийся с предложенной идентичностью строителя светлого будущего.

Ключевую роль в этом процессе играет, разумеется, партия, главная движущая сила истории, которая и привела массы к победе пролетарской революции. Заложенный в 1930-х гг. механизм производства определенного типа субъекта эффективно действовал практически до середины 1950-х гг., до хрущевской ревизии сталинского наследства. Каковы же конструктивные особенности этого механизма и какова структура субъекта советской культуры, представленная в отечественном киноискусстве в виде модели, лакановского зеркального образа себя (идеального Я), который позволял массовому зрителю «собирать образ», конструировать внутреннюю, воображаемую фигуру своего реального Я, свою идентичность?

К постановке проблемы

Такие исследователи отечественного киноискусства, как И.Л. Долинский [6], Н.М. Зоркая [7], М.И. Туровская [1], Е.Я. Марголит [8, 9], Н.И. Нусинова [5], Н.А. Хренов [3, 4], Л.Х. Маматова [10], В.И. Фомин [11], Н.В. Чернова [12], Е. Добренко [13], В.Ю. Михайлин [14], А. Прохоров [15], Е.Н. Савельева и В.Е. Буденкова [16], Е.В. Сальникова [17], О.С. Борисова [18] и многие другие активно изучали исторические, мифотворческие, социокультурные, идейно-художественные и структурно-семантические аспекты развития отечественного киноискусства 1930–1950-х гг.

Так, И.Л. Долинский [6] описывает процесс формирования идеологических оснований советского кино 1930-х гг. через распространение соцреалистических принципов искусства. Он показывает, что процесс смены эпох как переход от авангардного плюрализма к сталинскому большому стилю произошел после Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Н.М. Зоркая [7] подробно описывает идейно-художественные мотивы кино 1930-х гг., историю создания фильмов, ставших основой сталинского кинематографа. Особый интерес представляет сравнительный анализ кинокомедий Г.В. Александра и И.А. Пырьева, где наблюдательный историк кино заметила психоаналитические мотивы в развитии характеров главных героев таких картин, как «Светлый путь». М.И. Туровская [1] одна из первых исследователей не просто сравнила сталинский кинематограф с голливудской кинопродукцией 1930–1950-х гг., но и

сформулировала идею создания экранного образа, способного решить задачу конструирования идентичности советского человека. Именно ее мысль, связанную с раскрытием конструктивных особенностей субъекта советской культуры, мы постараемся развить далее в этой статье. Е.Я. Марголит [8] дает основополагающую историю советского кино с описанием формировавшейся жанровой системы, зависящей от внутривластной конъюнктуры. Данная модель Е.Я. Марголита не утратила своей актуальности и лежит в основе наших исследований. Кроме того, в своей следующей крупной работе Е.Я. Марголит [9] показал, что характерным в конце 1930-х гг. стало появление на экране комедийных героев-эксцентриков (Н. Крючков, П. Алейников, Б. Андреев), ориентированных на некую детскость зрительского восприятия, так как на тот момент была сформулирована установка на всеобщую инфантилизацию общества. С одной стороны, эта установка определяется окончательно утвердившим себя авторитарным характером системы. С другой – запросами киноаудитории, претерпевающей в это время принципиальные изменения в своем социальном составе [9 с. 240–241]. Таким образом, кино выполняло важную функцию воспитания нового человека, важнейшей чертой которого был инфантилизм. Л.Х. Маматова [10] ставит вопрос о создании в 30-е гг. XX в. советской мифологии средствами киноискусства. Основные мифы основания советской культуры, а также героический пантеон, начали формироваться в 1930-е гг.

Благодаря исследованиям Н.И. Нусиновой [5] история отечественного киноискусства получила научно обоснованную периодизацию развития послереволюционного кинематографа и, что чрезвычайно важно, она описала механизм перехода от революционной к партийной парадигме развития советской культуры, получивший отражение на экране в виде перехода от монтажного кино к нарративному. В настоящей статье именно эта модель смены парадигм берется за основу описания модели субъекта, сформированного отечественным киноискусством.

Труды Н.А. Хренова [3, 4], посвященные формированию коллективной идентичности средствами киноискусства 1930-х гг., а также социокультурной функции советского кино, дают полное представление о процессах воплощения на экране властных установок формирования общественных идеалов и ценностей. В.И. Фомин [11] исследует взаимоотношение власти и режиссеров, находящихся под воздействием советской идеологии, и то, как эти отношения отразились на системе кинопроизводства и кинопроката в СССР. В работах Н.В. Черновой [12] дана история возникновения экран-

ных героев, образов вождей – Ленина и Сталина, центральных фигур советского героического пантеона, и описана эволюция их образов. Анализу исторических фильмов С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, А. Довженко, Г. Козинцева, Л. Трауберга, М. Ромма, Ф. Эрлера с точки зрения конструирования (воссоздания средствами мифологии) истории в кино посвящена книга Е. Добренко [13]. В ней вскрыты и достаточно подробно описаны механизмы работы с прошлым, лежащие в основе экранных образов сталинского кино. Монография А.С. Якобидзе-Гитмана [14] посвящена истории трансформации конструктов советского кино 1930-х гг., их дальнейшей жизни в постсоветской экранной культуре. В.Ю. Михайлин [15] показал, как видоизменялся в кино оттепели «опорный образ» советской идентичности, сформированный в эпоху сталинской классики, образ представителя партии, каким был, например, секретарь обкома. Анализ фильма Ю.П. Егорова «Они были первыми» (1956) привел В.Ю. Михайлина к мысли о процессе «интериоризации образа Сталина» в постсталинскую эпоху кино хрущевской оттепели. Правда, эта же идея высказывалась несколько ранее другим исследователем на основе анализа фильма Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (1956) [16].

Е.Н. Савельева и В.Е. Буденкова [17] показывают, что сформированный средствами советского кино концепт национальной идентичности имеет базовую, ядерную составляющую в виде соцреалистических принципов коллективизма, несущую как позитивную перспективу для личности, так и пессимистическую. Рассматривая эволюцию визуального ряда кино 1930–1980-х гг., Е.В. Сальникова [18] показывает, как в позднем советском киноискусстве возникает разрыв между внешними атрибутами социальной позиции и внутренним содержанием жизни героев [18 с. 349]. А. Прохоров показал, как в кино оттепели проявляются устойчивые образы и идеалы сталинского кино 1930–1950-х гг. [19]. Исторический кинодискурс, как считает О.С. Борисова, конструирует и развивает образ революции как основополагающую точку отсчета советской истории [20]. С.А. Филиппов [21] рассматривает принципы развития языка кино и формулирует основные аспекты исторического развития киноискусства.

Все эти и многие другие исследования в значительной степени расширили наши представления о внутренних механизмах и закономерностях развития советского киноискусства 1930–1950-х гг., о формировании коллективной идентичности средствами киноискусства и о конструировании субъекта советской культуры, создании идеализированного экранного образа, с которым отожд-

дествлялся массовый зритель. Между тем сама структура субъекта и механизм его формирования (притом что описаны многие его черты) раскрыты недостаточно полно. В связи с этим представляется интересным рассмотреть конструкцию советского субъекта, отталкиваясь от идеи П.А. Флоренского [22] относительно духовного протезирования личности, опирающейся на символ веры, на «костыль духовности» в своем движении на пути к истине. Однако в противоположном, отрицательном смысле этот концепт выглядит таким образом, что кино предлагает не то, что инкорпорируется личностью, а напротив – отчуждается у субъекта и переходит к автономному функционированию в распоряжение Другого.

Собственно концепт

В определенный момент времени на экране появляется тип героя, у которого отсутствует важнейшая функциональная часть субъективности, он не способен принимать на себя ответственность за свои поступки, самостоятельно действовать, полагаясь на собственный выбор, инициировать движение. Конструкция нового человека, героя без существенной части субъектности была описана в статье В.А. Колотаева и Е.В. Улыбиной [23]. Происходит вынужденное делегирование активного начала героя авторитетному Другому, проводнику политической воли, агенту власти: парторгу, старому большевику, чекисту и другим актантам киноповествования, которые и являются настоящими субъектами действия, хотя чисто формально их позиция совпадает с функциями проповедского волшебного помощника, либо дарителя. На экране в советском киноискусстве отражается, таким образом, трагический процесс системных изменений: переход от революционной к партийной исторической парадигме развития советской культуры. Меняются светоносные указатели пути, путеводным маяком истории становится не революция, а партия [1]. Также происходит свертывание НЭПа, централизация кинопроизводства (закат студийной системы товариществ, творческих объединений), запускаются процессы индустриализации и коллективизации, меняется демография городов, качественный состав зрительской аудитории, под запросы и систему восприятия которой упрощается визуальный ряд [9 с. 240–241], формулируется политическая цель – создание нового советского человека. Экранная модель субъекта советской культуры должна нести в себе черты преодоления революционной идеологии. Герой встраивается в четко структурированный

нарратив, киноискусство теперь движется в сторону от авангардного монтажного изображения к композиционно выверенной повествовательности [5], к упрощению драматургии, киноязыка, отказу от формалистических изысков и к уплощению картины мира, переводу ее в детско-сказочную примитивную плоскость нового фольклора [9 с. 241]. Сам же герой, с одной стороны, чисто внешне сохраняет все черты сказочного актанта, включенного в повествовательную канву и подчиняющегося логике сказочных функций, т. е. перемещается в пространстве фильма в соответствии с законами драматургии, с другой – происходит отчуждение субъективности. Кажущийся волшебным помощником проводник власти, парторг перехватывает импульс и по сути сам становится главной движущей силой повествования, создателем, автором, протезирующим субъектность героя.

Хрестоматийным примером такой модели становится фильм Г.Н. Васильева и С.Д. Васильева «Чапаев» (1934). В нем хаотическое, стихийное начало, олицетворяемое народным гением, комдивом Чапаевым, упорядочивается, структурируется и окультурируется комиссаром Фурмановым, олицетворяющим руководящую и направляющую роль партии. Как только структурирующее начало исчезает, комиссар Фурманов уезжает, герой гибнет. Несколько иначе выглядит роль наставника и помощника ГПУшника в фильме М.С. Донского «Песнь о счастье» («Тайна Кавырли») (1934), который помогает подростку найти себя в жизни, преодолеть все трудности, овладеть профессией музыканта. Именно особист, воспитатель колонии, помогает флейтисту Мише (Кавырле) соединиться с возлюбленной. Без волшебного помощника герой не может взять на себя ответственность и «узнать» приехавшую из села Анук, т. к. боится, что в нем опознают убийцу соперника, кулака-лесосплавщика, пытавшегося совратить Анук.

Путь героя Григория Александрова – ампутация субъектности

Однако процесс перехода к структуре личности с отторгнутой субъектностью не был столь стремительным и однозначным. Конструирование нового человека с ампутированной частью психики можно проследить на материале фильмов одного из самых ангажированных режиссеров советского кино Г.В. Александрова. Создатель кинокомедий интуитивно отразил драматические процессы перехода от революционной к партийной исторической парадигме.

Казалось бы, Г.В. Александров (1903–1983), соавтор таких картин С.М. Эйзенштейна (1898–1948), как «Стачка» (1924), «Броненосец “Потемкин”» (1925), «Октябрь» (1927), «Старое и новое» (1929), «Да здравствует Мексика!» (1932), был одним из самых идеологически ангажированных режиссеров. Он и, возможно, И.А. Пырьев (1901–1968), по сути, создают жанр советской комедии, становятся основоположниками сталинского кино большого стиля. Именно Г.В. Александров в 1930-х гг. переносит голливудскую модель кинопроизводства на советскую почву. Однако его комедии показывают не только интернациональный, т. е. голливудский, размах и соответствующее советское содержание, но и, являясь идеологическим воплощением партийных установок, отражают процесс формирования героя с отчужденной субъектностью. В процессе перехода от одной кинокомедии к другой в структуре личности героя все меньше и меньше остается собственно субъектного начала. Хотя фильм «Веселые ребята» (1934) еще полностью соответствует модели революционной парадигмы. Возможно, поэтому он вызвал критику и даже в какой-то момент его пытались запретить. Только благодаря усилиям А.М. Горького фильм все-таки появляется на экране. Критиковали «Веселых ребят» за отсутствие «революционного пафоса» бдительные товарищи из Наркомпроса. Однако сама идея революции, заключавшаяся в освобождении человека труда, в открывшейся возможности социальных лифтов, лежала в основе фильма, пусть и выражавшего ее в карнавальной форме музыкальной комедии.

Главный герой фильма – Костя Потехин (Л.О. Утесов (1895–1982)), музыкально одаренный пастух, берущий уроки игры на скрипке, оказывается неузнанным или ложно узнанным героем из комедии положений, который, преодолевая различные трудности, добивается того, о чем он мечтает, и становится признанным музыкантом, достигает успеха, выступает в Большом театре.

Путь героя пролегает через несколько композиционных точек, в которых происходит его обращение, ложная идентификация и разоблачение. Первый раз, когда он как бы обменивается с итальянским дирижером положением, сталкиваясь с ним во время запыла, занимает не свое место после случайной встречи с восторженной почитательницей маэстро, бесталанной дивы. Она принимает Костю не за того, кто он есть на самом деле, и приглашает в гости. Герой успевает влюбиться в ложную певицу Елену и собирается воспользоваться ее приглашением. Он попадает к ней в дом, где терпит фиаско, его разоблачают и изгоняют. Переживая поражение (буквальное падение), герой не смог разглядеть в девушке-домохозяйке Анюте настоящую певицу и то, что она в него влюблена, он не видит настоящую любовь.

Следующий этап пути Кости Потехина к славе также связан с серией ложных опознаний, рифмующихся падений (падение с дерева, прыжок из окна), которые в итоге заканчиваются триумфом, признанием и любовью. В Москве его опять принимают за итальянского дирижера, он занимает не свое место, играет не свою роль. Впрочем, публика, полагая, что перед ней иностранец, с восторгом принимает «оригинальную трактовку» маэстро. Но главное, его признают музыканты оркестра и помогают скрыться от погони. В конечном счете, пройдя несколько карнавальных обращений, герой занимает свое настоящее место, добивается со своим оркестром успеха и обретает настоящую любовь.

Проходя свой путь в пространстве фильма, перемещаясь из одного мира в другой, через переживание нехватки, ущерба, по В.Я. Проппу, герой полагается на себя и самостоятельно конструирует не только свою идентичность продуктивного типа, но и модель поведения, позволяющую ему добиться результата. Занимая не самое высокое социальное положение, он тем не менее знает, чего хочет, к чему нужно стремиться и каким образом проходить преграды и испытания, чтобы достичь желаемого.

Такое функционирование по модели волшебной сказки (В.Я. Пропп, А.-Ж. Греймас, Ю.М. Лотман, Д. Кэмпбелл, К. Воглер) характеризует героя как субъекта, пользующегося услугами условного волшебного помощника как средством, как орудием. В рамках культурно-исторического подхода, учения Л.С. Выготского о знаковом опосредовании, субъектность понимается как способность личности на определенном этапе развития самостоятельно составлять карту своего пути в социальном пространстве, прокладывать маршрут, ставить цели и достигать их с помощью предлагаемых культурой инструментов, системы знаков, овладение которыми позволяет управлять собой, изменять себя в процессе взаимодействия с окружающей реальностью и в соответствии со своими планами.

В контексте теории Выготского преодоление, развитие и субъектность обеспечиваются не неким энергичным волевым усилием, означиванием поведения, т. е. «подбором» определенного знака (обозначающего), задающего тот контекст, в котором поведение должно становиться организованным (упорядоченным), осознанным (рефлексивным, выступающим как предмет работы человека) и произвольным (разворачивающимся в соответствии с намерениями, планами и программами действующего) [25 с. 8].

Л. Эльконинова, Б.Д. Эльконин [25] показали, что описанная В.Я. Проппом структура волшебной сказки соответствует структуре психики ребенка и что развитие сказочного действия соответствует процессам, происходящим во внутреннем мире ребенка. Сказка предлагает примеры формирования субъектности в процессе продвижения главного героя в пространстве сказки от одного узла композиции к другому, решения задач и преодоления испытаний. Ребенок, отождествляясь с героем волшебной сказки, не столько приобретает способность справляться с решением задач, возникающих на пути героя, сколько приобретает свойства, позволяющие ему самостоятельно начинать действие [25 с. 16] в воображаемом мире, конструировать образ выбора направления пути, его инициирования. Сказка представляется тем культурным средством, позволяющим ребенку проживать новые ситуации после принятия на себя определенной модели пути героя, что, по сути, дает возможность овладевать собой, своей субъективностью, которая проявляется в процессе инициации действия, планирования решения той или задачи. Однако сказка вообще «...не про удачное решение задачи), а про удачное принятие решения решить задачу, принятие на себя выполнения чего-либо. Мы полагаем, что именно это “принятие на себя” и можно назвать инициативностью в собственном смысле слова» [25 с. 15].

Описанный Л. Элькониновой, Б.Д. Элькониным процесс формирования субъектности продолжается не только в детском, но и во взрослом возрасте. Помимо сказки функцию построения различных моделей субъектности в современной культуре взяло на себя киноискусство, пространство которого формирует систему реципрокной связи, описанную З. Кракауэром [26, 27]. Кино, по Кракауэру, оказывает влияние на зрителей, предлагая различные модели для идентификации, но также экранный образ отражает скрытые социальные тенденции и бессознательные потребности массовой аудитории в приемлемых образцах для подражания.

Между мечтами зрительских масс и содержанием фильмов существует постоянное взаимодействие. Каждый популярный фильм отвечает коллективным ожиданиям; однако, реализуя их, он тем самым неизбежно лишает эти ожидания многозначности. Любой коммерческий фильм дает этим мечтам определенное направление, вкладывает в них один из нескольких возможных смыслов. Тем самым однозначность подобных фильмов упрощенно схематизирует содержание того невнятного, что их порождает [27 с. 219].

Могла ли, однако, получить распространение в советской культуре середины 1930-х гг. универсальная, сказочная, голливудская модель пути героя, джазового музыканта, который за счет своего таланта и целеустремленности самостоятельно достигает поставленной цели (индивидуального успеха), меняет свое положение от пастуха до дирижера? Несмотря на то, что лично Сталину фильм очень понравился, наступали другие времена. Идеологически «Веселые ребята» устарели уже к моменту выхода на экран, так как в них была заложена система ценностей предыдущей революционной эпохи, с идеалами личной эмансипации и моделью социальных лифтов, пусть даже с инверсией карнавального типа («кто был ничем, тот станет всем»). Именно в это время отмечается изменение демографии городов, упрощение запросов зрительской аудитории [8]. Предлагать модель личного роста в ситуации смены вех было бы крайне недальновидно. На уровне лозунгов, разумеется, человек мог быть кузнецом собственного счастья, но совсем другая ситуация с авторством своей судьбы в реальности. Как показано в работах, в это время начинается процесс формирования нового человека, и эти перемены чувствовал и осознал Г.В. Александров. Так или иначе, но уже в следующем фильме «Волга, Волга» (1938) модель субъектности героини корректируется. Хотя и здесь режиссер показывает, что он все еще мыслит категориями универсальными.

В комедии используется голливудский, а значит – мифо-фольклорный сюжет состязания двух групп, двух музыкальных коллективов из провинциального Мелководска, которые стремятся показать свое творчество всей стране, принять участие во всесоюзной музыкальной олимпиаде в Москве. Одна группа и ее лидер Алеша Трубышкин (А.П. Тутьшкин) представляет высшее, академическое направление, другая – народное, низовое музыкальное творчество. Право на участие коллективов в конкурсе отстаивает, с одной стороны, Алеша Трубышкин (А.П. Тутьшкин), с другой – Дуня Петрова (Л.П. Орлова). Молодые люди влюблены друг в друга, но на почве разногласий в вопросах исполнительского мастерства и искусства они спорятся. Соревнование коллективов stanovится еще и состязанием двух влюбленных. Алеша утверждает, что они лучше, так как они знают классику, а коллектив соперников не знает Шуберта. Дуня же доказывает и показывает, что и она, и ее товарищи очень хорошо умеют петь и танцевать, что они достойны того, чтобы быть представленными на конкурсе. В фильме есть также фольклорный персонаж, местный бюрократ, комический антагонист, товарищ

Бывалов (И.В. Ильинский), который поначалу вообще никого не хочет отправлять в Москву, но потом, решив, что это и его шанс, везет на конкурс академический оркестр Мелководска. Исполнителей народной музыки он забраковал, что не помешало Дуне-Стрелке самостоятельно организовать поездку своей группы в Москву и победить в соревновании.

Кажется, что здесь, как и в «Веселых ребятах», речь идет о процессе становления субъекта, который, преодолевая препятствия, идет к признанию, любви и успеху, самостоятельно выбирая путь. Действительно, Дуня бросает вызов карьеристу, организует людей, соревнуется с конкурентами, доказывая, что и народное творчество также ценно, как и классика. Но главное, она сочиняет песню, которую подхватывает и разносит по стране народ. Иначе говоря, Дуня утверждает свою субъектность, становясь автором. Однако затем, как известно, в фильме происходит то, что в теориях структуралистов и постмодернистов несколько позднее назовется «смертью автора»: создатель всенародно любимой песни отказывается от авторства, она как бы растворится в народной массе, сольется со множеством Дунь. Символическое растворение в воде листов с нотами, записанной Алешей Трубышкиным, возлюбленным Дуни, представителем высокой академической музыкальной культуры, свидетельствует не только о диалогическом карнавальном смешении творческого «низа» и регламентированного, упорядоченного «верха», но и о диалектическом завершении цикла, возвращении продукта, песни, в ту среду, из которой она (и автор в том числе) вышла. По сути, дается фольклорная модель творчества, не предполагающая субъекта, того, кто создает произведение и предлагает его к использованию в качестве маркера коллективной идентичности сообществу, народу. Однако это уже и не фольклор в чистом виде, это модель культуры.

На идеологическом уровне с экрана зрителю направляется послы с двойственным содержанием: с одной стороны, Дуня всего добивается сама, с другой – успех на музыкальном состязании и воссоединение с возлюбленным (сказочный финал, свадьба) достигается ценой как бы делегирования части себя народу, отказа от авторства, от субъектности. Но пока это еще амбивалентная, неявная, содержащая двойственное прочтение конструкция. Совершенно четкое послание появляется в следующем фильме Г.В. Александрова, «Светлый путь» (1940).

Это сказочная история о советской Золушке, которая проходит путь от изгнанной злыми сестрами-нэпманшами Замарашки к ор-

денонощу и народному избраннику благодаря, казалось бы, силе воли, стремлению соответствовать уровню возлюбленного (она влюбилась в молодого инженера), успехам в труде.

Достижения Тани Морозовой (Л.П. Орлова) оказались возможными теперь благодаря тому, что своевременно появляется волшебная фея, парторг, которая приглашает ее учиться на рабфак, а потом Таня оказывается на заводе и овладевает профессией ткачихи. Казалось бы, все развивается по той же модели, что и в «Веселых ребятах». Предваряя Лакана, в фильме образ Золушки через череду идентификаций с зеркальным Я удваивается и собирается в единое целое в сценах с зеркалами. Чтобы достичь идеала и обрести любовь, она овладевает немислимим количеством функций, становится многостаночницей, побеждает вредителей, выигрывает в соцсоревновании, в конце концов, преобразуется, переживает волшебный полет, становится Другой. Однако инициирует процесс движения, открывает перед Таней начало пути и ведет по нему видоизмененный волшебный помощник, настоящий носитель субъектности, парторг.

Заключение

Созданная в 1930-е гг. советским киноискусством модель личности с отторгнутой субъектностью начала активно осваиваться, усваиваться и распространяться не только в кино, но и в социальной действительности, становясь той идеальной формой, по которой строили себя не только киногерои, но и реальные люди. По мнению социологов [28], складывалась двойственная ситуация с тем, что власть хотела видеть в людях. С одной стороны, вольно или невольно, но к этому времени сформировался продуктивный тип идентичности, предполагающий проявление инициативы, свободный выбор группы, самостоятельное движение к идеалу, активность и целеустремленность. С другой – такого рода герой воспринимался властью как угроза и помеха, ведь руководить и направлять должен был только один субъект, партия. В результате производство моделей продуктивной идентичности было свернуто, а идеальный человек, созданный партийной пропагандой, отличался исполнительностью, скромностью, готовностью выполнить любые директивы партии.

Литература

1. *Туровская М.И.* Голливуд в Москве, или Советское и американское кино 30–40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 51–63.
2. *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. 512 с.
3. *Хренов Н.А.* Кино и коллективная идентичность / М.И. Жабский, В.С. Жидков, Н.А. Хренов, А.И. Антонов, О.Л. Лебедь; Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: ВГИК, 2013. С. 66–209.
4. *Хренов Н.А.* Функции кинематографа в социально-политической истории России // Социология и кинематограф. М.: Канон-Плюс, 2012. С. 402–512.
5. *Нусинова Н.И.* Новый взгляд на советское кино периода рассвета (1925–1928) // История кино: современный взгляд (киноведение и критика). По материалам конференции / Сост. М. Зак.; Отв. ред. Л. Будяк. М.: Материк, 2004. С. 27–50.
6. *Долинский И.Л.* Советское киноискусство второй половины тридцатых годов. М.: Искусство, 1962. 106 с.
7. *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.
8. *Марголит Е.Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208.
9. *Марголит Е.Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов: Сб. ст. / Лит. ред. В. Смирнова. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
10. *Маматова Л.Х.* Модель киномифов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы). М.: Материк, 1995. С. 52–78.
11. *Фомин В.И.* Кино и власть: советское кино: 1965–1985 годы: Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. 372 с.
12. *Чернова Н.В.* Сталинская киномифология 1930-х – начала 1950-х годов: Полководческий ракурс периода гражданской войны и интервенции в России. Берлин: Lap Lambert Academic Publishing, 2011. 472 с.
13. *Добренко Е.* Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
14. *Якобидзе-Гитман А.С.* Восстание фантазмов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 312 с.
15. *Михайлин В.Ю.* Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино // Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв.: Сб. науч. ст. Екатеринбург: УрО РАН, 2015. С. 312–320.
16. *Колотаев В.А.* Метаидентичность: Киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. СПб.: Нестор-История, 2010. 318 с.
17. *Савельева Е.Н., Буденкова В.Е.* Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. История. 2017. № 27. С. 243–250.
18. *Сальникова Е.В.* Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: Режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО Вариант; ЦСПГИ, 2009. С. 335–358.

19. Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007. 344 с.
20. Борисова О.С. Репрезентация революции в советском кинодискурсе: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2011. 23 с.
21. Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки [Электронный ресурс]. 2001. № 54, 55. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/561/> (дата обращения 20 июня 2018).
22. Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил: Русская книга, 1993. 373 с.
23. Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Формы репрезентации субъектности в советском киноискусстве 1930–1980-х годов // Мир психологии. 2018. № 3 (95). С. 113–123.
24. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино: Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.
25. Элькошинова Л., Элькошин Б. Д. Знаковое опосредование, волшебная сказка и субъектность действия // Психология игры и сказки: Хрестоматия. М., 2008. С. 6–19.
26. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 235 с.
27. Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 352 с.
28. Левада Ю. «Человек советский»: Проблема реконструкции исходных форм // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены [Электронный ресурс]. 2001. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-sovetskiiy-problema-rekonstruktsii-ishodnyh-form> (дата обращения 12 июня 2018).

References

1. Turovskaya MI. The Holywood in Moscow, or Soviet and American cinema of 1930-40s. *Kinovedcheskie zapiski*. 2010;97:51-63. (In Russ.)
2. Piotrovskii A. Theatre, Cinema, and Life. Leningrad: Iskusstvo Publ.; 1969. 512 p. (In Russ.)
3. Hrenov NA. Cinema and collective identity. MI. Zhabskii, VS. Zhidkov, NA. Hrenov, AI. Antonov, OL. Lebed'. Ed. by MI. Zhabskii. Moscow: VGIK Publ.; 2013. P. 66-209. (In Russ.)
4. Hrenov NA. Cinema functions in the sociopolitical Russian history. *Sotsiologiya i kinematograf*. Moscow: Kanon-Plyus, Publ.; 2012. P. 402-12. (In Russ.)
5. Nusinova NI. New look at the Soviet cinema of the summit period. *Istoriya kino: sovremennyiy vzglyad (kinovedenie i kritika)*. Po materialam konferentsii. Compiled by M. Zak; Ed. by L. Budyak. Moscow: Materik Publ.; 2004. P. 27-50. (In Russ.)
6. Dolinskii IL. Soviet cinema art of the second half of the 1930s. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1962. 106 p. (In Russ.)

7. Zorkaya NM. A history of the Soviet cinema. Saint-Petersburg: Aleteiya Publ.; 2005. 544 p. (In Russ.)
8. Margolit EYa. Soviet cinema art. Main steps of formation and development. *Kinovedcheskie zapiski*. 2004;66:125-208. (In Russ.)
9. Margolit EYa. The Alive and Dead. Notes to the history of the Soviet cinema of 1920-1960-s. Sbornik statei. Ed. by V. Smirnova. Saint-Petersburg: Masterskaya «Seans» Publ.; 2012. 560 p. (In Russ.)
10. Mamatova LH. A model of cinema myths of 1930-s. *Kino: politika i lyudi (30-e godyi)*. Moscow: Materik Publ.; 1995. P. 52-78.
11. Fomin VI. Cinema and Power. The Soviet cinema of 1965–1985 in documents, witnesses and reflections. Moscow: Materik Publ.; 1996. 372 p.
12. Chernova NV. Stalin's cinema mythologies of 1930s – early 1950s. A military leader view of the period of the Russian Civil war and Antanta intervention. Berlin: Lap Lambert Publ.; 2011. 472 p. (In Russ.)
13. Dobrenko E. A museum of the Revolution. Soviet cinema and Stalin's historical narrative. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2008. 424 p. (In Russ.)
14. Yakobidze-Gitman AS. The rebellion of phantasms. Stalin's era in the post-soviet Russian cinema. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2015. 312 p. (In Russ.)
15. Mikhaylin VYu. Constructing new Soviet identity in the cinema of the Thaw period. *Chelovek v usloviyah modernizatsii XVIII–XX vv.* Ekaterinburg: UrO RAN Publ.; 2015. P. 312-20. (In Russ.)
16. Kolotaev VA. Metaidentity. Cinema art and TV in the system of constructing ways of life. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya Publ.; 2010. 318 p. (In Russ.)
17. Saveleva EN., Budenkova VE. The cinema of the collectivist era as mirroring national cultural identity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya*. 2017; 27:243-50. (In Russ.)
18. Salnikova EV. The evolution of the visual order in the Soviet cinema from 1930s to 1980s. *Vizual'naya antropologiya: Rezhimy vidimosti pri sotsializme*. Ed. by ER. Yarskaya-Smirnova, PV. Romanova. Moscow: OOO Variant, TSSPGI Publ.; 2009. P. 335–58. (In Russ.)
19. Prohorov A. The inherited discourse. Paradigms of Stalin era culture in the literature and cinema of the Thaw period. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2007. 344 p. (In Russ.)
20. Borisova OS. Representing the Revolution in the Soviet cinema discourse. Avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Belgorod, 2011. 23 p. (In Russ.)
21. Filippov SA. Two aspects of cinema language and two directions of cinema development. *Kinovedcheskie zapiski* [Internet]. 2001;54,55. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/561/> (data obrashheniya 20 June 2018). (In Russ.)
22. Florenskii PA. Ikonostasis. Saint-Petersburg: Mifril; Russkaya kniga Publ.; 1993. 373 p.
23. Kolotaev VA., Ulybina EV. Forms of representation of subjectivity in the Soviet cinema art of 1930-80s. *Mir psikhologii*. 2018; 3(95):113-22. (In Russ.)
24. Vogler K. A writer's journey. Mythic structures in literature and cinema. Moscow: Alpina non-fikshn Publ.; 2015. 476 p. (In Russ.)

25. Elkoninova L., Elkonin BD. Sign medium, fairy tale and subjectivity of action. *Psixologiya igry i skazki. Xrestomatiya*. Moscow; 2008. P. 6-19. (In Russ.)
26. Krakauer Z. The nature of film, rehabilitating physical reality. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1974. 235 p. (In Russ.)
27. Krakauer Z. From Caligari to Hitler. A psychological history of German cinema. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1977. 352 p. (In Russ.)
28. Levada Yu. "Homo Sovieticus". On the reconstruction of basic models. Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny [Internet]. 2001;2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-sovetskiy-problema-rekonstruktsii-ishodnyh-form> (data obrashheniya 12 June 2018). (In Russ.)

Информация об авторе

Владимир А. Колотаев, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; vakolotaev@gmail.com

Information about the author

Vladimir A. Kolotaev, Dr. in Philology, associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125993; vakolotaev@gmail.com

Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера)

Владимир Ю. Добровольский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, dobrovolski.vladimir@gmail.com*

Аннотация. Интертекст как взаимодействие текстов культуры – это явление, присущее самым разным видам искусства: литературе, музыке, кино. Сама идея «диалога между текстами» принадлежит в своем первоначальном виде русскому философу и культурологу Михаилу Бахтину. Проблему интертекстуальности разрабатывали в своих работах Ю. Кристева (автор понятия), Р. Барт, Ю. Лотман. Актуальность проблемы нашего исследования обусловлена тем, что термин «интертекстуальность», введенный в научный оборот еще в 1967 г. французским философом-постструктуралистом Юлией Кристевой, уже несколько десятилетий является предметом дискуссий разных мыслителей – от философов культуры до искусствоведов. В контексте этих споров выдвигались полярные точки зрения, и все же главной мыслью была следующая: любой текст культуры (в широком смысле слова – и литературное произведение, и кинофильм, и музыкальная композиция) пронизан другими текстами. Таким образом, «интертекстуальность» была введена для того, чтобы охарактеризовать общее качество текстов, благодаря которому они могут ссылаться друг на друга. В данной статье мы раскроем понятие интертекстуальности на конкретных кино-примерах из нескольких фильмов одного из ведущих режиссеров современного европейского авторского кино Ларса фон Триера.

Ключевые слова: интертекстуальность, авторский кинематограф, постмодернизм, Ларс фон Триер, «Догма 95», кинокритика

Для цитирования: Добровольский В.Ю. Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера) // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 250–258.

The concept of intertextuality in cinema (through the example of films by Lars von Trier)

Vladimir Yu. Dobrovolsky

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; dobrovolski.vladimir@gmail.com*

Abstract. Intertext as an interaction of cultural texts is a phenomenon inherent in a wide variety of art: literature, music, and cinema. The very idea of “dialogue between texts” belongs in its original form to the Russian philosopher and culturologist Mikhail Bakhtin. The issue of intertextuality was developed in the works by J. Kristeva (the author of the concept), R. Barthes, and Y. Lotman. The urgency of the issue of our research is due to the fact that the term “intertextuality”, introduced into the scientific circulation back in 1967 by the French poststructuralist philosopher Julia Kristeva, has been the subject of discussions of various thinkers for several decades, from philosophers of culture to art critics. In the context of these disputes, polar points of view were put forward, and yet the main idea was the following: any text of culture (in the broad sense of the word – a literary work, a movie, and a musical composition) is permeated with other texts. Thus, “intertextuality” was introduced in order to characterize the overall quality of texts, through which they can refer to each other. In this article, we will disclose the concept of intertextuality by specific cinematic examples from several films of a leading director of modern European author cinema Lars von Trier.

Keywords: intertextuality, author cinema, postmodernism, Lars von Trier, “Dogma 95”, film criticism

For citation: Dobrovolsky VYu. The concept of intertextuality in cinema (through the example of films by Lars von Trier). *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series.* 2018;8:250-58.

Введение

Интертекст как одно из главных понятий постмодернизма удачно реализует идею смешения в тексте своего и чужого, утверждая, что есть единое пространство языкового мышления. Разумеется, примеры интертекста можно найти и в классическом искусстве, однако сравнительно недавнее появление термина и его активное изучение именно теперь представляется нам неслучайным. Развитие

средств масс-медиа, распространение элитарной и массовой культуры привели к тому, что для утверждения новизны придуманного и созданного в наши дни приходится сопоставлять это с тем, что уже было сказано ранее.

Неудивительно, что на данном этапе большое количество научных работ посвящено изучению взаимодействия между текстами. В том числе и наше исследование, проводимое в этой статье, выполнено в рамках уже существующих исследований по данной проблематике. Научная новизна работы, на наш взгляд, заключается в дальнейшей проработке определения и понятийного аппарата интертекстуальности, изучения понятия на примере кинофильмов.

Основными методами, используемыми в данной работе, являются интертекстуальный анализ, а также дискурс-анализ, поскольку именно для этого метода областью интереса является исследование изменений дискурса, связанное с интертекстуальностью [1 с. 198]. Теория интертекстуальности является, в сущности, базовой для интертекстуального анализа текста. Данный анализ проводится, как правило, с разных позиций в зависимости от той области знания, при исследовании которой он применяется: искусствоведения, лингвистики, культурологии.

Общая характеристика понятия «интертекстуальность»

Искусство XX и XXI столетий в значительной мере становится интертекстуальным. Французский философ и семиотик Ролан Барт, вводя, по сути, классическую трактовку понятия интертекста в среде западных теоретиков, говорил даже, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Каждый текст – это новая ткань, сотканная из старых цитат» [2 с. 418].

Надо сказать, что пока еще не существует целостной теории интертекстуальности. Однако уже есть достаточное количество классификаций типов включений и отношений нового текста и источника интертекста, называемого претекстом (например, классификация Ж. Женетта, Л. Женни) [3 с. 4–5]. Главным их критерием служит как характер связи с претекстом, так и степень изменения исходного текста. Также рассматривается и вопрос о функциях интертекстуальности, которые зависят от понимания этого явления (к примеру, текстообразующая функция, создание диалога и др.).

Таким образом, можно сказать, что теория интертекстуальности, из которой во многом вышел метод интертекстуального анализа, активно развивается, проходя необходимые стадии формирования.

Наконец, перед тем как перейти к собственно анализу проблемы интертекста в кинематографе, нам представляется важным упомянуть одну вещь. Логика некоторых исследователей интертекстуальности (прежде всего, западных – Ю. Кристевой и Р. Барта) требует так называемой смерти субъекта, потому что, по их мнению, «субъект письма» утрачивает свою автономию и, следовательно, распадается [4 с. 15]. В этом как раз и состояла суть спора между Юлией Кристевой и Михаилом Бахтиным. Интертекстуальность в зарубежном понимании этого слова призвана вытеснить «субъективность» автора. Особенно это актуально в связи с современным постмодернистским кинематографом и, в том числе, направлением «Догма 95», о котором пойдет речь в нашей работе.

Идею интертекстуальности применительно к кинематографу разрабатывал российско-американский философ и киновед Михаил Ямпольский. Именно его авторству принадлежит книга «Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф» [5]. По мнению Ямпольского, кинематограф выступал литературной моделью для многих писателей. Фильмы позволяли выйти за литературные рамки, подвергнуть письменные тексты обновлению, вдохнуть в них новую жизнь. Так, воображаемое кино авангардистов и сюрреалистов иногда и вовсе не было предназначено для постановок, поэтому реализованных проектов, в общем-то, мало. Самыми известными, пожалуй, являются «Андалузский пес» и «Золотой век» Луиса Бунюэля в соавторстве с Сальвадором Дали.

В кинематографе вообще (как, впрочем, и в других видах художественного творчества) с развитием постмодернизма принцип интертекстуальности переосмысливается самым радикальным образом [6 с. 51]. Одни исследователи (такие, как Жан Бодрийяр) называют сам этот принцип негативным, другие же (Ж.-Ф. Лиотар, Умберто Эко) вполне оправдывают узнаваемость приемов и форм художественной выразительности. В защиту также выступает Ж. Делёз: «Быть может, высший объект искусства – это синхронная игра повторений, с их взаимным смещением и маскировкой...» [7 с. 350].

В постмодернизме прием интертекстуальности основывается на повторении и цитировании. Если в литературе данный прием используют Виктор Пелевин, Владимир Сорокин, Х.-Л. Борхес и т. д., то в кинематографе – Квентин Тарантино, Питер Гринуэй и Ларс фон Триер. Интертекст можно найти в разных фильмах Ларса фон Триера – от самых ранних («Элемент преступления», «Европа») до

более поздних («Антихрист», «Нимфоманка»). Мы остановимся на двух из них: «Идиоты», которые являются поистине квинтэссенцией направления «Догма 95», и «Меланхолия».

Интертекстуальность в кинематографе Ларса фон Триера

Если говорить о таком сложном киноявлении, как «Догма», то стоит заметить, что в свое время оно выступило настоящим коллективным манифестом режиссеров, которые предлагали свою модель обновления кинематографа, можно сказать, второго его рождения за счет переосмысления технических качеств – звука, цвета, съемки. Среди режиссеров, поддержавших манифест, помимо Ларса фон Триера можно выделить также Томаса Винтерберга (фильм «Торжество», 1998), Кристиана Левринга («Король жив», 2000) и ряд других.

«Догма 95» – явление сложное и противоречивое, совпавшее в своем развитии с главенством постмодернизма в кино и искусстве вообще. Отсюда такая страсть к цитированию и использованию интертекста. Хотя главной целью «Догмы» стало своеобразное преодоление различных догм, существовавших в кинематографе до появления этого движения, отказ от авторитетов и «идолов», в то же время некоторые из режиссеров, подписавших манифест (и Ларс фон Триер в том числе), признавались в своих картинах в любви к этим авторитетам.

Вот что говорит сам фон Триер в интервью кинокритику Сержу Кагански: «Могу точно сказать, что содержание, месседж меня совсем не занимали. Мое кино рождалось благодаря глубокой любви к некоторым фрагментам тех или иных фильмов, которые мне запомнились. Например, во время учебы в киношколе я увидел «Зеркало» Тарковского – вероятно, мой самый мощный эмоциональный опыт в кино... Я себе сразу же признался: «Вот на что я хочу употребить свою жизнь. Я хочу умереть за такой тип изображения, во имя такого опыта!» [8 с. 64].

Интертекстуальность выступает одним из главных элементов «Догмы 95». Заимствованный текст играет важную роль в формировании сюжета и концепции фильмов этого направления. Режиссеры «Догмы» – в частности, Винтерберг и фон Триер – активно употребляют ссылки и прямые цитаты в своих картинах «Торжество» и «Идиоты». Так, например, в «Торжестве» переосмысляются сразу несколько работ классического кинематографа: «Правила игры» Жана Ренуара (1939), «Китайская рулетка» (1976)

Р.В. Фассбиндера и «Улыбки летней ночи» (1955) и «Фанни и Александр» (1982) Ингмара Бергмана. Здесь присутствуют также и некоторые шекспировские мотивы (меланхолия и сарказм Гамлета предстают в образе Кристиана, главного героя картины).

Что касается фильма «Идиоты», то он являет собой, по сути, «глобальный интертекст». Картина входит в трилогию фон Триера под названием «Золотое сердце», которая, в свою очередь, названа в честь персонажа сентиментальной детской книжки – девочки с добрым, «золотым» сердцем. Таким образом, Ларс фон Триер уже создает глобальную интертекстуальную связь фильма с литературным первоисточником. Примером интертекста в «Идиотах» может служить и воспроизведение сцен из документари «Сумасшедший дом» П. Робинсона (1972). В нем тоже рассказывается о группе людей (душевнобольных), которых поселили в загородном доме.

Примеры использования интертекста в фильме «Идиоты» и других произведениях «Догмы 95» этим не ограничиваются. Многочисленные цитаты, аллюзии и оммажи также можно встретить по отношению к «французской новой волне» в принципе, картинам Ингмара Бергмана, Андрея Тарковского, Федерико Феллини. Фон Триер активно использует также цитаты из Библии (легенда о разрушении Содома и Гоморры) и мифологии.

Одно из представлений интертекстуальности (как «смерти автора») может быть также понято и прочитано в качестве десятого правила из «Обета целомудрия» режиссеров «Догмы 95» о невозможности упоминания автора фильма в финальных титрах. У фильма, снятого в контексте «Догмы», нет и не должно быть какого-то одного, единственного смысла; фильм, по замыслу режиссера, должен быть многозначным, иметь различные трактовки. Так, образ главной героини Карен можно трактовать и как идеалистический, жертвенный, и как связанный с идеей расплаты за грехи.

Со временем Ларс фон Триер отошел от принципов «Догмы», и последующие его фильмы (особенно «Догвилль» и «Меланхолия») вобрали в себя многое, против чего он протестовал вместе с единомышленниками – например, использование музыки. Незменным остается лишь присутствие интертекста: произведение Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда» выступает поистине смыслообразующим в «Меланхолии» (2011). Музыка – важнейший компонент фильма, она определяет фундаментальное пространство картины. Кинокритик Антон Долин даже высказался по этому поводу следующим образом: «Если Ларс фон Триер – воплощение современной авторской режиссуры, то Рихард Вагнер – ее родоначальник» [9 с. 57].

Интертекст в кинофильме «Меланхолия» проявляется и в использовании произведения живописи, а именно картины Питера Брейгеля «Охотники на снегу». Одновременно это также и диалог фон Триера с его любимым режиссером Андреем Тарковским, который уже показывал зрителю картину Брейгеля в «Солярисе». Для героини Кирстен Данст пейзажи Брейгеля, впрочем, отнюдь не предмет приятного созерцания, но причина опустошающей печали, меланхолии и приближающегося конца.

Кинокритика и интертекстуальность

Антон Долин свою рецензию на фильм «Антихрист» под названием «Самосуд» предваряет цитатой из Ницше о человеке как «самом неудачном животном» [10]. Его анализ фильма, на наш взгляд, сделан с опорой на интертекстуальную модель интерпретации. Он находит в «Антихристе» прямые цитаты из «Зеркала» и «Сталкера» Тарковского, любимого режиссера фон Триера. Также Долин обращает внимание и на животных, присутствующих в изобилии в картине, причем каждое из них что-то обозначает и откуда-то позаимствовано (так, например, «ворон – это из Эдгара По», «лисы – из русских народных сказок или японской мифологии»).

Антон Долин уделяет в рецензии большое внимание описанию фильма, его структуры и содержания, пытаясь понять, почему его так неоднозначно восприняла публика. Долин сравнивает приемы Триера в «Антихристе» с аналогичными из его же предыдущих фильмов (к примеру, из «Рассекая волны» и «Идиотов») или картин других режиссеров («Сало, или 120 дней Содома» П.П. Пазолини), когда речь заходит об уровне провокативности данного кинопроизведения.

Важное значение Долин придает заставкам фильма, которые создавал художник П. Киркеби, уже работавший с фон Триером над драмой «Рассекая волны». Конечно же, Долин в поисках смысла фильма не может не задаться вопросом: «Где в фильме Антихрист?» Он в равной степени допускает, что им может быть как главная героиня фильма в исполнении Шарлотты Генсбур, так и то, что это, по словам актера Уиллема Дефо, просто хорошее название для фильма. Словом, этот фрагмент рецензии (как и в той или иной мере весь текст) построен в логике открытого обсуждения, к которому автор привлекает аудиторию. В конечном счете, несмотря на преимущественно интертекстуальную модель анализа, выбранную кинокритиком, А. Долин признает за «Антихристом» право считаться сугубо авторским произведением, монофильмом, «сольным, индивидуальным трудом».

Заключение

Обобщение самого понятия «интертекст» привело к заметно-му расширению его границ и размыванию смысла. Границы интертекстуальности являются весьма нечеткими: если считать, что все – интертекст, то возникает риск лишения всякой специфики этого явления. Постструктуралистская теория интертекстуальности влияет на киноэстетику, в частности на осознанную стилистику фильмов Ларса фон Триера.

Также она используется и при анализе фильмов, что находит широкое применение в современной критике. Согласно методу интертекстуальности, зритель (критик, исследователь) в равной степени является автором произведения, что и собственно автор (режиссер фильма). В этом смысле постструктуралистский интертекстуальный подход добавляет возможности обогащать общее значение рассматриваемой кинокартины, что, в целом, положительно сказывается также и на самой кинокритике.

Литература

1. *Тичер С., Мейер М., Водак Р., Ветер Е.* Методы анализа текста и дискурса: Пер. с англ. Харьков: Гуманитарный центр, 2009. 356 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
3. *Аксёнова Н.С.* Интертекстуальность в литературе и лингвистике: Проблема выбора подхода // Вестник МГОУ [Электронный ресурс]. 2013. № 1. URL: <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/271> (дата обращения 5 авг. 2018).
4. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
5. *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. 464 с.
6. *Даниленко Т.А.* Принцип повторения как основа цикличности и серийности в экранной культуре // Вестник БГУКИ. 2010. № 2 (14). С. 50–55.
7. *Делёз Ж.* Различие и повторение: Пер. с фр. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
8. *Кагански С.* Крест и стиль: Пер. с фр. // Искусство кино [Электронный ресурс]. 1999. № 3. URL: <http://www.uverenniy.ru/serj-kaganski-lars-fon-trier-krest-i-stile.html> (дата обращения 18 янв. 2019).
9. *Долин А.В.* Фон Триер и Вагнер // Искусство кино [Электронный ресурс]. 2011. № 7. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/07/n7-article10> (дата обращения 5 авг. 2018).
10. *Долин А.В.* Самосуд. «Антихрист», режиссер Ларс фон Триер // Искусство кино [Электронный ресурс]. 2009. № 7. URL: <http://kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7> (дата обращения 5 авг. 2018).

References

1. Titscher S., Meyer M., Wodak R., Vetter E. Methods of text and discourse analysis. Khar'kov: Gumanitarnyi tsentr Publ.; 2009. 356 p. (In Russ.)
2. Barthes R. Selected Works. Semiotics. Poetics. Transl. from French. Moscow: Progress Publ.; 1989. 616 p. (In Russ.)
3. Akxyonova NS. Intertextuality in literary theory and linguistics: Choosing the approach Vestnik MGOU [Internet]. 2013;1. URL: <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/271> (data obrashcheniya 5 Aug. 2018). (In Russ.)
4. Piege-Gro N. Introduction to the theory of intertextuality. Transl. from French. Moscow: LKI Publ.; 2008. 240 p. (In Russ.)
5. Yampol'skii MB. The Memory of Tiresias. Intertextuality and Cinema. Moscow: RIK Kul'tura Publ.; 1993. 464 p. (In Russ.)
6. Danilenko T.A. The principle of repetition as the basis for cyclicity and seriality in screen culture. *Vestnik BGUIK*. 2010;2(14):50-55. (In Russ.)
7. Deleuze G. Difference and Repetition. Transl. from French. Saint-Petersburg: Petropolis Publ.; 1998. 384 p. (In Russ.)
8. Kagansky S. Cross and Style. Transl. from French. *Iskusstvo kino*. [Internet]. 1999;3. URL: <http://www.uverenniy.ru/serj-kaganski-lars-fon-trier-krest-i-stile.html> (data obrashcheniya 18 Jan. 2019). (In Russ.)
9. Dolin A.V. Von Trier and Wagner. *Iskusstvo kino* [Internet]. 2011;7. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/07/n7-article10> (data obrashcheniya 5 Aug. 2018). (In Russ.)
10. Dolin AV. Lynching. "Antichrist", directed by Lars von Trier. *Iskusstvo kino* [Internet]. 2009;7. URL: <http://kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7> (data obrashcheniya 5 Aug. 2018). (In Russ.)

Информация об авторе

Владимир Ю. Добровольский, магистр культурологии, аспирант (соискатель), Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; dobrovolski.vladimir@gmail.com

Information about the author

Vladimir Y. Dobrovolsky, master of Cultural studies, post-graduate student (degree seeking applicant), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; dobrovolski.vladimir@gmail.com

Женский художественный дискурс в пространстве сакрального текста

Михаил В. Вогман

*Институт стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, aleiaracan@yahoo.com*

Наталья Ю. Каменецкая

*Творческий союз художников России,
Москва, Россия, nataliyakam@gmail.com*

Аннотация. В статье предпринимается первичная попытка описать взаимодействие между *гендерной* и *теологической* проблематиками в творчестве современных женщин-художниц. Отталкиваясь от работ, созданных женщинами в религиозной (прежде всего иудейской) среде, авторы затем распространяют выявленные на их примере закономерности на широкий круг современного женского искусства. Модусы использования современными женщинами-художницами художественно-изобразительных и концептуальных средств или элементов, отсылающих к конкретным господствующим религиозным традициям, трактуются как опыт конституирования особого «женского дискурса» о Сакральном и даже в самой сфере Сакрального (понятого в данном случае не отвлеченно-понятийно, а в свете реальных религиозных дискурсов и практик). В сегодняшнем женском творчестве демонстрируется новая тенденция по отношению к традиционному религиозному наследию, которая преодолевает гендерные барьеры не только и не столько путем критики наличного в нем социально-культурного неравенства, сколько путем активной художественной реализации права женщины на признание в качестве специфического субъекта несводимого духовного опыта. Анализ ряда отдельно взятых социально-культурных ситуаций в методологической перспективе комплексных гендерных исследований делает возможным заявление о женском искусстве и его художественном дискурсе – как об особой и правомочной *интерпретации сакрального Текста*, порожденной и востребованной самими «мужскими» символическими системами.

Ключевые слова: Текст, текстуальность, феминизм, сакральное, женское искусство, еврейское искусство, визуальность, телесность, религия, женский дискурс, феминистская критика, интерпретация

Для цитирования: Вогман М.В., Каменецкая Н.Ю. Женский художественный дискурс в пространстве сакрального текста // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 259–280.

Women's artistic discourse in the space of sacred text

Michael V. Wogman

*Institute for Asian and African studies Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia, aleiaracan@yahoo.com*

Nataliya Yu. Kamenetskaya

Creative Union of Russian Artists, Moscow, Russia, nataliyakam@gmail.com

Abstract. The paper makes an initial attempt to relate the gender and theological problematics in the oeuvre of contemporary women artists. Starting with the works created by women from religious (mostly Judaic) milieu, the authors then proceed by applying the principles, deduced from there, to a broader field of contemporary feminine art. Modes of the use of artistic and pictorial and conceptual means or elements referring to specific dominant religious traditions by modern women artists are interpreted as the experience of constituting a specific “feminine discourse” about the Sacred and even in the Sacred itself (understood in this case is not abstract-conceptual, but in the light of real religious discourses and practices).

In contemporary feminine art a new trend in relation to religious tradition is demonstrated. That trend overcomes gender barriers not only and not so much by criticizing the socio-cultural inequality that exists in it, but rather by actively implementing the right of a woman to be recognized as a specific subject of irreducible spiritual experience. Using the methodological scope of complex gender studies to analyze concrete social and cultural cases, the authors suggest conceptualizing feminine art its artistic discourse as a means to interpret the Sacred Texts, what was originated and necessitated by the ruling masculine symbolic discourse of these very texts.

Keywords: text, textuality, feminism, sacred, women's art, Jewish art, visuality, corporeality, religion, woman's discourse, feminist criticism, interpretation

For citation: Wogman MV., Kamenetskaya NYu. Women's artistic discourse in the space of sacred text. *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series.* 2018;8:259-80.

Женскому дискурсу в современной культуре, как отмечается в западной исследовательской литературе последних десятилетий, присуща парадоксальная амбивалентность, ставящая его под удар идеологических противников как «справа» за радикальность, так и «слева» за реакционность [1]. Она, по-видимому, и обуславливает диалектическую смену так называемых «волн» развития, которые выделяют в истории женского движения [2]. С одной стороны, будучи во многом порождением неомарксистской в своей основе «феминистской культурной критики», женский дискурс, в том числе в искусстве и арт-критике, призван *деконструировать* гендер как совокупность дискриминирующих практик и стереотипов [3 р. 175–177] и, соответственно, складываться из произведений, ориентированных на проблематизацию гендера и сопряженных с ним социальных иерархий. С другой стороны, в условиях сближения с *социологическим искусствоведением (Social Art History)* [4, 5] и развития мультикультурных обществ он *конструирует* и утверждает гендерное различие как источник идентичности и методологическую матрицу для обобщения индивидуального опыта, то есть рассматривает творчество женщин-художниц как специфически отражающее гендерную идентификацию автора независимо от степени и осознанности отсылок к ней [6 р. 18–19].

В постструктуралистских исследованиях эта фундаментальная амбивалентность женского дискурса могла порой коррелировать с идеей укорененности фемининного в априорно *пред-означающей* (pre-signifying) и *пред-субъектной*, а потому ускользающей от категориальной экспликации, области – платоновской *χώρα* (букв. *внегородском пространстве полей* и, шире, *месте для чего-либо иного*, субстрате, зазоре), которая в интерпретации Юлии Кристевой стала метафорой «женственности» как концепта [7].

Сегодня, однако, заметен определенный кризис постструктурализма и подобного применения лаканианского психоанализа в

гендерных исследованиях, связанный с протестом против неуместной онтизации до-языковой сферы [8] и, шире, против тотальности концепта «женского» как абстрактного, оторванного от индивидуальной, социальной и экономической жизни [9]. Этот поворот может быть синхронизирован с тем, что иногда называют «третьей» [10] или «третьей-или-четвертой» [11] волной феминизма, а Нэнси Фрэйзер описывает в недавней работе [3] и вовсе как «*третий акт 2-й волны феминизма*» [2]; не отвергая целиком и однозначно разработанных в рамках классической «2-й волны» теорий, современная гендерная дискуссия предпринимает попытку дополнить их возвращением к конкретным требованиям *признания* и *социальной поддержки* на новом уровне [3 р. 210–212]. Однако еще более органичным выглядит этот поворот в контексте *гибридизации различных и разноуровневых идентичностей* в условиях глобального (пост)пост-модерного мира [12]. Таким образом, можно говорить о проявляющемся сегодня переносе акцента с конституирования «*женщины вообще*» на бывшую периферию женского дискурса – многообразии гибридных, пограничных и *инклюзивных женских идентичностей* (и связанных с ними практик подавления) с их конкретным и не поддающимся обобщению опытом.

В этой исторической ситуации возникает возможность и для новой трактовки отношений между *женским дискурсом* и *традиционными религиями*. Если прежде проблематизация гендера ассоциировалась почти исключительно с общей критикой монотеистиче-



Рис. 1. Соня Делоне. Ритмы цвета
Книга художника, разворот, 1966

ской религиозности как установления маскулинного (отцовского) символического порядка иерархий, то сегодня, по-видимому, на первый план все больше выходит проблема женского голоса *внутри самих религиозных сообществ*.

Так, в 1970–1990-е обращение художницы Сони Рапопорт (1923–2015) к сакральной и религиозной проблематике носило открыто трансгрессивный характер и целенаправленно *де-сакрализовало* конкретные образы традиционного происхождения с радикально секуляристских позиций (от использования новаторской, но аксиологически сниженной техники компьютерных игр – до сопоставления гендерной политики античной экзегезы с агрессией США на Среднем Востоке, ср. название работы «Kabbalah Kabul»). Другим возможным путем гендерной рефлексии о сакральном стали во второй половине XX века поиски альтернативной, *женской* религии. Они воплощались, к примеру, в знаменитой попытке Клариссы П. Эстес сконструировать «Первозданную Женщину» (в оригинале «Wild Woman», «Дикую Женщину») в качестве еще одного архетипа бессознательного, который-де «интуитивно понятен любой женщине, независимо от того, какая культура на нее повлияла» [13]. Тем не менее по мере пересмотра понятия *идентичности* в антропологических и социальных исследованиях одностороннее и эксклюзивное отстаивание любой из этих позиций в мысли или искусстве было переосознано. Оно рассматривалось как предательство по отношению к *индивидуальным судьбам* женщин, ведущих традиционную религиозную жизнь, – и, шире, как насильственное стирание различий между женщинами, которое неминуемо оборачивается воспроизведением наличного общественного и экономического неравенства, коль скоро реальный голос одних женщин, социально более маргинализованных, *de facto* оказывался «подшит» под голос тех, которые имели *большой доступ* к средствам распространения информации или могли позволить себе художественное творчество [10]. Напротив, выдвижение на первый план гибридных идентичностей дало также возможность для женского художественного высказывания *изнутри*, а не извне существующих религиозных традиций и дискурсов (которое, тем самым, одновременно оказывалось *и* субверсивным, *и* конструктивным по отношению к каждому отдельно взятому религиозному дискурсу).

Особая роль в этом процессе принадлежит творчеству женщин, создаваемому в мусульманской и иудейской средах. Это связано с тем, что в легалистических религиях, какими являются ислам или иудаизм, ограничивающие женщин ритуальные и легальные практики не только по-прежнему сохраняют гораздо большее практиче-

ское повседневное значение, чем в Европе или США, но и оказываются вполне совместимыми с техническим прогрессом, модернизацией и культурной вестернизацией.

В последние годы израильский исследователь Д. Шпербер (Sperber) осветил в ряде публикаций [6, 14–16 и др.] особенности творческого пути женщин-художниц, принадлежащих к современной еврейской ортодоксии (Modern Orthodox Judaism) – кругу направлений в современной религиозной жизни Израиля и, отчасти, США, сочетающих ориентацию на принятие современной культурной жизни западного образца с сохранением строгости соблюдения канонического права. Женщины в этой среде, с одной стороны, имеют (как минимум, теоретически) доступ к экономическим, интеллектуальным и социальным ресурсам для участия в современном художественном процессе – но, с другой, ежедневно сталкиваются с патриархальным по своей природе легальным и ритуальным строем еврейской религии [6 р. 17, 19–20]. Эти женщины-художницы идентифицируют себя с иудаизмом и еврейством, однако борются за обретение собственного творческого голоса, который позволял бы им художественно высказываться как женщинам. Как потребность в этом акте высказывания, так и неотъемлемый от него акционистский, протестный характер дополнительно провоцируются традиционными *ограничениями на визуальное творчество как таковое* в истории иудаизма (и ислама), где изобразительное искусство веками было почти полностью подшито под текстуальные и ритуальные (то есть априори мужские и сакральные) нужды [16]. Развивая мысль Д. Шпербера, отметим, что акт художественного высказывания женщины даже *сам по себе* может в рамках этой культуры восприниматься как *вторжение* женского в предельно эксклюзивную для мужчин сакральную и теологическую сферу *толкования Текста*. Напротив, положение женщины в дискурсе этих религиозных культур традиционно связано с реификацией, объективацией, запретом на зримость – и уж тем более на зрение; так, в известном хадисе Мухаммад присаживается на бедро жены, чтобы проверить, от Аллаха ли посланное ему мистическое видение («доказательством», конечно, выступает исчезновение видения при его физическом контакте с женщиной). Женщина здесь соотносится с сакральным и свидетельствует о нем исключительно *апофатически*, «от противного». Эти проблемы были, в частности, подняты и освещены выставкой «Матронита» (арам. «Господарыня»), прошедшей при участии Д. Шпербера и Д. Лисс как кураторов в 2012 г. в Музее современного искусства Эйн-Харод (Израиль) [17].

Анализируя визуальную и (пара)визуальную репрезентацию женского тела (в т. ч. мотивов *наготы, телесности, сексуальности*) в творчестве женщин-художниц, активно идентифицирующих себя одновременно и как женщин, и как религиозных евреек, Шпербер показывает, как им удается создать особый (суб)дискурс, который соответствовал бы одновременно как феминистским идеалам субверсивности и борьбы за эмансипацию, так и канонически-легальным нормам мужского религиозного сообщества или сообществ, к которым они принадлежат (и которым они осознанно соответствуют, несмотря на достаточно радикальный критический заряд) [6 р. 21]. Похожую, хоть и более сложную, ситуацию отмечали в связи с современным женским искусством в рамках исламской культуры [18] и, отчасти, постмодернистскими женскими интерпретациями традиционных католических мотивов [19].

Тем не менее нельзя не заметить, что, будучи созданы внутри маскулинной по своему происхождению текстуальной сакральной традиции, с активным использованием ее художественных и концептуально-речевых средств, и все же не направленные однозначно на их полную де-сакрализацию, но напротив, лишь на конкретную тактическую задачу – *проблематизацию места женщины по отношению к самим этим средствам*, работы такого рода обладают *высоким эвристическим потенциалом* не только с точки зрения собственно гендерного дискурса в узком смысле (феминистской культурной критики) – но и, парадоксальным образом, *с точки зрения самого религиозного дискурса*, на субверсию которого они направлены! Таким образом, творчество оказывается для женщин-художниц с гибридной (религиозной) идентичностью тем главным местом, где они могут заявить о себе как о неучтенной части (формально общей с мужчинами) духовной и культурной идентичности. Их работы не только ставят под вопрос те или иные религиозные ограничения, но и становятся *полноценными женскими высказываниями о (закрытой для них социально) сакральной сфере*, то есть, как раз и осуществляют *обретение собственного женского голоса* в качестве особого, изначально осмысленного господствующим маскулиным дискурсом, *ракурса* на святое и священное – ракурса, *критически воспроизводящего* (и тем, однако, *преодолевающего*) навязанную женщине позицию апофатического свидетеля зримости (то есть, того, кто может быть только увиден, но никак не видеть сам или транслировать свое видение вовне) [20].

В данной статье мы предпринимаем попытку поставить проблему такого «особого ракурса» как новой перспективы развития темы «женщина и сакральное» в искусстве и культуре. Представляется,

что частный иудейский опыт, описанный Д. Шпербером (и описанный им в первую очередь с точки зрения проблем телесности), может в этом смысле стать основой для разработки новых подходов к трактовке женского искусства вообще – то есть выработке языка для гендерной проблематизации не «сакрального вообще», как это делает Ю. Кристева [7, 8], и не «религии вообще» (и даже не религии в частности), а *индивидуального женского художественного опыта в сфере сакрального*.

Ставя вопрос о такой перспективе, мы взяли за основу визуального художественного исследования *сопоставление* характерных приемов и мотивов, которыми эти женщины-художницы утверждают (и впервые порождают на внутреннем языке своей общей с мужчинами культурной идентичности) свое женское право на художественное слово о сакральном – и отдельных работ, созданных в европейской среде современными женскими авторами, никак не связанными с реальной религиозной традицией. В отличие от Д. Шпербера, мы постараемся сделать акцент на роль Текста, а не тела в этом художественном слове, и рассмотрим, как преломляется в из работах проблема *«текстуальность vs визуальность»*, а также связанные с ней мотивы «отчуждения взгляда» и «одежды/бесплотности», за каждой из которых стоит проблематика, актуальная для самопозиционирования по отношению к (мужскому) сакральному как религиозных, так и светских женщин художниц во всем мире. В итоге мы надеемся заложить пробный камень в разработку языка приемов и мотивов для описания «женского дискурса в пространстве сакрального» как эвристически существенного артистического, философского и даже богословского феномена.

Текст – как текст сакральный и прескриптивный – играет огромную роль для формирования и самосознания религий, возникших в «Осевое время», в особенности – религий библейских. В философии и культуре 2-й половины XX в., особенно пост-модернистской, в том числе под влиянием иудаизма, текстуальность стала одной из центральных тем; противопоставляя открытую интерпретации букву Текста, способную продолжиться за пределы отдельной книги, как инстанцию субъектности – тотальность голоса/Логоса, устанавливающего единый символический порядок, Ж. Лакан, Ж. Деррида, Э. Левинас и другие видели в текстуальности ключ к Различию и построению нравственного сообщества [21 р. 47–57].

Тем не менее в феминистской перспективе «третьего акта 2-й волны» конкретный сакральный Текст (например, Тора или Коран), дарованный Б-гом человечеству и оккупированный мужской частью сообщества (в том числе, образовательно), оказывается ин-

струментом порабощения. Благословляемое Ж. Деррида преодоление «текстуальностью» границ отдельной книги оборачивается, тем самым, случаем насилия, когда прескриптивная, ограничивающая женщин дискурсивная практика как бы «колонирует» белые поля книги, расчерчивает пред-означаемую Хору знаками [1].

Критика еврейской текстуальности как дискриминационной практики играет заметную роль в творчестве израильских религиозных женщин-художниц, представленных на выставке «Матронита». Так, Рут Кестенбаум бен-Дов создала цикл «Тело и Текст», состоящий из диптихов, похожих на развороты книги, где на одной странице напечатан фрагмент еврейской сакральной словесности (например, запрещающий мужчине, занимающемуся «Учением», отвлекаться на красоту природы (Мишна Авот, 3:2)¹, а на другой расположен визуальный объект природного происхождения (например, в работе «Читая деревья» рассыпающийся осенний лист). Сталкивая телесное/визуальное с запрещающим его текстом, художница «подвешивает» заданное последним иерархическое неравенство, превращая цитату в такой же визуальный объект (а сухой лист – в объект иллюзорного чтения).

Такое концептуальное решение актуализует проблемы традиционного отношения к материальности и ее ценности. Оно напоминает, что в мире доминирующего сакрального Текста женщина (до недавнего времени зачастую от текстуальности социально отчужденная по предписанию этого самого Текста), должна либо сама отождествиться со знаком (полностью редуцировать себя к навязанному значению), либо быть ассоциированной с *исключенным из сферы значимого-прочитываемого* (читай «запретным») визуальным образом. Бинокулярный взгляд «читателя» этой книги, который автор делегирует зрителю, совмещает и переключает между собой «визуальный» и «текстуальный» планы, задавая материальному образу выводимое из текста значение, а тексту – эстетическую зримость.

Зритель-мужчина оказывается, тем самым, перформативно пойман в ловушку: он должен либо (формально) нарушить предписание текста (т. е. испытать эстетическое удовольствие от телесного образа одновременно с чтением запрещающего это текста), либо признать *существование и легитимность принципиально другого, парадоксального взгляда* женщины, для которого это сочетание *не запрещено* (в силу той же маскулинной природы иудаист-

¹ Ссылки на текст трактата Авот («[Поучения] Отцов») в составе Мишны («Учебы», классического иудейского памятника III в.), даются в традиционной (глава: параграф) пагинации по изданию [22].

ского легального дискурса). При этом, отсылая к формату книги и воспроизводя традиционную талмудическую форму организации информации («дискуссию», соположение высказываний двух противоположных точек зрения), женщина-художница *de facto* успешно *включает* визуальный природный объект в его материальной ущербности (например, *рассыпающийся* осенний лист) в жанровые, если не текстуальные, рамки Учения, предъявляет его смысловую и материальную неполноценность – как полноценное и значимое высказывание о сакральном.

Сходным образом применяет этот мотив, например, американская художница Хелена Айлон (Helene Aylon, р. 1931), развивающая собственную феминистскую концепцию иудаизма. Например, в ряде медиа-работ из серии «Автопортреты» (2005–2007) она проецирует на себя изображения библейских текстов. Здесь ее собственное тело пожилой женщины в традиционной «скромной» религиозной одежде белого (т. е. праздничного) цвета выступает тем «полем», на котором в ярком белом свете (источник которого зрителю невидим) отпечатываются сакральные знаки. Акцент в этих работах перенесен с читаемости текста на игру света и, главное, антитезу «поверхность/глубина» (буквы, в отличие от их живого фона, лишены любой материальности и вычерчивают объемное тело лишь плоскостно – зато, совпадая с ним по контуру, вырывают его из белого фона, то есть, задают не только как плоское изображение, но и как самостоятельную, отличную от фона, фигуру). В итоге эта диалектика объема/фона/плоскости и света/белизны/тени приводит к постановке вопроса о соотношении телесного образа художницы/героини – и мистического света, на фоне которого проступают сакральные письмена (так как именно невидимый источник света должен, при внимательном изучении композиции, обнаружить потенцию совпасть по контуру с женской фигурой). Женщина в ее двунаправленной связи с Текстом, таким образом, изображается не «другим мужчиной», а настоящим Другим («все могущество которого – по выражению Левинаса – в бытии другим» [23 с. 92–93]): двойником неизвестного, пред-дискурсивного, превосходящего Текст начала (что, по-видимому, представляет собой специфический опыт истолкования библейского стиха «Сказал Бог: “Сотворим-ка человека Нашим образом² – как Наше подо-

² Возможно, на художественную интерпретацию текста в работе Х. Айлон также повлияло языковое соответствие древнееврейского слова «образ» (*šelem*) и образованного от того же корня современного ивритского слова «фотография» (*šilum*).

бие!». Сотворил Бог человека /.../ мужским и женским Он сотворил их» (Быт. 1:26-27))³.

Между тем аналогичный метод анализа, артикулирующий приемы критики текстуальности и (де)конструкции оппозиции «Текст vs Тело» как акты женского артистического высказывания о сакральном, может быть успешно применен и к произведениям современного женского искусства, не имеющим прямого отношения к еврейской религиозности. Та же проблематизация оппозиций знака/образа, читаемости/зримости, плоскости/объема, фона/текста позволяют теологически трактовать гендерную проблематику в творчестве многих женщин-художниц, затрагивающих тематику духовного опыта в современном мире. Так, художница круга московских концептуалистов Ирина Нахова предлагает концепцию медиа-произведения, где бы медленно высвечивались, символизируя процесс рассматривания, произвольные фрагменты библейских и других старопечатных священных книг, тем самым исследуя Текст как объект эстетического созерцания:

Это очень медленное рассматривание... священных книг на «мертвых» (для современных зрителей) языках... Он/она рассматривают тексты как чисто визуальные, как картины. То есть лишают их смысла понятийного, но награждают их смыслом визуальным. Взгляд произвольно, в разных направлениях ползает по поверхности, либо пере скакивает с одного кусочка на другой, задерживается на отдельных буквах, шероховатостях бумаги, колонцифрах, но не читает сам текст. Только рассматриваемые кусочки находятся в фокусе “взгляда”, весь остальной текст расфокусирован. Я представляю инсталляцию проекта как большие проекции, размером в высоту помещения, которые состоят из «взглядов» на западные и восточные священные тексты [25].

Ведущей темой творчества московской художницы из российской концептуальной среды Марии Овчинниковой является образ яйца как смысловой и визуальной модели вербального дискурса. С начала 1990-х автор выставляет объекты-скульптуры в форме декоративных яиц разных размеров [26, 27], иногда покрытые наборами символов (в т. ч., в некоторых работах, библейским текстом на иврите). В концепции художницы яйца-объекты, хоть и выражают отчасти критику инструментализации женского творче-

³ Библейский текст приводится в авторском подстрочнике с древнееврейского языка по изданию [24], ссылка оформлена в традиционной (глава: стих) пагинации.

ства, осуществляемой в том числе в форме обычая красить яйца на Пасху, одновременно неким образом трактуются как «окна в трансцендентное», первоисточники (и как бы «пред-источники») жизни. Характерно, что это «окно» оказывается замкнуто и непрозрачно – его содержание лежит за пределами языковых практик. А сакральный Текст – презентированный, тем самым как лишь один из возможных способов декорирования – поверхностно «об-писывает» абсолютную непроницаемость объема, но бессилён что-либо сообщить о самом главном, о скрытой (или отсутствующей) внутри будущей жизни.

Отчуждение смысла текста и противопоставление ему глубины материала – один из лейтмотивов выставки израильской светской художницы Михаль Ровнер «Смещения», прошедшей в Мультимедиа Арт Музее в Москве в 2015 г. [28]. Здесь текстуальность представлена исключительно со своей визуальной стороны – в виде строчек, выбитых на черных базальтовых камнях, иногда представляющих собой, а иногда лишь навязчиво напоминающих древние стелы с неизвестной письменностью. Поверх древних камней – сакральных Текстов или псевдо-текстов – проецируется движущееся изображение, порождающее у зрителя впечатление процесса образования трещин и другие деформации неподвижного текста-фона. В контексте обсужденных выше работ это может прочитываться как еще один опыт феминистской диалектики бесплотного взгляда и претендующего на незыблемость древнего патриархального порядка Текста. Характерно, что в интерпретации женщины-художницы проецируемые, т. е. фантомные с точки зрения онтологии, изображения становятся источником глубинных, материальных «смещений» Текста и (одна из работ называется «Трещины времени») его исторической деконструкции.

Безусловно, приведенные работы отличает от созданных в религиозной среде меньший радикализм критики – и меньшее внимание к понимаемости конкретного использованного Текста (скорее мы видим, что Текст рассматривается как принципиально непонятный и нуждающийся в «женском» визуальном, а не «мужском» текстуальном, пере-прочтении). Тем не менее, мы также можем констатировать и определенную общность как направлений постановки концептуальной проблемы «женское – сакральное» по оси «текстуальное vs визуальное» и «первичное vs вторичное», которые реализуют теоретические построения эпохи «2-й волны феминизма» в конкретные акты женского прорыва в пространство Сакрального Текста.

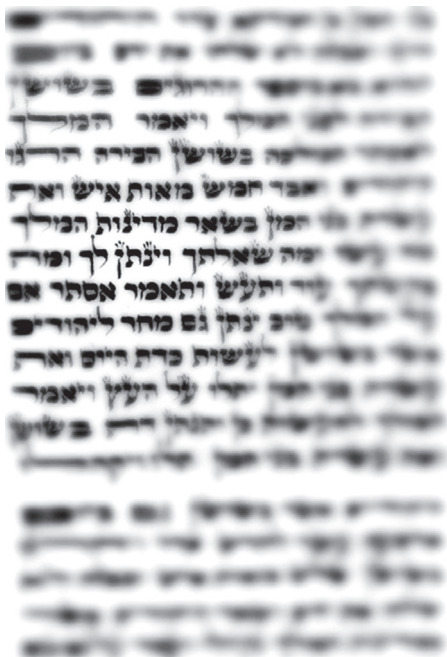


Рис. 2. Ирина Нахова
Буква закона
Видеопроекция. 2018

В качестве еще одного, и без того известного, приема, который приобретает новую актуальность в контексте женской критики дискурса о сакральном, можно выделить *отчуждение взгляда* и другие формы деконструкции зрения как задающего логический порядок отношений «субъект – объект». Так, если мы снова обратимся к традиционной среде ислама и иудаизма, то обнаружим, что женщина в ней подвергалась как бы двойному визуальному отчуждению. Запрет на бытие видимой мужчинами (например, во время многих религиозных ритуалов) *de facto* в той или иной степени изгонял женщину не только из самого ритуала, но и из возможности быть субъектом.

Эта проблема напрямую поднята в ряде видеоинсталляций секулярной израильской художницы Яэль Бартана. В частности, в работе «Так чтоб не знал...» («Ад де-ло яда») невидимый автор (позиция которого совпадает с позицией зрителя) «подглядывает» за подготовкой к иудейской карнавальной церемонии в праздник Пурим сквозь щелку в двери. По-видимому, подразумевается, что это может быть взгляд девочки из религиозной среды, так как все мужчины одеты в черные ультра-ортодоксальные наряды. Узость



Рис. 3. Михаль Ровнер. Трещины времени
Видеоинсталляция. 2009

кругозора создает эффект отчужденности, при котором ни одно из действий, происходящих «там», не видно целиком, и не только не похоже на веселый карнавал, но приобретает характер неприятно бессмысленных, абсурдных и подчеркнуто эмоционально «пустых» перемещений и шумов. Это подглядывание, которое не приносит удовольствия, так как лишает созерцаемые обрывки сакральных действий заложенного в них участниками значения. Тем не менее заглавие работы преворачивает происходящую деконструкцию ритуала. Оно представляет собой цитату из талмудического предписания относительно карнавала в праздник Пурим, согласно которому мужчине надлежит напиться до такого состояния, «чтобы не знал [где «благословен Мордехай (положительный герой праздника)», а где «проклят Аман»], т. е. до полной утери означаемым означаемого (Вавилонский Талмуд, трактат Мегилла, 17б)⁴. Между тем именно в этом положении – неразличения означаемых – в силу самой же дискриминированности женщин оказывается автор/зритель! Тем самым, исследуется параллель между исключенностью из церемонии женщины как субъекта – и предписанным церемонией выход за пределы субъектности; запрещенное женское видение как бы приравнивается к *исполнению предписания*, причем не только наравне с мужчинами, но и априори, раньше них.

⁴ Ссылки на текст Талмуда приводятся в традиционной (трактат, лист-сторона) пагинации по изданию [30].

Критика узурпации мужчинами текстуальных практик напрямую смыкается с репрезентацией «иноного» взгляда в работах американско-израильской художницы Хадассы Голдвич, регулярно обращающейся к связи текста и иерархии [29]. Например, ее двухминутная видеолента «Урок письма #1» (Lesson of Writing #1, 2005) изображает героиню слизывающей со снятого *извне* стекла написанные медом буквы еврейского алфавита. Согласно древнему обычаю, распространенному среди многих средиземноморских религий, в том числе византийском православии и ряде направлений иудаизма, со слизывания медовых букв начинается обучение ребенка Тексту. Тем самым инициация в мир книжности («мед Торы») ритуально фиксируется через вкусовой образ сладости. Однако еврейским девочкам, на которых не лежит заповеди учить Тору, в этой сладости отказано. Сняв себя в этом двухминутном ролике, Хадасса Голдвич как бы создает альтернативную «женскую» инициацию в еврейское знание. Тем не менее камера размещена по другую, «внутреннюю» сторону этой преграды. Таким образом, Хадасса Голдвич вводит в эту «альтернативную» инициацию дополнительного персонажа, одновременно полностью отделенного от героини, и расположенного в позиции невольного «адресата» слизывания как визуального, телесного (возможно даже эротического) действия. Однако чей это взгляд делегируется зрителю? Кто смотрит на героиню как бы «с той стороны Текста»? Этот открытый вопрос превращает за-оконное пространство в аналог все той же Хоры, про которую невозможно сказать ничего определенного. Однако в этом зазоре значения расположен именно адресат и *источник видимости*, который, тем самым, может быть отождествлен как с женским (взгляд автора/зрителя, находящийся вне мира действия, так и с Абсолютом, к которому стремится героиня в своем действии, но не может преодолеть линии стекла. Таким образом, традиционные мотивы «мутного стекла», текстуальности, сладости и абсолютной трансцендентности божества в совокупности работают на новое, принципиально бинарное (включающее в себя два несводимых взгляда) и сугубо женское (причем как в отношении предьявленного, но плохо различимого за стеклом реального тела героини, так и в отношении невидимого Другого, расположенного в точке камеры).

Собственно, бинокулярность как попытку удерживать два разбегающихся и стремящихся подчинить друг друга онтологических уровня (телесного и текстуального) мы уже обсуждали и в связи с работами Рут Кестенбаум бен-Дов в плоскостном измерении (разворот книги). Тем не менее абсолютно аналогичный прием, только в технике интерактивной инсталляции, регулярно использует,

например, известная европейская медиахудожница Александра Дементьева. Так, ее работа 2018 г. «Нераспознанное видение» анализирует противостояние образов, видимых каждым из двух глаз:

В обычной жизни мозг синтезирует из двух этих образов цельную картину; однако если предоставить каждому из глаз отличающиеся визуальные впечатления, два изображения начнут бороться между собой за доминирование, так что один гештальт будет подавляться другим [31].

Таким образом, несмотря на различие в техниках исполнения, мотив несводимой двойственности как специфики отмысленного мужским сообществом женского взгляда – регулярный прием художественного исследования женщинами художницами фемининных перспектив на сакральное.

Еще одной оборотной стороной мотивов запрещенного и отчужденного зрения иногда выступает в работах женщин-художниц также мотив невидимости или визуальной неразличимости, который заслуживает отдельного исследования. Использование этого мотива тоже по-своему обыгрывает предписанный маскулинными религиозными нормами парадокс сведения женщины к объекту взгляда с одной стороны, и запрета на ее собственный взгляд. С этой точки зрения могут быть проанализированы, с одной стороны, почти все рассмотренные выше работы: все они так или иначе предполагают отождествление или соположение «женского» с невидимым источником света или зрения в визуальном произведении. С другой стороны, этот мотив выступает на первый план в другом типе работ израильских религиозных женщин-художниц. Так, арт-объекты Энди Арновиц «Платье соломенной вдовы» (2010) или «Ходи путями добра» (1999) Нехамы Голан, также экспонировавшиеся в рамках проекта «Матронита», репрезентируют навязанную мужским сообществом норму в виде объектов, имеющих форму женской одежды (туфля; платье), но изготовленных из теологически дискриминирующих женщину текстов (трактата Талмуда о законах брака) или социально подавляющих ее документов (ксерокопий брачных контрактов «соломенных вдов»). С третьей стороны, с еще одним неожиданным способом исследования женской (не) видимости в гендерно-исторической и теологической перспективе мы сталкиваемся, в частности, в многолетнем проекте светской израильской художницы Михаль Гейман (Heiman) «Убежище» (Asylum), который составляют в значительной степени инсценированные фотографии женщин (включая автора) в аутентичной робе обитательницы реального приюта для умалишенных жен-



*Рис. 4. Михаль Гейман
Убежище (Платье. 1855–2017)
Фотография, цветной C-принт*

щин в викторианской Британии; многократно повторяя однотипность обезличивающих одежд и фотографий из приюта, Михаль Гейман как бы пытается отнять обратно право быть видящим – и тем пытается восстановить Различие, подавленное в историческом прошлом. Художница рассматривает свое взаимодействие с викторианским приютом как своего рода историю переселения душ, в которой между героинями исторических и постановочных фотографий устанавливается парадоксальная связь, позволяющая исправлять прошлое.

Все эти многообразные примеры использования антитезы «телесность/невидимость» в современном женском искусстве образуют связную систему концептуальных высказываний, которые не только критикуют мужские практики и нормы зрения, но и отсы-

лают к производству некоего незримого за символическим порядком, но в то же время где-то имеющего место женского тела. Таким образом, это еще одна ось, по которой можно анализировать работы женщин-художниц как из религиозной, так и из светской среды в качестве артистических высказываний о сакральном.

Подводя итоги, можно сказать, что мы наблюдаем в сегодняшнем женском искусстве новые феномены, связанные с поиском (в том числе, в традиционных религиозных культурах) новых философских оснований для конструирования не абстрактной женственности, а *индивидуальной телесности автора* (или, в случае работы с отчуждением взгляда, *авторской позиции в пространстве*). Эта новая телесность пародирует социально-навязанный запрет на собственную зримость и, в результате, десексуализируется и изымается из экономики мужского вуайеризма [6 р. 31–32]. Женский опыт художественного переосмысления собственного тела в свете трансцендентального опыта балансирует между презентуемостью и непрезентуемостью, словом и образом, существованием и несуществованием – и, в своей несводимой амбивалентности, обнаруживает определенные корреляции с мистическими учениями об апофатической «телесности» Божества, аллегорически воплощенной в религиозном сообществе с одной стороны, и в сакральном тексте – с другой [32].

Анализ произведений женщин-художниц как сферы реализации их индивидуального культурно-религиозного опыта альтернативного исследования и художественного присвоения пространства сакральных маскулиных религиозных сообществ может быть, на наш взгляд, ретроспективно распространен и в прошлое. Можно сказать, что описанный выше проект М. Гейман «Убежище» в каком-то смысле перформирует и артикулирует именно этот аспект переосмысления женского прошлого как одной из задач современного феминистского искусства. Хорошей иллюстрацией к данному тезису могла бы послужить, например, *livred'artiste* Сони Делоне «Rhythmes et Couleurs» («Ритмы и Цвета», 1966) [33]. Книга построена как бинокулярный, на разворот страницы, «диалог» абстрактных композиций, близких к кубизму, – и «мужского» (выполненного Ж. Дамазом) графического неоднородного печатного текста условных «комментариев» к ним. Дуэт мужчины и женщины в творчестве был распространен в эпоху авангарда и мог бы показаться не столь существенным для истории гендерного дискурса в искусстве, поскольку Соня Делоне редко затрагивает проблему положения женщины напрямую. Тем не менее рассмотрев эту работу в контексте выявленных нами выше приемов и практик производства специфически фемининного высказывания о сакральном, мы

без труда увидим в ней аналогичную проблематизацию текстуальности как мужской инстанции в ее диалоге с визуальностью как инстанцией женской. Бинарный характер работы с одной стороны, и игровая смена ролей между текстовым и зрительным (прежде всего, тексты Дамаза как бы безуспешно пытаются пере-сказать абстрактные композиции Делоне, а также отчасти графически попадают под влияние их ритмической структуры), тоже имеет, по-видимому, смысл включать в исследование поля «женщина – сакральное», несмотря на отличия в историческом и философском бэкграунде.

Таким образом, благодаря складывающемуся на наших глазах дискурсу женщин-художниц, направленному на заявление о феминных перспективах метафизических оснований бытия-женщиной в рамках *de jure* мужских богословских и правовых сообществ, становится возможной *эмансипация женского взгляда на сакральное* не только как проект будущего, но и как новый ключ к пониманию прошлого. Мы рассчитываем, что наши наблюдения в рамках данного исследования могут лечь в основу дальнейшей разработки и осмысления этой проблематики.

Литература

1. *Брандт Г.А.* Современный феминизм: Переворот в историко-философский антропологической традиции Западной Европы // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2003. С. 48–98.
2. *Варике Дж.* Феминизм, Франкфуртская школа и Нэнси Фрэзер // Гефтер [Электронный ресурс]. 2013. 11 сент. URL: <http://gefter.ru/archive/9888> (дата обращения 02 июля 2018).
3. *Frazer N.* Fortunes of Feminism. From Women's Liberation to Identity Politics to Anti-Capitalism. Verso, 2013. 224 p.
4. *Soussloff C.M.* The New Jewish Visual Studies: A Historiographical Review // Images. 2010. № 3. P. 102–118.
5. *Сафонова В.А.* Социальная история искусства: К становлению метода // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2012. № 150. С. 89–93.
6. *Sperber D.* Body and Sexuality in the Work of Modern Orthodox Women Artists in Israel // Journal of Culture and Religion. 2015. № 1–2. P. 17–39.
7. *Васильева Е.* Феномен женского и фигура сакрального // Теория моды: одежда, тело, культура. [Электронный ресурс]. 2016. № (4) 42. С. 160–189. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/42_tm_4_2016/article/12147/?sphrase_id=1080 (дата обращения 02 июля 2016).
8. *Маргарони М.* «Утраченное основание»: Семиотическая хора Кристевой и ее двусмысленное наследие // ХОРА. 2008. № 3. С. 79–88.
9. *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York; London: Routledge, 1990. 71 p.

10. *Gillis S., Munford R.* Harvesting our Strengths: Third Wave Feminism and? Women's Studies // *Journal of International Women Studies*. 2003. Vol. 4. № 2. P. 1–6.
11. Феминистское искусство и гендерный принцип в современном искусстве: Дискуссия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/24413066.html> (дата обращения 02 июля 2018).
12. *Jacobs J.M.* Edge of Empire: Postcolonialism and the City. London, 1996. P. 22–38.
13. *Эстес П.К.* Бегущая с волками [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlp12.ru/83/161/> (дата обращения 02 июля 2018).
14. *Sperber D.* Notes on an Exhibition: 'New York/New Work: Contemporary Jewish Art from NYC' // *Images*. 2017. 10 (1). P. 106–108.
15. *Sperber D.* The Vagina and De Facto Feminism // *Journal of Middle East Women's Studies*. 2017. 13(1). P. 143–153.
16. *Sperber D.* Institutional Critique in Contemporary Jewish Feminist Art // *Halperin-Kaddari R.* (ed.). *Mamzerim: The Misbegotten*. Jerusalem, Bar Ilan, 2017. P. 149–153.
17. *Liss D., Sperber D.* Matronita: Jewish Feminist Art. <http://www.old.kolech.org.il/маатар/matronitajewish-feminist-art/> (дата обращения 02 июля 2018).
18. *Ankori G.* Re-Visioning Faith: Christian and Muslim Allusions in Contemporary Palestinian Art // *Third Text*. 2006. 20. P. 379–390.
19. *Heartney E.* Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art. New York, 2004. 191 p.
20. *Hartman T.* Feminism Encounters Traditional Judaism: Resistance and Accommodation. Waltham, 2007. 162 p.
21. *Гройс Б.* О Новом: опыт экономики культуры. М., 2015. 240 с.
22. Мишна. Трактат Авот (Пиркей Авот). [Электронный ресурс] URL: https://www.sefaria.org/Pirkei_Avot.1?lang=he (дата обращения 01 июня 2018).
23. *Левинас Э.* Время и Другой. Гуманизм другого человека. Санкт-Петербург, 1998. 265 с.
24. *Kahle P., Kittel R., Elliger K., Rudolf W.* (eds.) *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart, 1997. 1574 p.
25. Нахова И. Концепция проекта (из личной переписки, 2018).
26. *Бодэ М.* Выставка в галерее «L» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/77945> (дата обращения: 02 июля 2018).
27. АРТИкуляция. № 86 с Дмитрием Барабановым [Электронный ресурс]. URL: <http://artinfo.ru/ru/news/main/ARTiKULYACIA-86.htm> (дата обращения 02 июля 2018).
28. Михаль Ровнер. Смещения [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/N59200> (дата обращения 03 июня 2018).
29. Хадасса Голдвичт. Личный сайт художника [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hadassagoldvicht.com/about.html> (дата обращения 03 июня 2018).
30. Вавилонский Талмуд. Оглавление [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sefaria.org/texts/Talmud> (дата обращения 01 июня 2018).
31. Дементьева А. Концепция работы (из личной переписки, 2017).
32. *Wolfson E.R.* The Body in the Text: A Kabbalistic Theory of Embodiment // *Jewish Quarterly Review*. 2005. Vol. 95. № 3. P. 479–500.
33. *Delaunay S., Damase J.* Rythmes – Couleurs. Paris, 1966.

References

1. Brandt GA. Contemporary feminism: a revolution in the historic-philosophic tradition of East-European anthropology. *Adam i Eva*. Al'manakh gendernoi istorii. Moscow: Institut vseobshchei istorii RAN Publ.; 2003. P. 48-98. (In Russ.)
2. Warnke G. Feminism, the Frankfurt School, and Nancy Fraser. *Gefter* [Internet]. 11.09.2013. URL: <http://gefter.ru/archive/9888> (data obrashcheniya 02 June 2018). (In Russ.)
3. Frazer N. *Fortunes of Feminism. From Women's Liberation to Identity Politics to Anti-Capitalism*. Verso, 2013. 224 p.
4. Soussloff C.M. The New Jewish Visual Studies: A Historiographical Review. *Images*. 2010;3:102-18.
5. Safonova VA. Social History of Art: To the Establishment of the Method. (так в журн!) *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science*. 2012;150:89-93. (In Russ.)
6. Sperber D. Body and Sexuality in the Work of Modern Orthodox Women Artists in Israel // *Journal of Culture and Religion*. 2015;1-2:17-39.
7. Vasil'eva E. The Phaenomenon of the Feminine and the Figure of the Sacred. *Teoriya mody: odezhd, telo, kul'tura* [Internet]. 2016;(4) 42:160-89. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/42_tm_4_2016/article/12147/?phrase_id=1080] (data obrashcheniya 02 June 2018). (In Russ.)
8. Margaroni M. "Lost Foundation": Kristeva's Semiotic Khora and her ambiguous heritage. *KhORA*. 2008;3:79-88. (In Russ.)
9. *Butler J.* *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London: Routledge, 1990. 71 p.
10. Gillis S., Munford R. Harvesting our Strengths: Third Wave Feminism and? Women's Studies. *Journal of International Women Studies*. 2003;4(2).
11. Feminist Art and the Gender Principle in Contemporary Art: Discussion. [Internet]. URL: <https://www.svoboda.org/a/24413066.html> (data obrashcheniya 02 June 2018).
12. *Jacobs J.M.* *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*. London, 1996.
13. Estés PC. Women who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype [Internet]. URL: <http://www.nlp12.ru/83/161/> (data obrashcheniya 02 June 2018).
14. Sperber D. Notes on an Exhibition: 'New York/New Work: Contemporary Jewish Art from NYC'. *Images*. 2017;10 (1):106-108.
15. Sperber D. The Vagina and De Facto Feminism. *Journal of Middle East Women's Studies*. 2017;13(1):143-53.
16. Sperber D. Institutional Critique in Contemporary Jewish Feminist Art. Halperin-Kaddari R. (ed.). *Mamzerim: The Misbegotten*. Jerusalem, Bar Ilan, 2017. P. 149-153.
17. Liss D., Sperber D. Matronita: Jewish Feminist Art [Internet]. URL: <http://www.old.kolech.org.il/maamar/matronitajewish-feminist-art/> (data obrashcheniya 02 June 2018).
18. Ankori G. Re-Visioning Faith: Christian and Muslim Allusions in Contemporary Palestinian Art. *Third Text*. 2006;20:379-90.

19. Heartney E. *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art*. New York, 2004.
20. Hartman T. *Feminism Encounters Traditional Judaism: Resistance and Accommodation*. Waltham, 2007.
21. Groys B. *On the New: an Essay on Cultural Economics*. Moscow, 2015.
22. The Mishnah. The Tractate Avot (Pirkei Avot) [Internet]. URL: https://www.sefaria.org/Pirkei_Avot.1?lang=he
23. Levinas E. *The Time and the Other*. Saint-Petersburg, 1998.
24. Kahle P., Kittel R., Elliger K., Rudolf W. (eds.) *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart, 1997.
25. Nakhova I. Project conception (personal correspondence of the authors).
26. Bode M. An exhibition at the "L" Gallery. [Internet]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/77945> (data obrashcheniya 02 June 2018).
27. Barabanov D. ARTiculation № 86 [Internet]. URL: <http://artinfo.ru/ru/news/main/ARTiKULYACIA-86.htm> (data obrashcheniya 02 June 2018).
28. Michal Rovner. The displacements [Internet]. URL: <http://www.museum.ru/N59200> (data obrashcheniya 02 June 2018).
29. Hadassah Goldvicht. Artist's personal website [Internet]. URL: <http://www.hadas-sagoldvicht.com/about.html> (дата обращения 03 июня 2018).
30. Babylonian Talmud. Content [Internet]. URL: <https://www.sefaria.org/texts/Talmud> (data obrashcheniya 01 June 2018).
31. Dementieva A. Project conception (personal correspondence of the authors).
32. Wolfson ER. The Body in the Text: A Kabbalistic Theory of Embodiment. *Jewish Quaterly Review*. 2005;3:479-500.
33. Delaunay S., Damase J. *Rythmes et Couleurs*. Paris, 1966.

Информация об авторах

Михаил В. Вогман, Институт стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 125009, Россия, Москва, Моховая ул., д. 11, стр. 1; aleiaracan@yahoo.com

Наталия Ю. Каменецакая, Творческий союз художников России, Москва, Россия; 119017, Россия, Москва, Лаврушинский пер., д. 15, стр. 1; nataliyakam@gmail.com

Information about the authors

Michael W. Wogman, Institute for Asian and African studies Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 11, Mokhovaya street, Moscow, Russia, 125009; aleiaracan@yahoo.com

Nataliya Yu. Kamenetskaya, Creative Union of Russian artists, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 15, Lavrushinskii pereulok, Moscow, Russia; 119017; nataliyakam@gmail.com

УДК 75.01+654.19

Медиатизированный голос как категория анализа позднесоветской культуры

Виктория В. Плужник

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, pluviktoriya@yandex.ru*

Аннотация. В статье проведен анализ структур позднесоветской повседневности через призму советских медиа и их репрезентации в живописи Михаила Рогинского. Ключевым инструментом анализа является понятие голоса, которое описывается через связанные с ним медиа и режимы восприятия. Технически опосредованный голос понимается как особый канал передачи информации, имеющий специфические культурные значения в контексте советского общества.

В работах Михаила Рогинского голос проявляется через тексты и знаки, присутствующие на изображении. Взаимодействие формы и содержания текста/голоса и изображения порождает разные типы смысловых колебаний и проявляет противоречия позднесоветского общества. В то же время голос как художественная метафора в работах Рогинского позволяет по-новому конструировать представления о коллективном, о разделяемом опыте «советского». Статья представляет собой попытку применить результаты исследований, посвященных преимущественно советским медиа 1920–1930-х гг., к ситуации позднего советского общества, еще не в полной мере изученного через оптику анализа медиальности.

Ключевые слова: радиоголос, медиа, живопись, Михаил Рогинский, авторитетный дискурс, асинхронность

Для цитирования: Плужник В.В. Медиатизированный голос как категория анализа позднесоветской культуры // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 281–293.

Media represented voice as a category of the late Soviet culture studies

Victoria V. Pluzhnik

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, pluzviktoriya@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to a study on the late Soviet structures of everyday life through the Soviet media and its representation in Mikhail Roginsky's paintings. The key instrument of the analysis is a notion of voice which is understood in its connection to the media and modes of perception. Mediated voice is comprehended as an information channel that has special cultural meaning in the context of the Soviet society.

In Mikhail Roginsky's art works the voice is represented through texts and signs which can be found on the canvas. The interaction between form and content on the one side and text/voice and image on the other produces different types of meaning vibrations and shows the inconsistencies of late Soviet society. At the same time as an artistic metaphor voice can construct concept of the collective and shared experience of "Soviet".

The article is an attempt to apply the results of the researches on mainly Soviet media of 1920's–1930's to the situation of the late Soviet society which is not fully explored through the analysis of media.

Keywords: radio voice, media, painting, Mikhail Roginsky, authoritative discourse, asynchrony

For citation: Pluzhnik VV. Media represented voice as a category of the late Soviet culture studies. *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series.* 2018;8:281-93.

Введение

Появление в XX в. технических средств коммуникации, опосредующих человеческий голос, – телефона, радио, звукового кино и затем телевидения – задало новые режимы слышания. Особенно интересно в этом смысле значение технически опосредованного голоса в контексте советской истории. Уже только за 1920–1930-е гг. медиатизированный голос был приспособлен

к разным и многочисленным задачам – политической пропаганде, военной и экономической мобилизации, повышению уровня образованности, распространению культурных норм, утверждению языковых стандартов, а также художественным практикам и поискам новых средств выражения. И в той мере, в какой с середины 1920-х гг. повседневность советского человека уже нельзя представить без раздающегося из радиоприемника голоса, кажется необходимым изучать не только сами аудиальные формы того времени, но и опосредованные ими культурные практики.

К таким практикам можно отнести художественные работы позднесоветского времени¹, в которых интенсивно осмыслялся опыт «советского», и, в частности, живопись Михаила Рогинского – московского андеграундного художника. Он создавал традиционные по формальным критериям живописные картины, содержание которых на фоне официального, соцреалистического искусства противоречило этим критериям: предметы скудного повседневного обихода, городские пейзажи, состоящие преимущественно из однотипных домов, заборов, железнодорожных платформ, изображения кафельной плитки. При этом на многих его картинах присутствуют внешние по отношению к изображенным объектам знаки, слова и фразы. Эти внешние элементы мы предлагаем понимать в качестве технически опосредованного голоса.

В своем наиболее известном эссе В. Беньямин [2] говорит о том, что возможности тиражирования художественных объектов меняют их восприятие зрителем – оригинальное изображение не является теперь привязанным к пространству музея и к тем значениям, которыми оно там окружено. Беньямин, однако, не рассматривал (или не проговаривал) возможности трансформации языка самих произведений искусства. Этот шаг уже значительно позже, в конце XX в., сделала Р. Краусс. По ее мнению, язык «традиционных» искусств (живописи, скульптуры, архитектуры и даже фотографии) в эпоху медиальной опосредованности и тиражируемости оказывается исчерпанным, а новые выразительные и рефлексивные возможности живописи или скульптура могут приобрести только при сочетании их собственных технических ресурсов с массовыми, медийными формами.

¹ Под «позднесоветским» мы понимаем период между серединой 1950-х гг. и 1985 г., характеризующийся воспроизведением единого, неизменного идеологического канона в соответствии с объяснением, предложенным А. Юрчаком [1].

Это означает внимание к материальности художественного объекта, понимаемой как *средство* выражения, медиум: «Речь идет об идее средства как такового, средства как набора конвенций, выводимых из материальных условий данного технического суппорта (но не тождественных им), конвенций, из которых надлежит развить форму выразительности, каковая способна быть как проективной, так и мнемонической» [З с. 116]. Важно то, что традиционные художественные средства выражения уже не существуют вне контекста медиа, но создаются и воспринимаются во взаимодействии с новой, технической повседневностью.

Так, исследовательская оптика, которую мы применяем для анализа работ Михаила Рогинского, предполагает расширенное понимание живописи и голоса. И то, и другое, рассмотренное с точки зрения режимов их восприятия в контекстах слышания и видения, опосредованных средствами коммуникации, обретает медиальные характеристики.

Хотя в российском интеллектуальном пространстве изучение аудиальных режимов восприятия становится с каждым годом в целом все более популярным, в рамках культурной истории разворот к аудиальности происходит медленно и связан преимущественно с именами зарубежных исследователей или тех, кто работает в западных университетах. К ним можно отнести таких исследователей, как О. Булгакова и Ю. Мурашов. В их работах кино и радио проблематизируются не только в историко-культурном аспекте, но и с точки зрения их медиальных и, в особенности, аудиальных режимов восприятия. С большим вниманием к фигуре слушателя написана книга британского историка С. Ловелла «Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970» – на данный момент наиболее цельное культурологическое исследование практик радиослушания в СССР.

Нельзя также не упомянуть имя Т.М. Горяевой, изучающей культурную политику и цензуру на советском радио. Однако с методологической точки зрения наиболее важными для нас являются работы, обращающиеся к категории «голоса» как инструменту анализа культурных практик и расширяющие сферу применимости этой категории. В этом смысле статья О. Аннуровой «Изображение и текст в советском фоторепортаже», в которой автор анализирует позднесоветскую репортажную фотографию в контексте радио- и телеголоса, дает интересный ресурс для проблематизации позднесоветских режимов слышания и видения.

Текст как закадровый голос

Михаил Рогинский в своих работах 1960-х гг. часто использовал текст как элемент изображения². На картине «Брюки “Дураки едят пироги”» (1966) Рогинский изобразил фрагмент серо-синих брюк, лежащих на красной поверхности. Большую часть холста занимают брюки, а в правом нижнем углу неровными прописными буквами выведено в три строчки: «Дураки едят пироги». На другой похожей картине подписано «Штаны», а на некоторых изображенное «комментируется» обценными словами без очевидной смысловой взаимосвязи между визуальными и текстовыми элементами.

Мы предлагаем рассматривать эти тексты в двух контекстах советской «устности» – разговорного языка или, еще точнее, языка коммунальных квартир и советского радиоголоса.

В советском государстве радио появилось в 1924 г. и после короткого периода демократизации, ярче всего выразившегося в явлении «радиолюбительства», быстро стало объектом пристального государственного контроля. В первые годы существования возникло много разных форматов, предполагающих участие в радиотрансляциях обычных людей, – радиомитинги, выступления в прямом эфире и т. д., которые, «несмотря на все попытки исключить непредвиденные ситуации, давали возможность приглашенным к микрофону высказывать свою точку зрения» [4 с. 95]. Однако на протяжении 1920–1930-х гг. происходило последовательное формирование централизованной системы управления радиовещанием, которая должна была предупреждать любую непредсказуемость транслируемой информации.

В 1930-х гг. радио становится тем каналом распространения информации, через который звучит голос советской власти и беспрепятственно доносится до самых окраин государства. Унификация языковых и интонационных особенностей делает этот голос узнаваемым и маркированным официальным идеологическим регистром.

О. Булгакова [5 с. 19] замечает, что хотя в советской культуре 1930–1950-х гг. важнейшим медиумом все еще оставалось письмо, оно «не становится носителем смысла. Формулировки действуют как ритмический повтор, чей смысл стерт. Сталин держит перед собой

² В 1978 г. Рогинский переехал в Париж, но и там продолжал писать картины и создавать арт-объекты, воспроизводящие элементы советской повседневности. Очень многие его поздние работы, посвященные как французским, так и советским сюжетам, содержат тексты. Тем не менее в рамках данной статьи мы будем говорить только о том, что было создано в период его работы в Москве.

написанный текст речи, но не смотрит в него. В конце 1930-х гг. от него исходит инструкция не записывать определенные указания, а передавать их только устно. Новый медиум распространения голоса – радио – оптимально выполняет функцию устной передачи информации и может достичь каждого». В 1930-х гг., несмотря на активное и массовое приобщение к письму, устный, голосовой канал передачи сообщения продолжает оставаться важным средством утверждения советской власти и соединения центра с провинцией.

Еще определеннее эту идею сформулировал Ю. Мурашов, полагая, что именно электрифицированное слово формировало социалистический канон и подчиняло себе другие медиа:

По мере обращения советской культуры к новым медиа вторичной оральности (радио, телефон, громкоговоритель) процедуры общественного устройства и смыслообразования подстраиваются под идеал вновь открытого электро-акустического «живого слова», по отношению к которому обесценивается не только бумажная мертвая книжная культура, но и все медиальные средства выражения и репрезентации (в том числе герменевтическая многозначность). Таким образом, советская культура утверждается как культура масс, в которой технически медиализированные средства связи – прежде всего типография и визуальные медиа – должны постоянно доказывать свое право на участие в этом электрифицированном, беспрепятственно текущем мифическом слове [6 с. 35–36].

Устность оказывается важной теоретической категорией и для французской исследовательницы В. Познер, изучающей практику комментирования немоего кино. В ее работе речь идет не об электрическом голосе, а о живом голосе комментатора, находящегося в одном пространстве со зрителями. Познер замечает, что устное комментирование было окружено большим количеством медиальных форм и культурных практик, которые присутствовали или разыгрывались в кинотеатре. Они должны были так же принимать участие в процессе смыслонаделения, комментировать увиденное на киноэкране. По ее мнению, то, что это пространство было опосредовано, в первую очередь, голосом, а все остальное должно было ему подчиняться и подтверждать необходимый смысл, дает возможность использовать расширенное понимание «устности»:

...такое расширенное толкование понятия поможет представить себе устность и после прихода звукового кино опознать ее не только в звучащем слове «пояснителя», но и в письменных текстах: в листов-

ках, раздаваемых зрителям до или после сеанса, в специальной литературе, предназначенной для пояснителей, в различных коллажах из текстов и изображений, будь то в виде стенгазеты или «светогазеты», нанесенной на пленку, и, наконец, в лозунгах и призывах, обращенных к зрителю со стен зала [7 с. 342].

Идеологизированные формулировки и стандартизированные голоса, раздающиеся из радиоприемников и громкоговорителей, тавтологично повторялись на плакатах, лозунгах, страницах газет и в других печатных и рисованных формах. Аудиальные и визуальные практики объединялись единым идеологическим контекстом и создавали пространство взаимодополняемых структур восприятия.

Опыт анализа советской интермедиальности 1920–1930-х гг. может быть применим к более позднему периоду, когда советский идеологический дискурс, по замечанию А. Юрчака [1], перестал содержательно обновляться, заостенел и обрел устойчивые перформативные формы. Этот дискурс он называет «авторитетным», делая акцент на его использовании обычными людьми в качестве не критичной, но перформативной, действенной отсылки к «авторитету».

Михаил Рогинский работал с позднесоветским визуальным и вербальным языком, но неочевидно, не прямолинейно, оставаясь все время на границе между серьезным и несерьезным, принятием и отторжением, оставляя место для интерпретаций и диалога. Одной из таких возможных стратегий прочтения его картин является представление о текстах на его работах как об устном сопровождении изображенного. Художник Леонид Соков предлагает рассматривать надписи как «разговорный» элемент:

На его холстах последнего периода 1990-х – начала 2000-х годов много разговорного текста. <...> В повседневной жизни он был привязан к какой-нибудь фразе. Например, «На каждый чих не наздравствуйтесь». А надписи на холстах! Изображены штаны и «Дураки едят пироги». Или «Говорят, в этом году должны прибавить», или «Днем на главных улицах всегда много народу». Это тот разговорный язык, из которого Рогинский делал поэтический дополнительный контекст своих картин [8 с. 626].

Этот «разговорный язык» накладывается на восприятие идеологических текстов и порождает разного типа напряжения между официальным, идеологизированным и повседневным, «внеаходимым» режимами существования. Кроме того, разго-

ворный язык апеллирует к иному коллективному опыту. В работах Рогинского этот опыт не столько репрезентируется, сколько по-новому *конструируется*. В качестве комментария на подобных картинах присутствует не официальный «голос власти», а голос простого, обычного человека. На картине «Брюки “Дураки едят пироги”» это создается за счет отсутствия идеологических или каких-либо других маркеров, отсутствия идеи «нормы», за счет визуальной нечеткости, размытости букв, которые в «нормальном» виде (например, на плакате) должны быть яркими и ясными, а также за счет обыденности, незначимости репрезентируемых объектов, спорящей с их местом на картине. Поэтому идея сообщества формируется не за счет отсылки к авторитету, а как опыт существования с другими людьми, т. е. опыт разделяемой повседневности, к которой может относиться материальность, народный лексикон, а также в целом система культурных значений и ценностей.

Соприсутствие в советской повседневности разных смысловых регистров – высоко идеологизированного и бытового, лишеного означивания, одновременно и репрезентируется, и проблематизируется через работы Михаила Рогинского. Это хорошо выражается в разных типах асинхронности между текстом и изображением.

Немецкий исследователь В. Байленхофф [9] рассматривает асинхронность изображения и голоса как один из художественных приемов в фильме Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965). Закадровый голос Ромма не стремится следовать за изображением и просто комментировать то, что демонстрируется на экране. Напротив, он создает собственное высказывание, а иногда сознательно играет со слушателем, заставляя его еще сильнее почувствовать разницу между слышимым и видимым и проблематизирует позицию говорящего. Как пишет Байленхофф, «мы не слышим характерного для традиционного “компилятивного кино” “голоса Всевышнего”, отмеченного высшим авторитетом и приписываемого кадрам то или иное значение. Не слышим мы и голоса, который звучал бы как синхронная запись в духе *cinéma vérité*, создавая эффект присутствия и аутентичности. Появившиеся тогда интервью со свидетелями событий также не были использованы в фильме. В отличие от всего этого мы слышим голос, движущийся между общепринятыми регистрами и вопреки нормам оказывающийся голосом самого автора» [9 с. 162]. Важное следствие такого приема состоит в том, что в фильме создается коммуникативное пространство, а зритель вовлекается в диалог с Роммом и становится соавтором смысла.

У Рогинского асинхронность также позволяет проблематизировать смысловую брешь между изображением и текстом и поставить вопрос о том, кто является субъектом высказывания.

В работе «Штаны “Б*дь буду не забуду”» (1966) надпись, повторяющая название картины, прописана в верхней части холста четкими светлыми прописными буквами – как на плакате. Сверху на нее немного «накладывается», заступает изображение брюк, так что мы не видим все буквы целиком. Поэтому текст присутствует здесь уже не только как внешний комментарий, но и как внутренний элемент изображения и как отдельный и независимый слой. Асинхронность возникает при столкновении плакатной формы изображения и «низового» и лишённого означивания содержания. Кроме того, возникает вопрос о том, как связаны текст и изображение и кто является автором текстового комментария.

Контексты слышания

Присутствие голоса на работах Михаила Рогинского может определяться не только наличием текста. Эту же функцию способны выполнять и знаки. Как и тексты, они маркируют комментирующую и авторитетную позицию и вводят определенные режимы слышания.

В некоторых случаях разные аудиальные режимы пересекаются в пространстве одной картины, как, например, в работе «Футбол» (1964). Рогинский изображает условное футбольное поле, на котором происходит игра, и одна из команд забивает мяч в ворота другой. Через футбольное поле от одного футболиста к другому проведена белая пунктирная линия, обозначающая перемещение мяча. И там же, поверх футбольного поля и спортсменов, нанесена надпись «632». Она выведена другим, темным цветом, и сделано это ровно, будто по трафарету. В отличие от линии, которая иронично воспроизводит ситуацию комментирования спортивной игры, эта надпись не объясняет, не комментирует изображенное. Цифры работают как абстрактные знаки, отсылающие к тем знакам, которым наполнена советская повседневность: например, специальные обозначения на разнообразных технических объектах, электрических щитах и т. д. Линия и цифры по-разному взаимодействуют с изображением: в одном случае, это описание непредсказуемых этапов игры, в другом – утверждение некоторого «высшего», недоступного, но авторитетного «голоса».

Интересно отметить, что в определенный период футбольное поле было, действительно, полем битвы между спортом и идеологией. В 1920–1930-х годах у советской власти возникали попытки регулировать спортивные практики и создавать из футбольного матча подготовленное и практически театральное действие. Как пишет М. О’Махоуни, эти попытки не увенчались успехом:

Власти могли определять и определяли многие организационные моменты: место встречи, состав команды, время матча и доматчевую подготовку, но после свистка, открывающего игру, контроль, в общем-то, сходил на нет. На результат можно было повлиять, но гарантировать его было нельзя: только от игры команд-соперниц зависело, окажется матч интересным или скучным, честным или неспортивным, сколько голов будет забито [10 с. 78].

На картине Рогинского футбольный матч, который должен восприниматься в режиме спонтанности и непредсказуемости, опосредуется разными ситуациями комментирования. Благодаря этому проявляется напряжение не только между визуальными элементами – линией и цифрами, но и между действием и статикой, пояснением и утверждением, «реальным» и «должным». При этом, говоря о позднесоветском колебании между абстрактным знаком и смыслом, Рогинский обходится без прямого воспроизведения идеологического дискурса – он делает видимым его бессмысленность, используя язык похожих визуальных форм – цифр.

В некоторых случаях надписи могут не играть важной роли или вовсе отсутствовать на картине, но при этом режимы голоса все равно будут обнаруживаться. Таковы картины, на которых изображены контексты слышания – помимо «Футбола» к ним относятся работы, репрезентирующие пространства или элементы железнодорожной платформы, присутствие на которой в жизни сопровождается голосом диспетчера. В этом смысле пространства массового пользования выступают тоже в качестве своеобразных режимов восприятия, устойчивых и повторяющихся – подобно медийным формам. В контексте позднесоветской структуры чувств об этом писала О. Аннатурова, предлагая рассматривать подпись к репортажной фотографии через практику восприятия телевизионных репортажей, сопровождающихся голосом новостного комментатора [11].

На картине «Розовый забор, рельсы» (1963) присутствуют сами материальные воплощения голоса – громкоговорители.

Они изображены как большие круглые точки, расположенные высоко на столбах. Таких точек на картине две, и они довольно заметно выделяются на фоне светло-серого неба. И хотя на картине присутствует подписанное мелким шрифтом в правом верхнем углу «Рогинский 63 г.», именно громкоговорители берут здесь на себя функцию элементов, проявляющих голосовые режимы. Они так же нейтральны и абстрактны, как те цифры, которые Рогинский выводит на других своих работах. Кроме того, возникает ощущение, что они направлены непосредственно на зрителя, который теперь должен взять на себя роль воображаемого «слушателя».

Заключение

Обращение к категории голоса позволяет проблематизировать медиальные характеристики советской повседневности – обратить внимание на допустимые условия коммуникации и режимы слушания, а также рассмотреть возможности отклонений от существующей культурной нормы. Голос, понимаемый в широком смысле, и его взаимодействие со слушателем воплощают в себе те представления и значения, которые присутствуют в той или иной культурной среде и которые можно изучать через призму медиально опосредованных практик.

В данном исследовании анализ художественных произведений дает примеры не всегда очевидной, но ценной для советского времени интеллектуальной работы с культурными категориями. Так, нанося текст на картины, Рогинский репрезентирует другие, нестандартные «голоса». «Советское» как культурная конструкция начинает включать больший спектр возможных смыслов и реакций, действий и ощущений, типов социального взаимодействия. Коллективный опыт, который конструируется у Рогинского, предполагает неиерархичность и включает в себя фигуру Другого – проблемную для официального советского дискурса.

Важно также отметить, что исследования советских медиа, и в частности аудиальных медиа, дают ресурс для изучения поздне- и постсоветских режимов восприятия и структур чувств, еще недостаточно проблематизированных в научном сообществе.

Литература

1. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
2. Бенъямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения: Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
3. Краусс Р. Переизобретение средства // Синий диван. 2003. № 3. С. 105–127.
4. Горяева Т. Радио России. Политический контроль радиовещания в 1920-х – начале 1930-х годов. Документированная история. М.: РОССПЭН, 2000. 175 с.
5. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 320 с.
6. Мурашов Ю. Электрифицированное слово // Советская власть и медиа. СПб.: Академический проект, 2005. С. 17–38.
7. Познер В. От фильма к сеансу. К вопросу об устности в советском кино 1920–1930-х гг. // Советская власть и медиа: Сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 329–349.
8. О Михаиле Рогинском. Дураки едят пироги. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 776 с.
9. Байленхофф В. Заговаривая образ: голос автора в «Обыкновенном фашизме» // Синий диван. 2008. № 13. С. 156–170.
10. О'Махоуни М. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 296 с.
11. Аннанурова О.М. Изображение и текст в советском фоторепортаже // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2011. № 17 (79). С. 92–100.

References

1. Yurchak A. Everything Was Forever Until It Was Over. The Last Soviet Generation. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2014. 664 p. (In Russ.)
2. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya*: Sb. statei. Moscow: RGGU Publ.; 2012. 288 p. (In Russ.)
3. Krauss R. Reinventing the Medium. *Sinii divan*. 2003;3:105-27. (In Russ.)
4. Goryaeva T. Radio Russia. Political Control of Broadcasting in the 1920's – early 1930's. The Documented History. Moscow: ROSSPEN Publ.; 2000. 175 p. (In Russ.)
5. Bulgakova O. The Soviet Hearing Eye. Cinema and its Sense Organs. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2010. 320 p. (In Russ.)
6. Murashov Yu. Electrified word. *Sovetskaya vlast' i media*. Sbornik statei. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2005. P. 17-38. (In Russ.)
7. Posner V. From the Film to the Cinema Show. On the Issue of Orality in Soviet Cinema in the 1920's-1930's. *Sovetskaya vlast' i media*. Sbornik statei. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2006. P. 329-49. (In Russ.)

8. Fools eat pies. On Mikhail Roginsky. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2009. 776 p. (In Russ.)
9. Beilenhoff W. Casting a Spell on the Images. The Voice of the Author in “Ordinary Fascism”. *Sinii divan*. 2008;13:156-70. (In Russ.)
10. O'Mahony M. Sport in the USSR. Physical Culture – Visual Culture. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2010. 296 p. (In Russ.)
11. Annanurova O. Image and Text in the Soviet Photoreporting. *RGGU Bulletin. “Culturology. Art History. Museology” Series*. 2011;17:92-100. (In Russ.)

Информация об авторе

Виктория В. Плужник, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; pluviktoriya@yandex.ru

Information about the author

Victoria V. Pluzhnik, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; pluviktoriya@yandex.ru

Производство
локальной пространственной идентичности
в российском документальном кино 2000-х годов

Галина И. Зверева

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, galazver@mail.ru*

Аннотация: В статье обсуждаются художественные формы представления локальной идентичности в медиатизированной среде современной России. Фокус исследования составляет анализ разных опытов репрезентации региональных пространственных идентичностей в российском документальном кино 2000-х годов. Это фильмы «Счастливые люди», «Я здесь живу», «Код города», которые не только получили большой отклик от профессиональных кинематографистов, но и активно обсуждаются в публичном пространстве. Цель работы состоит в том, чтобы проследить, как в продуктах медийной, виртуальной реальности воспроизводятся и трансформируются обыденные установки регионального самосознания, используемые людьми при самоотождествлении с определенной территорией, и каким образом в документальных фильмах формируется воображаемое пространство разделяемых культурных значений. Среди ключевых тем и проблем, связанных с кино документированием и визуализацией обыденного регионализма, особое внимание уделяется тому, как в документальном повествовании утверждается принадлежность персонажей фильма «своей» территории, региону, городу, какими средствами маркируются в таких повествованиях пространственные признаки локальной общности. Важное место в работе занимает рассмотрение форм вовлечения жителей регионов в творческий процесс медийной самоидентификации.

Ключевые слова: документальное кино, локальная пространственная идентичность, медийная идентификация, медиа репрезентация, разделяемые культурные значения

Для цитирования: Зверева Г.И. Производство локальной пространственной идентичности в российском документальном кино 2000-х годов // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 294–311.

Production of local spatial identity in Russian documentary films of the 2000s

Galina I. Zvereva

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, galazver@mail.ru*

Abstract. The article discusses the artistic forms of representation of local identity in the mediatised environment of modern Russia. The focus of research is the analysis of various experiences of the representation of regional spatial identities in Russian documentary films of the 2000s. These are the films “Happy people”, “I live here”, “City Code”, which not only received a great response from professional filmmakers, but also are actively discussed in public space. The purpose of the work is to reveal how the products of media and virtual reality reproduce and transform the everyday attitudes of regional identity, used by people in self-identification with a certain territory, and how an imaginary space of shared cultural values is formed in documentaries. Among the key themes and issues associated with cinema documenting and visualizing ordinary regionalism, special attention is paid to how the documentary narration affirms the belonging of the film characters to “its own” territory, region, city, by what means the spatial signs of local community are marked in such narratives. An important place in the work is the consideration of the forms of involvement of the regions residents in the creative process of media self-identification.

Keywords: documentary cinema, local spatial identity, media identification, media representation, shared cultural values

For citation: Zvereva GI. Production of local spatial identity in Russian documentary films of the 2000s. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series.* 2018;8:294-11.

Введение

В 2010-е годы в среде российских старых и новых медиа все чаще заявляют о себе документальные фильмы и видеопроекты, в которых представлены локальные общности обычных людей. Внимание российских кинематографистов привлекают формы выражения регионального самосознания обычных людей и способы их

самоотождествления с определенной территорией или воображаемым историческим и социальным пространством. Документальные репрезентации локальной идентичности выражают себя в разных мультимодальных историях. Складывание и рассказывание историй, как правило, происходит при участии самих героев фильмов. Документальные киноистории сплетаются из личных опытов переживания людьми настоящего и прошлого, их культурного самоопределения в пространстве и времени.

Повышение интереса документалистов к обыденным геокультурным ориентирам жителей российских регионов не случайно. Определенным стимулом для этого послужили социальные репрезентации групповой и персональной самоидентификации российских граждан, которые обнаружились в регионах в связи и по результатам Всероссийской переписи населения 2010 г. По условиям этой переписи жители регионов впервые получили возможность открыто выражать свои неформальные идентификационные позиции (этнические, культурные, территориальные). Пункт переписи с формулировкой «национальная принадлежность в соответствии с личным самоопределением» оказался важным средством мониторинга этнокультурных и культурно-пространственных ориентиров российских граждан. Определяя свою «национальную принадлежность», многие жители регионов Севера, Юга, Поволжья, Урала, Сибири, Дальнего Востока исходили из сложившихся обыденных, в том числе пространственных, представлений об общностях, к которым они себя относили. В результате опросов в переписных листах впервые появились такие этнокультурные и геокультурные обозначения региональных идентичностей, как помор, казак, малоросс, кавказец, татаро-башкир, татаро-булгар, тюрк, сибиряк и мн. др.

Итоги переписи послужили побудительным поводом к научному и публичному обсуждению актуальных вопросов о региональной социокультурной и пространственной идентификации и самоидентификации [1–3]. Обыденные представления российских граждан о принадлежности к «своему месту», о природной, исторической, культурной уникальности «своего» региона, выражаемые в ментальных установках и жизненных практиках, стали предметом повышенного внимания создателей документальных и игровых фильмов, телевизионных программ, продуктов в новых медиа.

Цель этой статьи состоит в том, чтобы рассмотреть формы и способы производства локальных пространственных идентичностей в современном российском документальном кино. Главный

исследовательский интерес составляет обсуждение двух основных вопросов, связанных с документированием и визуализацией обыденного регионализма. Как в документальных фильмах выражает себя воображаемое пространство разделяемых культурных значений, связанное с «реальным», материальным, географическим пространством, в котором складываются социальные отношения обычных людей? Как в документальном повествовании утверждается принадлежность персонажей фильма «своей» территории, региону, городу и какими средствами маркируются пространственные признаки локальной общности?

Концептуальная рамка

Для выявления специфики построения нарративных идентичностей в документальном кино актуальны аналитические инструменты исследователей, которые изучают проблемы групповой идентификации в связке с обыденным пространственным самоопределением. Применение современных подходов, которые разрабатываются в сферах социокультурных исследований и гуманитарной географии, открывает возможности для изучения связей между человеком и пространством на эмоциональном уровне, определения роли воображения в социальном понимании локального пространства, концептуализации территории как объекта человеческой привязанности и любви [4, 5]. Расширение и усложнение в междисциплинарных исследованиях семантики базовых понятий *места, пространства, локальности, региона* делает их полезными инструментами для изучения проблем групповой пространственной идентификации [6–8]. Использование таких подходов и инструментов позволяет выявлять то, каким образом обыденные представления людей о локальном географическом пространстве трансформируются в групповом сознании в пространства значимых мест, образов, символов, проявляются в развитом чувстве места и «низовом» регионализме [9, 10].

Эмпирической базой для проведения исследования стали фильмы 2010-х годов, созданные российскими документалистами. Ответы на вопрос «кто мы?», предлагаемые в документальных киноисториях о локальной идентичности, включают в себя элементы разных (социальных, исторических, культурных) представлений о «своем» регионе в прошлом и настоящем. В процессе кинопроизводства нередко используются обыденные пространственные установки и стереотипы, схематичные нарративные конструкты

коллективной памяти и групповой идентификации. Изучение таких мультимодальных текстов, как кинорасказы средствами нарративного и дискурсивного анализа [11–15] позволяет выявить типологическое многообразие историй, связанных с обыденной пространственной идентификацией групп в разных регионах России. Для исследования проблемы были отобраны российские документальные кинопроекты, в которых представлены разные «места» локальной идентичности обычных людей: территория, село, город.

Счастливые люди

Один из таких проектов – документальный цикл режиссера Дмитрия Васюкова «Счастливые люди». Изначально производство цикла предполагалось осуществлять в формате серий телевизионных фильмов. Именно так автор задумывал свой первый документальный фильм о людях из глубинных районов Сибири. В 2008 г. появилась первая серия, основу которых составляли истории повседневной жизни охотников и их семей, обитателей таежного поселка Бахта на Енисее. Спустя несколько лет вышли еще три серии из того же цикла под общим названием «Счастливые люди. Енисей». В 2013 г. Дмитрий Васюков представил аудитории двухсерийный фильм «Поморы», снятый на Белом море. Затем в рамках документального цикла в 2015 году появился четырехсерийный фильм «Алтай». По разным причинам телевизионные зрители не увидели эти фильмы, но они успешно демонстрировались на кинофестивалях, были размещены на платформах Интернета (YouTube, личном сайте Васюкова [16] и др.), получив массовую аудиторию и множество откликов.

Режиссер постоянно подчеркивает, что снимает не Сибирь, Север или Алтай, а людей, их повседневную жизнь в «гармонии с природой и историей», образ жизни, каждодневную борьбу за выживание в суровых местах и, главное, – их взгляды на жизнь и те места, в которых «им повезло родиться и жить». Узловыми пунктами его документальных репрезентаций являются идеализация естественности повседневной жизни и быта обычных людей, у которых, по концепции автора фильмов, сильно развито чувство места и которые обладают высокими культурными ценностями, давно утраченными жителями мегаполисов.

О своем проекте Дмитрий Васюков высказывается так:

Этот цикл – об очень сильных, свободных духом людях, которые не боятся окружающей их природы и которых мало заботит большинство тех вещей, что волнуют нас в повседневной жизни. Мы ищем себя (свое место) в тревожном настоящем, в смутном будущем, заглядывая иногда в прошлое, в испуге отводим глаза. А между тем у нас (не на том европейском пятачке, где мы толчемся, постоянно жалуясь, а на всем необъятном российском пространстве) дышит и другая жизнь. Она мало зависит от всего того, что принято называть ценностями цивилизации, но дышит она полной грудью. ...Любовь и гордость за свою «малую родину» и одновременно уважение к «малой родине» соседа – те чувства, которые хотелось вызвать у зрителя [17].

Мои герои – сильные, закаленные в постоянном преодолении трудностей, свободные духом люди. Оторванные от остального мира, они привыкли надеяться на свои силы....Они преданы тому месту, где родились и где заняты любимым делом. ...Их простота и неприхотливость, накопленный опыт выживания в любых условиях, упорство, выносливость, уверенность в собственных силах – все это вызывает у меня восхищение и даже зависть. Я почувствовал, что они живут какой-то настоящей, правильной жизнью. Вот почему я назвал этих людей *счастливыми* [18].

Документальные фильмы Дмитрия Васюкова, продвигаемые на платформах социальных медиа, воспринимаются рядовыми пользователями Интернета как яркие, эмоциональные киноповествования. Включаясь со своими комментариями в видеорассказы такого рода, рядовые пользователи из разных регионов России по большей части разделяют авторскую идею о «правильной жизни» обитателей самодостаточных замкнутых геокультурных миров. Для многих рядовых пользователей² эти миры отождествляются с идеалом «неиспорченной природы», которая осталась далеко в прошлом и резко контрастирует с современной рутинной городской жизнью:

П. 1: Счастливые люди, они действительно счастливы. Какая цивилизация им нужна... Спросите их – нужен ли им лесопильный завод, рядом целлюлозно-бумажный комбинат и квартира с теплым туалетом в многоэтажке?? ...Да эти люди сами сделали свой выбор и выглядят красивыми и здоровыми. Эти люди – соль Великой России.

² По этическим причинам никнеймы рядовых пользователей, комментарии которых приводятся в статье, обозначены в тексте буквой П с порядковыми номерами.

П. 2: Что тут говорить? Цельные люди...Что меня удивило – это поразительно чистая речь жителей этого поселка; умение говорить и выражать свои мысли, особенно у охотников. ...А ведь они живут месяцами! в одиночку! в глухой тайге!

П. 3: Верно! Меня это удивило поначалу. А потом поняла – цельные натуры, они не зависят от чужих мнений, одиночества не боятся – оно их приучает размышлять наедине с собой, живут в согласии, в гармонии с природой и находят в этом истинное счастье, мыслят и рассуждают мудро... [19].

Успешность этого документального киноцикла, собирающего миллионы просмотров интернет-аудиторий, в большой степени обусловливается распространенностью в российском обществе ностальгических социальных настроений о утраченных ценностях целостного, гармонического мира, частицы которого якобы еще сохраняются в глухих регионах России.

При построении документальных киноповествований Дмитрий Васюков демонстрирует антропологическую позицию включенного наблюдения за повседневной жизнью обитателей мест, отдаленных от мегаполисов. Фильмы выглядят как каждодневные визуальные дневниковые записи режиссера, которые озвучиваются его закадровым голосом как нарратора. При этом рассказчик акцентирует внимание зрителей («читателей» и «слушателей» этих историй) на таких чертах самосознания и бытового поведения героев, которые по авторскому замыслу призваны свидетельствовать об их устойчивой приверженности «своему» месту и соотносении себя с определенной территорией, органической включенности в окружающую природную среду со всеми особенностями растительного и животного мира. Автор создает воображаемые экстраразрывы персонажей своих фильмов и в процессе построения кинорассказов конструирует специфические черты их пространственной локальной идентичности.

Я здесь живу

Другой оригинальный кинопроект, связанный с документальной репрезентацией локальной пространственной идентичности, – это цикл «Я здесь живу», посвященный жителям Пермского края. На протяжении нескольких лет его создавал уральский режиссер Александр Романов совместно с творческим объединением «Снимается кино» и АНО «Берегиня» [20]. За период 2010–2016 гг.

творческая группа сняла более 20 короткометражных фильмов об отдаленных малонаселенных поселках Пермского края. Среди них – «Я здесь живу: Пожва», «Я здесь живу: Уинское», «Я здесь живу: Пешнигорт», «Я здесь живу: Усть-Кишерть» и мн. др.

В одном из своих интервью Александр Романов объясняет рождение этого проекта следующим образом:

В 2010 году мы попали в поселок Скопкартная, на самый север Пермского края. ...В лучшие времена в нем проживало 500 человек, когда приехали мы – уже 300. За три дня мы с детьми сняли фильм. Одна из собеседниц, которых снимали, местная девочка, отвечая на вопрос, где жить хорошо, сказала: «Здесь, потому что здесь я живу». Когда я услышал эти слова, то меня буквально «торкнуло», понял, что эта мысль может лечь в основу полноценного проекта. Убежден, что в любом месте Пермского края можно снимать фильм. Везде обязательно присутствует исторический контекст, какие-то загадки, обязательно найдутся люди, которым интересно жить, и они проявляют себя в разных областях человеческой деятельности.... Иногда нас упрекают в том, что мы лакируем действительность, все очень гладко и положительно, даже жить там хочется, так же не бывает. Но мы ничего намеренно не приукрашиваем, просто нашими собеседниками становятся люди, которым нравится жизнь [21].

Основная идея проекта, по словам самого Александра Романова, состояла в том, чтобы сделать «моментальный снимок» определенного места на карте Пермского края и при этом добиться того, чтобы сами его обитатели рассказывали об этом месте, именно то, что для них наиболее важно и интересно.

Технология создания фильма заключалась в том, что по приезде группы в село или поселок создатели фильма приглашают местных жителей на встречу и предлагают добровольно участвовать в съемках. В итоге в фильм входит только то, что взрослые и дети, согласившиеся сниматься в фильме, рассказывают о месте, в котором живут, об истории села, семейной истории, любимых занятиях и увлечениях. В отличие от фильмов Дмитрия Васюкова в кадре и за кадром звучат только голоса людей, которые стали киноперсонажами. В результате из разных микроисторий в каждом фильме складывается целостное повествование о том, как люди живут и работают в родном для них месте, как они себя ощущают в привычной для них среде. После завершения съемки и монтажа, которые обычно не превышали трех дней, в местном клубе или школе производился премьерный показ самого

фильма и его обсуждение. При этом краткие отзывы зрителей, которые приходили посмотреть на самих себя, записывались на видео. Что же говорят о себе и своей жизни герои фильмов и первые их зрители? «У каждого человека есть своя малая родина, где он родился, вырос и живет». «Я в городе пыталась два года жить. Прожила. Жить не могу. Я обратно вернулась домой. Здесь хорошо». «У нас жить можно и можно прекрасно».

Снятые фильмы съемочная группа сразу выкладывала на своем канале в YouTube. Это позволило расширить зрительские аудитории за счет бывших жителей Пермского края, которые разъехались по разным регионам России и разным странам мира. Хотя проект завершился, видеоролики с этими фильмами собирают от нескольких сотен до нескольких десятков тысяч просмотров с позитивными комментариями пользователей:

П. 1: Родина моя родная!!! Эх, благодать!!! [22].

П. 2: Отлично передана атмосфера и характеры жителей поселка. После просмотра остаются теплые чувства и уверенность, что пока есть такие люди – те, кто развивают не только поселок, но и весь Край, всю Россию: конный спорт, тяжелую атлетику, сельское хозяйство, и просто помнят свою историю, прививают любовь к родному краю детям и внукам – Юго-Камский еще долго будет сверкать яркой звездочкой на карте России [22].

П. 3: Оказывается у нас в Пожве родственники живут... смотрю ролик...аж глазам не верю...дети какие добрые и жизнерадостные... а мужики честные и добрые!!!!... и ведь не погибает поселок...и молодежь есть!!! [23]

П. 4: Ездил буквально на сутки в Чермоз. Впечатлений масса! После Перми, было ощущение, что попал в другую страну. Люди открытые, добрые, отзывчивые! ...Короче, не испорченные абсолютно люди. Везде встречали с распростертыми объятиями, что в музее, что в церкви, что в администрации местной. Везде помогали, чем могли! [24]

Выбранный Александром Романовым стиль наивного письма при построении фильмов позволяет режиссеру достигать эффекта максимального сближения персонажей документальных фильмов со своими зрителями. Микроистории о родном месте и своей жизни в нем, рассказанные обычными людьми простым разговорным языком, вызывают доверие зрительских аудиторий и порождают у них чувства сопричастности и солидарности.

Код города

Третий российский документальный кинопроект, «Код города», связанный с производством локальной пространственной идентичности, заметно отличается от двух предыдущих как своей концепцией, так и используемыми технологиями. Он начался в 2013 г. и продолжается по настоящее время. Его замысел первоначально был связан с государственным пилотным проектом создания в нескольких регионах России Домов новой культуры (Калуга, Первоуральск, остров Русский) с целью обучения молодежи новым технологиям в области современного искусства. Вскоре Министерство культуры концептуально преобразовало этот проект в создание региональных культурных центров «с целью патриотического и духовного воспитания жителей малых городов» [25]. Однако в художественной среде Первоуральска первоначальная идея не только не ушла, но и приобрела практическое развитие. Проект, авторами которого стали режиссер Евгений Григорьев и продюсер и куратор Алена Селянина при участии кинокомпании «Первое Кино», поставил целью создание кинолаборатории для работы с творческой молодежью с акцентом на микроурбанизм, выявление своеобразия внутренней жизни города, его специфического культурного кода посредством кинодокументирования значимых локальных мест и жизненных практик горожан. Первым результатом этой проектной работы в 2013 г. стал документальный проект «Код города. Первоуральск» [26].

Технология разработки и выполнения этого проекта включала в себя несколько компонентов. Сначала – конкурсный отбор добровольцев, жителей города для участия в проекте и их обучение сценарной работе и съемкам документального фильма в рамках специальной образовательной программы. Далее шел сам процесс создания коротких фильмов участниками-непрофессионалами под постоянным руководством режиссера, сценариста, оператора, монтажера и других членов проектной группы. Результатом работы стал полнометражный фильм, который был составлен из двенадцати киноисторий о городе и его жителях, придуманных рядовыми участниками проекта (их называют сталкерами), и интерактивная карта города на сайте – его виртуальная разметка в соответствии с местами съемки [27]. В планы создателей проекта входит также формирование прогулочных маршрутов по городу, основанных на эпизодах кинокарты, с включением в него элементов дополненной реальности. Участники проекта могут продолжать снимать новые истории о родном городе и его людях и пополнять кинокарту.

Сами авторы этого проекта характеризуют его как кросс-медийный, поскольку он включает в себя несколько форматов: образовательную программу, полнометражный документальный фильм, интернет-портал, проект по исследованию и развитию городской среды.

Этот проект имел большой успех у профессионалов и был отмечен призами на кинофестивалях. «Код города. Первоуральск» стал первым опытом по созданию интерактивного документального проекта, где рядовые участники рассказывают в своих киноисториях о том месте, в котором живут, и о жителях своего города, которые имеют различные профессии и ведут разный образ жизни.

Следующим шагом авторов проекта стала организация работы в «кочующей» (как они ее сами называют) кинолаборатории в 2015 г. в Ростове-на-Дону. По той же схеме Анна Селянина и Евгений Григорьев с проектной группой провели из местных жителей отбор участников съемки фильмов о городе в кинолабораторию. В итоге из восьми отснятых коротких кинорассказов был составлен фильм под названием «Напротив Левого берега». Его героями, как и в случае с фильмом о Первоуральске, стали обычные горожане со своими профессиями, жизненными привычками и увлечениями [28].

В одном из своих интервью Анна Селянина характеризует весь проект как социокультурный. По ее убеждению, он помогает формированию местной идентичности как самих рядовых участников, вовлеченных в процесс создания историй о своем городе, так и тех горожан, которые смотрят этот фильм, соглашаясь или не соглашаясь с тем, как в нем представлен «код города», его ценности и смыслы:

У каждого зрителя своя зона интереса. Ростовчане каждой клеточкой радуются родным местам и лицам, так же благодарят за новое, чего не знали про свой город. ...Главное, чтобы фильм не оставил зрителя равнодушным, чтобы он нашел в фильме отражение своих личных переживаний, размышлений. Узнал себя в ком-то из героев, задумался о том, почему его мечта не сбылась, или о том, за что он любит свой родной город, о чем бы он рассказал зрителю [29].

Успех этих фильмов у зрительских аудиторий и кинокритики, частичная финансовая поддержка государства и частных фондов – все это стимулировало авторов проекта «Код города» к его развитию и продвижению в других городах России (Красноярск, Ижевск и др.). В публичных презентациях проекта на разных медийных площадках авторы называют его националь-

ным кросс-медиа проектом. Между тем к формам его разработки и продвижения к нему также применимо и понятие трансмедийного повествования [30]. Истории, которые создаются в условиях вовлечения в их производство разных участников и аудиторий, рассказываются и представляются на разных медийных площадках. В таком трансмедийном повествовании каждый участник как медиум вносит в него свой собственный вклад. При этом расширяется и умножается содержание самих историй, и у них появляются новые оттенки культурных значений и смыслов. Проект «Код города» обладает всеми этими чертами.

Описывая технологический процесс разработки проекта в Ростове-на-Дону, Анна Селянина говорит:

Когда фильм про Первоуральск посмотрели зрители из других городов, мы поняли, что чего-то не хватает. Мы до конца не знали, как показать чужой город. У наших проводников тоже субъективный взгляд на свой двор, нет целостной картины. Тогда мы пригласили в команду профессиональных урбанистов и социологов. ... Прежде чем поехать в Ростов, мы сделали внешнее исследование города. ...Мы проводили анкетирование и собирали кучу информации при помощи различных социологических инструментов, чтобы выявить внешние коды. По сути это стереотипы о городе. После, уже в Ростове, мы проводили раскодирование города — ездили по нему вместе с экскурсоводом и участниками, получая очень много интересной информации, которая связывает настоящее сталкеров и прошлое города. ...После раскодирования мы объединили внешние и внутренние коды и сформировали своеобразную ментальную карту кодов, чтобы найти какие-то пересечения. ...За первую сессию формируются рабочие пары-тройки, в это время мы обозначаем список тем, героев и потенциальные новеллы. Когда мы уезжаем на полтора месяца, они работают: снимают кино-портреты, общаются с героями и присылают нам. Мы вчетвером собираемся в студии, отсматриваем, пишем комментарии. Они продолжают работать, мы еще пару раз смотрим. Потом мы приезжаем, изучаем материал, и даем новые задания, что-то дорабатываем, кому-то подсказываем, помогаем. Это постоянная практика. ... Стимулом для нас служит желание и надежда на то, что чтобы жители любого города, где мы претворяем в жизнь наш проект, стали бы больше понимать свой город, лучше осознавать его [31].

Таким образом, создание документальных киноисторий о городе и его жителях происходит в условиях сопряжения разных профессиональных и непрофессиональных усилий многих его

участников: проектной команды кинематографистов, приглашенных экспертов (урбанистов, социологов, краеведов и др.), жителей города, отобранных для проекта. Здесь неизбежно возникают вопросы о том, кто играет определяющую роль при конструировании воображаемой городской общности в этих киноисториях и кто определяет содержание разделяемых культурных значений, которые формируют локальный «культурный код» того или другого города. На эти вопросы дает ответ сам режиссер проекта Евгений Григорьев в своем лаконичном высказывании:

...мы растим чемпионов внутреннего мира. «Код города» – это не идеология – это технология, идеологически там только гуманистическая идея – «Главное – человек и место, в котором он живет» [32].

Иначе говоря, исходя из целей проекта, авторы полагают главным в своей работе вовлечение непрофессионалов в творческую кинематографическую деятельность для создания интерактивной медиапродукции, актуальной для развития социокультурной среды города и региона. А материалом для такой проектной работы служит тема локальной пространственной идентичности, востребованная российским обществом. В итоге эта идея реализуется средствами документального кино совместным трудом проектной группы, экспертов из разных областей специализированного знания и рядовых участников – горожан с развитым «чувством места».

Заключение

В российском кинематографе 2010-х годов появляются новые опыты документирования форм и способов идентификации и самоидентификации локальных обществ. В них прослеживаются качественные отличия от ставшего привычным этнографического кино (в рамках визуальной антропологии) и кинопродукции, ориентированной на брендинг территорий и развитие внутреннего туризма. В этих документальных фильмах представлены разные сценарные и режиссерские стратегии и решения. В концепции цикла «Счастливые люди» просматриваются некоторые черты экзотизации особенностей образа жизни людей, способных «выживать» в суровых условиях отдаленных регионов России и сохранять при этом лучшие человеческие свойства и приверженность своей территории. В цикле «Я здесь живу» заметна попытка его авторов обозначить внутренние контуры пространственной самои-

дентификации персонажей, местных сельских жителей, используя приемы построения наивного киноповествования. Третий опыт документальных кинематографистов – кросс-медийный проект «Код города», нацеленный на освоение новых технологий работы в кинопроизводстве и публичном пространстве, предполагает не только активное вовлечение в этот проект непрофессиональных со-участников, обычных горожан, но и содействие развитию городской социокультурной среды. Совместная творческая работа авторов и рядовых участников проекта по поиску и репрезентации разделяемых культурных значений (особого «кода города») выводит их на динамичное, открытое понимание темы местной идентичности. Производство и продвижение таких документальных кинорассказов способствуют привлечению внимания общества к темам и проблемам локальной пространственной идентичности и самоидентификации в современной России.

Литература

1. Крылов М.П. Региональная идентичность в европейской России. М.: Новый хронограф, 2010. 240 с.
2. Культура и пространство: Историко-культурные бренды и образы территорий, регионов и мест / Под ред. В.К. Мальковой, В.А. Тишкова. Ростов н/Дону: ЮНЦ РАН, 2012. 312 с.
3. Russia's Regional Identities: The Power of the Provinces / Eds. E.W. Clowes, G. Erbslöh, A. Kokobobo. New York: Routledge, 2018. 306 p.
4. Лефевр А. Производство пространства / Пер. с франц. И. Стаф. М.: Стрелка пресс, 2015. 432 с.
5. Tuan Y.-F. Topophilia: A study of environmental perception, attitudes and values. New York: Columbia University Press, 1990. 260 p.
6. Замятин Д.Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. 488 с.
7. Смирнягин Л.В. Трансформация общественного пространства России // Отечественные записки. 2006. Т. 32. № 5. С. 115–119.
8. Россия: воображаемые пространства / пространства воображения: Сборник статей / Отв. ред. И. Митин. М.: Аграф, 2009. 463 с.
9. Павлюк С.Г. Чувство места и низовой регионализм // Отечественные записки. 2006. Т. 32. № 5. С. 104–114.
10. Казакова Г.М. Региональная идентичность, вернакулярный район и российский «низовой регионализм» // Вестник культуры и искусств. 2016. № 4 (48). С. 53–58.
11. Bernard Sh. C. Documentary Storytelling: Making stronger and more dramatic non-fiction films. New York: Focal Press, 2007. 400 p.

12. Digital storytelling, mediatized stories: Self-representations in new media / Ed. K. Lundby. New York: Peter Lange, 2008.
13. Narrative Revisited: Telling a story in the age of new media / Ed. by Ch.R. Hoffmann. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2010. 288 p.
14. Головнева Е.В. Формы дискурсивной репрезентации городской идентичности // Социология власти. 2014. № 2. С. 56–64.
15. Головнева Е.В., Головнев И.А. Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2017. Т. 159. № 23 (1). С. 114–123.
16. Сайт «Счастливые люди». Документальный цикл Дмитрия Васюкова [Электронный ресурс]. URL: <https://vasyukov.net/> (дата обращения 30 июля 2018).
17. «Счастливые люди». Режиссер Дмитрий Васюков – о том, почему он решил снимать новый фильм об Алтае с помощью краудфандинга. 18 февраля 2014 г. [Электронный ресурс]. URL: http://www.chaskor.ru/article/schastlivye_lyudi_35138 (дата обращения 30 июля 2018).
18. Счастье есть: Дмитрий Васюков о том, где в России живут счастливые люди. 24 июня 2014 [Электронный ресурс]. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/9192-happy_lyudi (дата обращения 30 июля 2018).
19. Дмитрий Васюков. «Счастливые люди. Енисей. Зима». 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YUpYUBCCVtA> (дата обращения 30 июля 2018).
20. Канал творческого объединения «Снимается кино» на Ю-тьюбе. Видео [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/user/Snimaetsiakino/videos> (дата обращения 30 июля 2018).
21. «Мы здесь живем чужими смыслами»: Беседа с режиссером Александром Романовым о жизни кино и жизни в кино [Электронный ресурс]. 31 октября 2016 г. URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-3463055.html> (дата обращения 30 июля 2018).
22. Я здесь живу: Юго-Камский. 2011 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jwcllz61MDY> (дата обращения 30 июля 2018).
23. Я здесь живу: Пожва. 2012 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dqUdMxWNNU4&t=22s> (дата обращения 30 июля 2018).
24. Я здесь живу: Чермоз. 2010 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AAhbIAHtJAU&t=11s> (дата обращения 30 июля 2018).
25. Проект Домов новой культуры свернули. 10.02.2015 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://art1.ru/2015/02/10/proekt-domov-novoj-kultury-svernuli-46052> (дата обращения 30 июля 2018).
26. Фильм «Код города». Уральский медиа холдинг. 5 октября 2014 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MJCMC8XJZ9A> (дата обращения 30 июля 2018).
27. Кинокарта «Код города» [Электронный ресурс]. URL: <https://vimeo.com/user22867425> (дата обращения 30 июля 2018).
28. Кинопроект «Код города». «Напротив левого берега». 2016 (тизеры) [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/channel/UC1IXJg-byJzMMDTMcdG_s9g (дата обращения 30 июля 2018).

29. «Сейчас любой человек может снимать кино». Продюсер фильма «Напротив Левого берега» Анна Селянина о сталкерах в Ростове-на-Дону. 20.12.2016 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3176312> (дата обращения 30 июля 2018).
30. *Gambarato R.R.* Transmedia project design: Theoretical and analytical considerations // *Baltic Screen Media Review*. 2013. Vol. 1. P. 80-100.
31. «Работа над собственным фильмом – это тоже драма». 21 декабря 2016 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article9932-rabota-nad-sobstvennim-filmom-eto-tozhe-drama> (дата обращения 30 июля 2018).
32. Из города в город в поисках кода: необычный проект российских документалистов. 21 января 2017 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://dlmn.info/ru/iz-goroda-v-gorod-v-poiskah-koda-neobychnyy-proekt-rossiyskih-dokumentalistov/> (дата обращения 30 июля 2018).

References

1. Krylov MP. Regional identity in European Russia. Moscow: New chronograph Publ.; 2010. 240 p. (In Russ.)
2. Culture and space. Historical and cultural brands and images of territories, regions and places. VC. Malkova, VA. Tishkov (Eds.). Rostov on/Don: Yuzhnyi nauchnyi tsentr rossiiskoi akademii nauk Publ.; 2012. 312 p. (In Russ.)
3. Russia's Regional Identities: The Power of the Provinces. EW. Clowes, G. Erbslöh, A. Kokobobo (Eds.). New York: Routledge Publ.; 2018. 306 p.
4. Lefebvre H. Production of space. Transl. from French by I. Staf. Moscow: Strelka Press, 2015. 432 p. (In Russ.)
5. Tuan Y.-F. Topophilia: A study of environmental perception, attitudes and values. New York: Columbia University Press. 1990. 260 p.
6. Zamyatin DN. Culture and space. Modeling geographic images. Moscow: Znack Publ.; 2006. 488 p. (In Russ.)
7. Smirnyagin LV. Transformation of the public space of Russia. *Otechestvennye zapiski*. 2006;5:115-19. (In Russ.)
8. Russia. Imaginary spaces / spaces of imagination. Digest of articles. Ed. by I. Mitin. Moscow: Agraf Publ.; 2009. 463 p. (In Russ.)
9. Pavlyuk SG. The feeling of a place and grassroots regionalism. *Otechestvennye zapiski*. 2006;5:104-14. (In Russ.)
10. Kazakova GM. Regional identity, vernacular district and Russian "grassroots regionalism". *Bulletin of Culture and Arts*. 2016;4(48):53-58. (In Russ.)
11. Bernard ShC. Documentary Storytelling: Making stronger and more dramatic non-fiction films. New York: Focal Press, 2007. 400 p.
12. Digital storytelling, mediatized stories: Self-representations in new media. Ed. by K. Lundby. New York: Peter Lange, 2008.
13. Narrative Revisited: Telling a story in the age of new media. Ed. by ChR. Hoffmann. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2010. 288 p.

14. Golovneva EV. Forms of discursive representation of urban identity. *Sociology of power*. 2014;2:56-64. (In Russ.)
15. Golovneva EV., Golovnev IA. The image of Siberia in the cinematic narrative. A constructivist approach. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*. 2017;23 (1):114-23. (In Russ.)
16. Site "Happy people". Dmitry Vasyukov's documentary cycle [Internet]. URL: <https://vasyukov.net/> (data obrashcheniya 30 July 2018) (In Russ.)
17. "Happy people." Directed by Dmitry Vasyukov – about why he decided to shoot a new film about Altai with the help of crowdfunding. February 18, 2014 [Internet]. URL: http://www.chaskor.ru/article/schastlivye_lyudi_35138 (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
18. Happiness is there. Dmitry Vasyukov about where happy people live in Russia. June 24, 2014 [Internet]. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/9192-happy_ludi (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
19. Vasyukov D. Happy people. Yenisei. Winter [Internet]. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YUpYUBCCVtA> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
20. The channel of the creative association "Making a Movie" on Yu-Tub. Video [Internet]. URL: <https://www.youtube.com/user/Snimaetsiakino/videos> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
21. "We live here with other people's meanings." A conversation with director Alexander Romanov about the life of cinema and life in cinema. October 31, 2016 [Internet]. URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-3463055.html> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
22. I live here. Yugo-Kamsky [Internet]. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jwcllz61MDY> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
23. I live here: Pozhva [Internet]. 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dqUdMxWNU4&t=22s> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
24. I live here: Chermoz [Internet]. 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AAhbIAHtJAU&t=11s> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
25. The project for the Houses of the New Culture was turned down. 02.10.2015 [Internet]. URL: <https://art1.ru/2015/02/10/proekt-domov-novoj-kul'tury-svernu-li-46052> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
26. The film "City Code". Ural Media Holding. October 5, 2014 [Internet]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MJCMC8XJZ9A> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
27. Cinema-map "City Code" [Internet]. URL: <https://vimeo.com/user22867425> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
28. Film project "City Code". "Opposite the left bank". 2016 (teasers) [Internet]. URL: https://www.youtube.com/channel/UCI1XJg-6yJzMMDTMcdG_s9g (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
29. "Now anyone can make a movie". Producer of the film "Opposite the Left Bank" Anna Selyanina about stalkers in Rostov-on-Don. 12.20.2016 [Internet]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3176312> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)

30. Gambarato RR. Transmedia project design. Theoretical and analytical considerations. *Baltic Screen Media Review*. 2013;1:80-100. (In Russ.)
31. "Working on your own film is also a drama". December 21, 2016 [Internet]. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article9932-rabota-nad-sobstvennim-filmom-eto-tozhe-drama> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)
32. From city to city in search of code. An unusual project of Russian documentalists. January 21, 2017 [Internet]. URL: <http://dlnn.info/ru/iz-goroda-v-gorod-v-poiskah-koda-neobychnyy-proekt-rossiyskih-dokumentalistov/> (data obrashcheniya 30 July 2018). (In Russ.)

Информация об авторе

Галина И. Зверева, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; galazver@mail.ru

Information about the author

Galina I. Zvereva, Dr. in History, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; galazver@mail.ru

Эдьютейнмент в цифровой среде: социокультурный анализ технологий

Петр В. Беляков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, petebel2016@gmail.com*

Аннотация: Статья посвящена проблеме изучения социокультурного феномена эдьютейнмент в рамках цифровой медиа культура. Предпринята попытка изучения генезиса понятия эдьютейнмент. В исследовании представлен спектр научных концепций в изучении эдьютейнмента. На основании изученных данных выведено определение понятию эдьютейнмент и его специфика в русскоязычном сегменте Интернета. Было обнаружено, что существует несколько ключевых исследовательских позиций по поводу изучения и применения технологии эдьютейнмент. Автором артикулируется позиция, что технология эдьютейнмент наиболее подходит для создания просветительских научно-популярных материалов и при обучении в высших и средне-специальных учебных заведениях при обучении непрофильным предметам. Описаны возможности для последующих культурологических исследований изучаемого понятия. Выделены основные пути изучения эдьютейнмента: культурологический или социокультурный, педагогическая рефлексия эффективности эдьютейнмента и культурный анализ особенностей потребления и производства контента в формате эдьютейнмент.

Ключевые слова: эдьютейнмент, цифровая среда, медиа культура, просветительские проекты, научно-популярное знание

Для цитирования: Беляков П.В. Эдьютейнмент в цифровой среде: социокультурный анализ технологий // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). Ч. 2. С. 312–321.

Edutainment in the digital environment. Socio-cultural analysis of technologies

Petr V. Belyakov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, petebel2016@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to studying the socio-cultural phenomenon of edutainment in the framework of digital media culture. An attempt is made to study the origin of edutainment notion.

The author presents a range of scientific concepts in the edutainment study. On the basis of surveyed data the definition of edutainment and its specificity in the Russian-speaking segment of the Internet is derived. It was found that there are several key research positions on the study and application of edutainment technology. The author articulates a position that the edutainment technology is most suitable for the creation of educational popular scientific materials when studying in higher and secondary special educational institutions for teaching non-core subjects. Opportunities for the subsequent cultural studies researches of that concept are described. The main ways of the edutainment study are identified: cultural or socio-cultural, pedagogical reflection of the edutainment efficiency and cultural analysis of the consumption and production features for a content in the edutainment format.

Keywords: edutainment, digital environment, media culture, educational projects, popular-scientific knowledge

For citation: Belyakov PV. Edutainment in the digital environment. Socio-cultural analysis of technologies. *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series*. 2018;8:312-21.

В условиях развития телекоммуникационных технологий, в особенности Интернета, новые возможности получила концепция «непрерывного образования», или «образования длиною в жизнь», которая была артикулирована в 1968 г. [1 с. 106]. Непрерывное образование предполагает, что человек на протяжении всей своей жизни совершенствует свои знания и навыки. В этой связи появляются новые технологические решения, которые помогают человеку в реализации данной концепции, одной из таких

технологий можно считать *эдютейнмент*. Термин *эдютейнмент* образован из двух английских слов *education* (образование) и *entertainment* (развлечение) и на сегодняшний день получил широкое распространение в массовой культуре. Впервые данный термин был использован в 1948 г. компанией Дисней при презентации документального проекта «Приключения из реальной жизни». Термин также использовался в 1973 г. Р. Хейманом при создании документальных фильмов для «National Geographic Society» [2 с. 77]. *Эдютейнмент* в общем смысле является технологией, совмещающей образовательные и развлекательные практики с целью облегчения процесса усвоения знаний.

На Западе технология *эдютейнмент* применяется в основном в образовательных практиках и при создании образовательных телепрограмм. В России *эдютейнмент* как технологический прием создания контента начал применяться в 1990-х гг. Один из примеров такой программы – телепередача «Намедни», автором и создателем которой является Леонид Парфёнов [3]. В настоящее время технологии *эдютейнмент* в России активно используются в таких цифровых просветительских проектах, как «Постнаука», «Арзамас», «Теории и практики», «Colta», «Уроки истории XX век», «Антропогенез.ру», «Открытая библиотека». Существуют также премии, способствующие развитию просветительских проектов. Стоит выделить две основные – это «Премия просветитель» и «Национальная премия гражданская инициатива».

Актуальность статьи обусловлена необходимостью исследования этого социокультурного явления, поскольку *эдютейнмент* представляет собой жанр, в котором переплетаются психологические, образовательные и игровые практики. Объектом исследовательского внимания могут стать как способы воздействия данной технологии на реципиентов, так и сама структура образовательных платформ, на которых встречаются элементы культуры партиципации и элементы массовой культуры. В то же время интерес представляет изучение того, как исследователи *эдютейнмент* определяют его специфику и основную роль в образовательных и просветительских практиках.

Цель статьи состоит в том, чтобы выявить специфику формирования научно-просветительских программ в формате *эдютейнмент* в русскоязычном сегменте новых медиа и показать возможные пути изучения данной технологии. В этой связи представляется важным рассмотреть генезис понятия *эдютейнмент*, представить спектр научных исследований по этой теме и определить области применения и специфику изучения технологии *эдютейнмент*.

Изучением понятия и специфики технологии *эдьютейнмент* в научных исследованиях сначала занимались в основном специалисты в области педагогики и теории медиа. В научном дискурсе впервые термин *эдьютейнмент* был использован в 1984 г. в статье А.Р. Молнар и Д.К. Деринжер. *Эдьютейнмент* определяется авторами как мультимедийная технология, которая помогает ученикам осваивать образовательный материал посредством игровых практик [4 с. 114]. Авторы выдвигают позицию о необходимости использования компьютерных технологий в учебном процессе с целью повышения эффективности учебного процесса [4 с. 118]. Противоположную позицию по отношению к повсеместному использованию технологии *эдьютейнмент* занимает З. Окан. По его мнению, технологический прогресс образовательных практик, в особенности *эдьютейнмент*, делает процесс обучения слишком простым, что сказывается на системе образования в целом [5 с. 262]. Автор определяет *эдьютейнмент* как гибридный жанр, который опирается на визуальные материалы и на более неформальные игровые практики в учебном процессе [5 с. 255]. Дискуссия вокруг применения технологии *эдьютейнмент* в образовательных практиках способствовала формированию двух полярных позиций: о безусловной пользе *эдьютейнмента* и его вреде как практики упрощения образования с последующей деградацией.

Новой вехой в развитии концепций изучения этого явления стала работа К.Х. Вельтман, в которой обсуждалась специфика использования технологии *эдьютейнмент* в разных регионах мира: Японии, США и Европе [6 с. 1]. По мнению автора, в Японии наблюдается очень большой интерес к такой технологии, и в японских медиапродуктах с использованием технологии *эдьютейнмент* наблюдается коллаборация персонажей массовой культуры с фантастическими мирами в образовательных играх. Автор также выделяет использование роботов в образовательных целях как отличительную черту *эдьютейнмента* в Японии [6 с. 2–3]. В США форматы *эдьютейнмент*, по мнению автора, сильно различаются друг от друга в зависимости от поставленных целей. Так, например, в высшем образовании *эдьютейнмент* нацелен на большую информативность, а в коммерческом секторе больше на развлекательные цели. Одним из новых форматов *эдьютейнмент*, по мнению автора, являются TED-конференции, которые на сегодняшний день превратились в большой просветительский проект в цифровой среде [6 с. 4–5]. По мнению автора, в Европе отношение к технологии *эдьютейнмент* достаточно неоднозначное, и существует несколько подходов к ней. Одним из них является следование трендам раз-

вития *эдьютейнмент* по американскому сценарию с использованием персонажей массовой культуры. Другим подходом, по словам автора, является использование сложившихся европейских образовательных практик в создании материалов *эдьютейнмент*, что достигается посредством использования классических образов европейской культуры [6 с. 11–12]. Анализ культурных различий в использовании технологии *эдьютейнмент* является новаторским подходом в изучении этой темы и стимулирует развитие новых исследовательских подходов.

Интерес к технологии *эдьютейнмент* породил потребность в ее всестороннем изучении. Так, исследование С. Валлден и А. Соронен вобрало в себя все основные направления и позиции по этому вопросу. Авторы определяют *эдьютейнмент* как технологию создания телевизионных и компьютерных программ, предназначенных для образовательных целей [7 с. 4]. В свою очередь, *эдьютейнмент* разделяется по цели и содержанию на неформальное образование (с преобладанием нарративных форм) и обучение навыкам. *Эдьютейнмент* классифицируется по целевой аудитории на мотивационно-ориентированный и возрастно-ориентированный *эдьютейнмент* [7 с. 8]. Авторы выделяют телевизионный, компьютерный и Интернет-*эдьютейнмент* [7 с. 9–17]. Интернет-*эдьютейнмент* определяется ими как система онлайн-образования с превалированием визуальных материалов. Исследователи выделяют два вида образовательных сред: веб-квесты и образовательные платформы [7 с. 16]. Вместе с тем авторы занимают критическую позицию в отношении технологии *эдьютейнмент* как замены классических образовательных практик [7 с. 5–6].

Новый ракурс изучения темы представлен в статье М. Аддис, где обсуждается поведение потребителей, и в особенности практик культурного потребления образовательных материалов в формате *эдьютейнмент* [8]. Автор выделяет *эдьютейнмент* в цифровой среде как объект исследования с точки зрения культурного потребления и вводит термин «виртуальная среда *эдьютейнмент*». В статье отмечается большая роль культуры партиципации во взаимодействии потребителей как друг с другом, так и с создателем контента [8 с. 6]. Поворот к социокультурному изучению *эдьютейнмент* является важным, поскольку открывает возможности для теоретического осмысления и, впоследствии, оптимизации контента, исходя из культурных особенностей общества. У исследователей этого явления появляется интерес к изучению самой цифровой среды как пространства реализации проектов в формате *эдьютейнмент*. В этой связи стоит обратить внимание на работу Р. Донована, в ко-

торой предлагается новое понимание *эдьютейнмент*. Автор определяет его как технологию создания медиапродукта с целью привлечения внимания к социально важным темам общества [9 с. 336]. Технология *эдьютейнмент* может быть использована для создания просветительского материала как в социальных, так и в научно-образовательных целях.

На сегодняшний день в исследовательской литературе о технологии *эдьютейнмент* сложилось несколько подходов. В соответствии с одним из них *эдьютейнмент* трактуется как образовательная практика с привлечением мультимедийных технологий и развлекательных практик. Второй подход определяет анализируемую технологию как форму просветительского материала, целью которого является привлечение внимания к общественно важным проблемам. Еще один подход к изучению темы – акцентирование внимания на самой виртуальной среде *эдьютейнмент*, чем, по сути, являются цифровые образовательно-просветительские проекты.

В российской науке *эдьютейнмент* стал объектом научного интереса только в 2000-х гг. [10]. Важной работой можно считать статью О.О. Дьяконовой, поскольку в ней дается определение понятию *эдьютейнмент*. По мнению автора, *эдьютейнмент* – это технология, основанная на визуальных материалах и современных коммуникационных технологиях, целью которой является заинтересовать реципиента, с последующим его привлечением к изучению предмета [11 с. 184]. Свое дальнейшее развитие тема *эдьютейнмента* получила в статье И.Г. Хангельдиевой и Е.М. Богдановой. В этой работе была предпринята попытка более емкого осмысления содержания понятия *эдьютейнмент*. По мнению авторов, *эдьютейнмент* можно разделить на две группы: образовательное развлечение и развлекательное образование [12 с. 214]. Образовательное развлечение предполагает создание развлекательных материалов с использованием образовательных материалов. Развлекательное образование – это, в свою очередь, образование с использованием развлекательных практик. Как отмечают авторы, в России понятие *эдьютейнмент* часто применяют по отношению к современным образовательным проектам в сети Интернет, например к portalу «Теории и практики», который стал одним из первых проектов по продвижению образовательно-просветительских практик в России [12 с. 215]. Разделение *эдьютейнмент* на группы не является чем-то совсем новым для научного осмысления данного понятия, но в представленной выше работе это разделение описано наиболее полно с использованием широкого теоретического материала. В одной из своих работ И.Г. Хангельдиева характеризует *эдьютейн-*

мент как некую философскую концепцию обучения с использованием в образовательном процессе мультимедийных технологий [13 с. 15–16]. Автор подчеркивает, что *эдьютейнмент* можно рассматривать как инновационную форму обучения, которая способствует формированию креативного класса и удовлетворению запроса общества на современное и актуальное образование. Развитие концепции *эдьютейнмент* привело к тому, что авторы исследований стали акцентировать внимание на самих технологических приемах при создании контента в формате *эдьютейнмент* и специфике повествовательных стратегий – «сторителлинге». В.Ю. Грушевская определяет сторителлинг как метод передачи информации и транслирование ценности с помощью коротких повествовательных текстов, имеющих четко окрашенный конечный результат [14 с. 40]. При этом автор показывает конкретные пути использования сторителлинга при создании научно-просветительского материала.

Технологические приемы *эдьютейнмент* получили свое развитие в научном дискурсе еще в одной форме, а именно как методические указания по их созданию и использованию в образовании. С. Рассединой была предпринята попытка разработки методических указаний, нацеленных на создание специальных заданий в формате *эдьютейнмент*. Эти наработки использовались при подготовке студентов негуманитарного профиля по предмету культурология. Задания представляют собой квест, главной целью которого является научить студентов находить информацию культурологического толка [15 с. 500]. По словам автора, технология *эдьютейнмент* помогла улучшить мотивацию студентов и повысить их заинтересованность в освоении такого непрофильного для них предмета, как культурология [15 с. 502]. Стоит отметить, что данная технология применима для обучения непрофильным предметам, а в свою очередь усвоение профессиональных компетенций невозможно без традиционных образовательных практик.

В результате изученных текстов является возможным вывести общее определение *эдьютейнмент*. Это – технология создания мультимедийного контента с образовательными целями для разных целевых аудиторий, с преобладанием образовательного материала и привлечением развлекательных практик (игра, квест, легкость повествования и т. д.). Отличительная черта материалов в формате *эдьютейнмент* – использование такого приема наррации, как сторителлинг. Стоит отметить, что *эдьютейнмент* – это широко распространенная практика, которая применяется во многих сферах социокультурной деятельности (музеи, парки развлечения, выставочные пространства). Примерами использования

технологии *эдьютейнмент* можно также назвать просветительские проекты в цифровой среде (например, на портале «Арзамас»). Так, медиапродукт «Арзамаса» «Древний Рим за 20 минут» является «эталонным» с точки зрения совмещения приемов сторителлинга и визуальных приемов *эдьютейнмент*. Ролик на текущий момент имеет 1,4 млн просмотров на сайте YouTube [16]. Некоторые курсы и циклы лекций на Арзамасе сопровождаются играми или тестами [17]. Специфика функционирования просветительских проектов в цифровой среде заключается в использовании элементов партиципаторной культуры (культуры со-участия), которая предполагает прямое взаимодействие с массовой он-лайн аудиторией посредством вербальных (комментарии) и невербальных средств (лайки, репосты и т. д.). Этот фактор сильно влияет на формирование самого контента и подбор материалов, который может быть наиболее интересен целевой аудитории.

Таким образом, *эдьютейнмент* – это технология создания научно-популярного материала для просветительских целей, а также технология обучения непрофильным предметам в высших и средне-специальных учебных заведениях. Технология *эдьютейнмент* может быть применима для научно-просветительских проектов, целью которых является заинтересовать реципиентов для дальнейшего, более систематического изучения той или иной темы. В исследовательской литературе технологию *эдьютейнмент* интересно исследовать из перспективы культурологии с привлечением методов дискурс-анализа, герменевтики, семиотики и методов социологического исследования, что может создать почву для дальнейших научных дискуссий по этой теме. Наряду с этим важно проводить исследования этого социокультурного явления в ключе педагогической рефлексии. Представленные выше пути и возможности для исследования технологии *эдьютейнмент* могут задать новые векторы ее развития и актуализации в обществе.

Литература

1. *Зайцева О.В.* Непрерывное образование: основные понятия и определения // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. № 7. С. 106–109.
2. *Карпенко И.И., Сабылинская О.А.* Эдьютейнмент как метод подачи информации в практике телевизионного вещания: невербальные приемы (часть 1) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. № 14 (235). С. 75–87.

3. Программа «Намедни» [Электронный ресурс]. URL: <http://leonidparfenov.ru/pamedni/> (дата обращения: 15 февраля 2018).
4. *Molnar A.R., Derringer D.K.* Education: Edutainment: How to laugh and learn: A grass-roots movement that started in the home is putting school systems under pressure to move computers into the classroom // *IEEE Spectrum*. 1984. Т. 21. №. 6. P. 114–118.
5. *Okan Z.* Edutainment: is learning at risk? // *British Journal of Educational Technology*. 2003. Т. 34. №. 3. P. 255–264.
6. *Veltman K.H.* Edutainment, technotainment and culture // *Civita Annual Report*. 2003. Florence: Giunti, 2004. P. 1–31.
7. *Walldén S., Soronen A.* Edutainment: From television and computers to digital television. Tampere: University of Tampere, 2004. 72 p.
8. *Addis M.* New technologies and cultural consumption—edutainment is born! // *European Journal of Marketing*. 2005. Т. 39. №. 7/8. P. 729–736.
9. *Donovan R., Henley N.* Principles and practice of social marketing: an international perspective. Cambridge University Press, 2010. P. 504.
10. *Глебкин В.В.* Универсальное образование и общие принципы обучения // Исследовательская работа школьников. 2003. №. 2. С. 12–18.
11. *Дьяконова О.О.* Понятие «эдьютейнмент» в зарубежной и отечественной педагогике // *Сибирский педагогический журнал*. 2012. №. 6. С. 182–185.
12. *Хангельдиева И.Г., Богданова Е.М.* Эдьютейнмент: от телевизионного формата до современных социальных и образовательных практик // *Культура и образование в современном обществе: стратегии развития и сохранения: Сб. науч. ст.* Краснодар: Экоинвест, 2013. С. 206–218.
13. *Хангельдиева И.Г.* Эдьютейнмент как философия и интегрировано-креативная технология современного образования // *Aktualni pedagogika*. 2016. № 1. С. 13–17.
14. *Грушевская В.Ю.* Применение метода цифрового сторителлинга в проектной деятельности учащихся // *Педагогическое образование в России*. 2017. № 6. С. 38–44.
15. *Рассадина С.А.* Культурологические основания концепции «edutainment» как стратегии формирования общекультурных компетенций в ВУЗах негуманитарного профиля // *Записки Горного института*. 2016. Т. 219. С. 498–503.
16. Древний Рим за 20 минут // YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LqB2pZXEfO4> (дата обращения 16 февраля 2018).
17. *Emoji Poetry* // Arzamas [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/special/emoji/russian> (дата обращения 16 февраля 2018).

References

1. Zaitseva O.V. Continuous Education. Main Definitions and Terminology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2009;7:106-109. (In Russ.)
2. *Karpenko I.I., Zabelinskaja O.A.* Edutainment as a method of presenting information in the practice of television broadcasting. The non-verbal techniques (part 1). *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 2016;14 (235):75-87. (In Russ.)

3. The Program "Namedni" [Internet]. URL: <http://leonidparfenov.ru/namedni/> (data obrashcheniya: 15 Febr. 2018). (In Russ.)
4. Molnar AR., Derringer DK. Education: Edutainment': How to laugh and learn: A grass-roots movement that started in the home is putting school systems under pressure to move computers into the classroom. *IEEE Spectrum*. 1984;6:114-18.
5. Okan Z. Edutainment: is learning at risk? *British Journal of Educational Technology*. 2003;3:255-64.
6. Veltman KH. Edutainment, technotainment and culture. *Civita Annual Report*. 2003. Florence: Giunti, 2004. P. 1-31.
7. Walldén S., Soronen A. Edutainment: From television and computers to digital television. Tampere: University of Tampere, 2004. 72 p.
8. Addis M. New technologies and cultural consumption—edutainment is born! *European Journal of Marketing*. 2005;7/8:729-36.
9. Donovan R., Henley N. Principles and practice of social marketing: an international perspective. Cambridge University Press, 2010. 504 p.
10. Glebkin VV. Universal education and General principles of education. *Issledovatel'skaya rabota shkol'nikov*. 2003;2:12-18. (In Russ.)
11. Dyakonova OO. The Concept of "edutainment" in the foreign and domestic pedagogics. *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal*. 2012;6:182-85. (In Russ.)
12. Khangeldieva IG., Bogdanova EM. Edutainment. From television format to contemporary social and educational practices. Kul'tura i obrazovanie v sovremennom obshchestve: strategii razvitiya i sokhraneniya: Sbornik nauchnykh statei. Krasnodar: Ekoinvest Publ.; 2013. P. 206-18. (In Russ.)
13. Khangeldieva IG. Edutainment as a philosophy and integrated creative technology of modern education. *Aktualni pedagogika*. 2016;1:13-17. (In Russ.)
14. Grushevskaya VYu. Application of the method of digital storytelling in the project activities of students. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii*. 2017;6:38-44. (In Russ.)
15. Rassadina SA. Cultural foundations of the concept "edutainment" as a strategy for the formation of General cultural competences in universities of non-humanitarian profile. *Zapiski Gornogo instituta*. 2016;219:498-503. (In Russ.)
16. Ancient Rome in 20 minutes [Internet]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LqB2pZXEfO4> (data obrashcheniya 15 Febr. 2018). (In Russ.)
17. Emoji Poetry [Internet]. URL: <https://arzasamas.academy/special/emoji/russian> (data obrashcheniya 15 Febr. 2018). (In Russ.)

Информация об авторе

Петр В. Беляков, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Москва, Миусская пл., д. 6; petebel2016@gmail.com

Information about the author

Peter V. Belyakov, master candidate, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; petebel2016@gmail.com

Художник серии *В.В. Сурков*
Корректор *Ж.П. Григорьева*
Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Подписано в печать 10.08.2018.
Формат 60×90¹/₁₆
Усл. печ. л. 10,2. Уч.-изд. л. 10,7.
Тираж 1050 экз. Заказ № 395

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru