

ISSN: 2619-1296  
2658-4573  
ББК 87.8

# TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал  
Российского эстетического общества

Journal of Russian Society  
for Aesthetics

№ 1 (7) 2021

**Редколлегия**

**Никонова Светлана Борисовна**, доктор философских наук,  
*главный редактор, Санкт-Петербург*

**Тылик Артем Юрьевич**, кандидат философских наук,  
*заместитель главного редактора, Санкт-Петербург*

**Быстров Никита Львович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

**Васильева Марина Александровна**, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

**Грякалов Алексей Алексеевич**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

**Закс Лев Абрамович**, доктор философских наук, *Екатеринбург*

**Лисовец Ирина Митрофановна**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

**Квокачка Адриан**, доктор философии, *Прешов, Словакия*

**Орлов Борис Викторович**, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

**Поликарпова Дарина Александровна**, магистр философии, *Санкт-Петербург*

**Радеев Артем Евгеньевич**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

**Синицын Александр Александрович**,  
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург — Саратов*

**Устюгова Елена Николаевна**, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

**Давыдова Ольга Сергеевна**, кандидат культурологии, *Санкт-Петербург*

**Волков Владислав Андреевич**, магистрант филологии, *Санкт-Петербург*

**Новикова Анна Константиновна**, магистр философии,  
*секретарь, Санкт-Петербург*

**Редакционный совет**

**Богдан Дземидок** (Польша); **Мишко Шувакович** (Сербия);

**Джэйл Эрзен** (Турция); **Кеничи Сасаки** (Япония);

**Золтан Сомхеги** (Венгрия); **Пэн Фэн** (Китай);

**Джоосик Мин** (Республика Корея); **Макс Риинанен** (Финляндия);

**Харри Леманн** (Германия); **Себастьян Станкевич** (Польша);

**Арто Хаапала** (Финляндия); **Наталья Артеменко** (Россия)

**TERRA AESTHETICAE**  
**Journal of Russian Society for Aesthetics**  
**№ 1 (7) 2021**

***Editorial Board***

**Svetlana Nikonova**, DSc (doctor of sciences) in Philosophy,  
*Chief editor, Saint-Petersburg*

**Artem Tylik**, PhD (candidate of sciences) in Philosophy,  
*Deputy chief editor, Saint-Petersburg*

**Nikita Bystrov**, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

**Marina Vasiljeva**, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

**Aleksey Gryakalov**, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

**Lev Zaks**, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

**Adrian Kvokačka**, PhD in Philosophy, *Presov, Slovakia*

**Irina Lisovets**, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

**Boris Orlov**, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

**Darina Polikarpova**, MA in Philosophy, *Saint-Petersburg*

**Artem Radeev**, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

**Aleksandr Sinitsyn**, PhD (candidate of sciences) in History,  
*Saint-Petersburg—Saratov*

**Elena Ustiugova**, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

**Olga Davydova**, PhD (candidate of sciences) in Cultural Studies, *Saint-Petersburg*

**Vladislav Volkov**, MA (MA student) in Philology, *Saint-Petersburg*

**Anna Novikova**, MA in Philosophy, *Secretary, Saint-Petersburg*

***Advisory Board***

**Bohdan Dziemidok** (Poland); **Mishko Suvakovic** (Serbia);

**Jale Erzen** (Turkey); **Ken ichi Sasaki** (Japan);

**Zoltan Somhegyi** (Hungary); **Peng Feng** (China);

**Joosik Min** (Republic of Korea); **Max Rynnänen** (Finland);

**Harry Lehmann** (Germany); **Sebastian Stankiewicz** (Poland);

**Arto Haapala** (Finland); **Natalia Artemenko** (Russia)

## СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

### *HISTORIA*

**ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВА.** ПОНЯТИЯ ПРЕКРАСНОГО И ВОЗВЫШЕННОГО  
В ЭСТЕТИКЕ АТМОСФЕР Г. БЕМЕ

*Liubov Iakovleva.* THE CONCEPTS OF THE BEAUTIFUL AND THE SUBLIME  
IN THE AESTHETICS OF THE ATMOSPHERES OF G. BÖHME . . . . . 10

### *THEORIA*

**ДЕНИ ВЬЕННЕ.** ЛИТЕРАТУРНАЯ СЕМИОЛОГИЯ КАК ЛЮБОВНОЕ  
ОБРАЩЕНИЕ. БАРТ, КРИСТЕВА И ФРАГМЕНТАРНОЕ ПИСЬМО

*Denis Viennet.* LITERARY SEMIOLOGY AS LOVE CONVERSION. BARTHES, KRISTEVA  
AND FRAGMENTARY WRITING . . . . . 34

**ЕЛЕНА ИВАНЕНКО.** СНАФФ В ВИЗУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
СОВРЕМЕННЫХ МЕДИА: ЭСТЕТИКА, ЭТИКА ИЛИ ПОЛИТИКА?

*Elena Ivanenko.* SNUFF IN THE VISUAL SPACE OF MODERN MEDIA:  
AESTHETICS, ETHICS, OR POLITICS? . . . . . 51

### *ARS*

**ОЛЕГ ЦЕЛИЩЕВ.** ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ АНТОНЕНА АРТО В ТВОРЧЕСТВЕ  
СВЕТЛАНЫ БАСКОВОЙ

*Oleg Tselishchev.* ANTONIN ARTAUD'S THEATRE OF CRUELTY IN SVETLANA BASKOVA'S FILMS . . . . . 76

### *PRAXIS*

**МАРИЯ РАХМАНИНОВА.** «ЕДИНСТВЕННАЯ», РЕВИЗИЯ ЭДИПА  
И РАСКОЛДОВАННАЯ ВЛАСТЬ

*Maria Rakhmaninova.* "THE ONE", THE REVISION OF OEDIPUS, AND THE UNMASKED POWER. . . . . 102

**ВЛАДИМИР ЕГОРОВ.** «ЧУК И ГЕК» А. ГАЙДАРА — РЕМ И РОМУЛ  
НОВОЙ ЭПОХИ МЕЖДУ ДИСЦИПЛИНАРНЫМ ОБЩЕСТВОМ  
И ОБЩЕСТВОМ КОНТРОЛЯ

*Vladimir Egorov.* "CHUK AND GEK" BY ARCADY GAIDAR — REMUS AND ROMULUS  
OF THE NEW ERA BETWEEN THE DISCIPLINARY SOCIETY AND THE CONTROL SOCIETY . . . . . 112

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА.** ФЭНТЕЗИ НА МЕТАУРОВНЕ.  
ОЧЕРК МЕТАФИЗИКИ БЕССМЕРТИЯ. ПО МОТИВАМ ТЕЛЕСЕРИАЛА  
«ДАЛЕКИЕ СТРАННИКИ» (КИТАЙ, 2021)

*Svetlana Nikonova.* FANTASY AT THE META LEVEL. ESSAY OF THE METAPHYSICS  
OF IMMORTALITY BASED ON THE TV SERIES "WORD OF HONOR"  
("FARAWAY WANDERERS") (CHINA, 2021). . . . . 128

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН.** НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О «ВООРУЖЕННОМ»  
КИНЕМАТОГРАФЕ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

*Aleksandr Sinitsyn.* SEVERAL REMARKS ON FEDERICO FELLINI'S "ARMED" CINEMATOGRAPHY . . . . 152

## **CHRONICA**

**ЖАННА ЛАТЫШЕВА.** СОВРЕМЕННОЕ ЭСТЕТИКО-КОММУНИКАТИВНОЕ  
ПРОСТРАНСТВО РОССИИ: НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ПРОБЛЕМЫ  
ОБЗОР ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЭСТЕТИКО-  
КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО РОССИИ И ДИСКУРС МАСС-МЕДИА»

*Zhanna Latysheva.* MODERN AESTHETIC AND COMMUNICATIVE SPACE IN RUSSIA:  
SOME TRENDS AND PROBLEMS. . . . . 208

**НИНА ПЕРОВА, ВАЛЕРИЯ СЕНЬКИНА.** ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«XV КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ. ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКА:  
НОВЫЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ  
(К 100-ЛЕТИЮ М. С. КАГАНА)»

*Nina Perova, Valeria Sen'kina.* RUSSIAN CONFERENCE "XV KAGAN READINGS. CULTURAL  
THEORY AND AESTHETICS: NEW INTERDISCIPLINARY APPROACHES  
(TO THE 100TH ANNIVERSARY OF M. S. KAGAN)" . . . . . 217

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, ОЛЬГА СТАВЦЕВА,  
ВЛАДИМИР ЕГОРОВ.** НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«ФЕНОМЕН ЯПОНСКОГО КИНО. К 111-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АКИРЫ КУРОСАВЫ» (РХГА, 13 мая 2021 г.)

*Svetlana Nikonova, Aleksandr Sinitsyn, Olga Stavtseva, Vladimir Egorov.* THE SCIENTIFIC  
AND PRACTICAL CONFERENCE "THE PHENOMENON OF JAPANESE CINEMA.  
ON THE 111th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF AKIRA KUROSAWA" (RChAH, MAY 13, 2021) . . . . 239

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, РОМАН СВЕТЛОВ.** ОТЧЕТ О ДВЕНАДЦАТОМ  
ЗАСЕДАНИИ СЕМИНАРА «БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ  
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ»

*Aleksandr Sinitsyn, Roman Svetlov.* ON THE WORK OF THE TWELVE SESSION OF THE SEMINAR  
ENTITLED "GODS, PEOPLE, AND WORLDS IN THE PAST AND IN THE PRESENT" . . . . . 270

**PERSONALIA**

**ЕЛЕНА УСТЮГОВА.** ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА. В. Д. ДНЕПРОВ: ЖИЗНЬ, СУДЬБА,  
ТВОРЧЕСТВО

*Elena Ustiugova.* FORGOTTEN NAMES. V. D. DNEPROV: LIFE, DESTINY, WORKS . . . . . 300

## От редактора

Представляем читателям очередной номер философского эстетического журнала *Terra Aestheticae*. Мы работали над этим номером довольно долго, однако в итоге подобрались интересные материалы.

Раздел *Historia* познакомит вас с эстетической концепцией современного немецкого феноменолога Г. Беме — с его «эстетикой атмосфер». В разделе *Theoria* можно найти тексты о перипетиях современной семиологической теории, а также о теоретической трактовке неоднозначных и сложных образных рядов современного кинематографа. Уже традиционно кинематографу посвящено много текстов в нашем журнале, что говорит об актуальности эстетического анализа кино. В разделе *Ars* вы прочтаете статью молодого специалиста, обнаруживающего влияние эстетики А. Арто на кинематографический язык режиссера С. Басковой. Как творчество этого режиссера, так и идеи этой статьи могут рассматриваться как предмет для рефлексии и дискуссии.

В этом номере широким оказался раздел *Praxis*. Он предназначен для практики всякого рода: от художественных экспериментов до практики молодежи в написании научных текстов, но наиболее явным назначением этого раздела является практика анализа конкретных эстетических явлений. На этот раз данный раздел соответствует именно такой цели. Здесь можно прочесть тексты, разбирающие ряд очень разных по стилю и жанру произведений и дающие их концептуальную интерпретацию. Открывается раздел статьей о сложном «артхаусном» фильме («Единственная», Й. Триер, 2017), включенном в гендерно-политический контекст рассуждений. Политическую рефлексию об идеологических метаморфозах советского времени автор другой статьи проводит на основе обращения к рассказу А. Гайдара «Чук и Гек». Здесь же можно прочесть текст о постсекулярной онтологии на основе современного китайского сериала («Далекие странники», 2021). Завершает раздел обширное и подробное, снабженное большим количеством примеров, иллюстраций и справочным аппаратом исследование на любопытную тему: об оружии в фильмах итальянского классика Федерико Феллини.

Как обычно, в разделе *Chronica* читатели имеют возможность познакомиться с описанием нескольких недавно прошедших конференций как напрямую касающихся эстетических проблем, так и демонстрирующих их

проникновение в иные виды культурно-исторического дискурса (например, дискурса об античной культуре или о японском кинематографе).

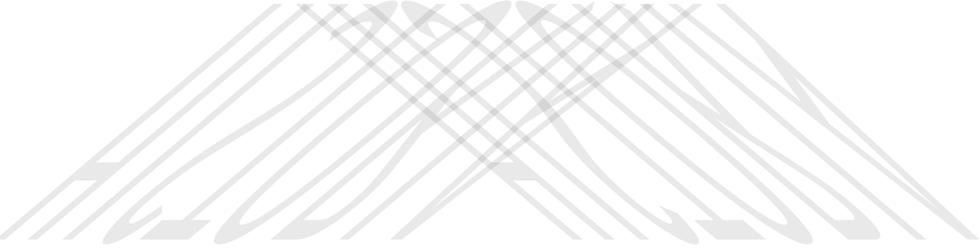
Завершает номер раздел *Personalia* и текст, посвященный памяти советского эстетика В. Д. Днепрова, в которой излагаются его интересные, и, как полагает автор очерка, незаслуженно забытые идеи.

Желаем вам приятного чтения! Надеемся, вас порадует большое количество иллюстраций. Ждем ваших отзывов и новых текстов для новых номеров эстетического журнала.

*С. Б. Никонова,  
главный редактор*



# HISTORIA



## ПОНЯТИЯ ПРЕКРАСНОГО И ВОЗВЫШЕННОГО В ЭСТЕТИКЕ АТМОСФЕР Г. БЕМЕ

Любовь Яковлева

*Любовь Юрьевна Яковлева* — кандидат философских наук, сотрудник Центра Медиафилософии Санкт-Петербургского государственного университета, Россия.

*E-mail:* jakovleva.ljubov@yandex.ru

В статье рассматриваются понятия прекрасного и возвышенного в интерпретации немецкого философа Г. Беме. Цель данной работы — представить прекрасное и возвышенное в контексте эстетики атмосфер Г. Беме. Г. Беме переосмысляет прекрасное и возвышенное в эстетике И. Канта как атмосферы. В первую очередь представлена интерпретация Г. Беме «Критики способности суждения». Затем раскрывается понятие атмосферы на основе понятий восприятия, телесности, расположения, экстазов, священного и ауры. В центре эстетики Беме находится понятие восприятия. В статье проводится сравнение данного понятия в феноменологии М. Мерло-Понти и Беме. Подчеркивается значимость телесности как условия восприятия атмосферы. Атмосфера описывается как пространство настроения или расположения. Проводится параллель между понятием расположения М. Хайдеггера и Г. Беме. Данный феномен позволяет раскрыть несубъективный статус атмосферы. Атмосфера как расположение и настроение пространства становится промежуточным качеством среды. Раскрывается понятие экстазов вещей, которые участвуют в создании атмосферы. Представлена интерпретация атмосферы возвышенного в пространстве храма, проанализирована экстатическая структура феноменов света и тишины в пространстве храма. В последней главе раскрывается значение силы и воздействия атмосферы. Выявлена связь между понятием нуминозного как опыта конечности экзистенции и силой атмосферы возвышенного,

подчеркивается элемент власти в феномене ауры В. Бенямина и в эстетике возвышенного Ф. Лиотара. Делается вывод об актуальности и значимости понимания прекрасного и возвышенного как атмосфер для проблем восприятия и чувственности в современной эстетике.

*Ключевые слова:* возвышенное, прекрасное, атмосфера, восприятие, расположение, телесность, экстазы, священное

## **THE CONCEPTS OF THE BEAUTIFUL AND THE SUBLIME IN THE AESTHETICS OF THE ATMOSPHERES OF G. BÖHME**

***Liubov Iakovleva***

PhD in Philosophy, member of Center of Mediafilosophy at St. Petersburg State University, Russia.

*E-mail:* jakovleva.ljubov@yandex.ru

The article deals with the concepts of the beautiful and the sublime in the interpretation of the German philosopher G. Boehme. The aim of this work is to present the beautiful and the sublime in the context of the aesthetics of atmosphere G. Böhme. G. Böhme reinterprets the beautiful and the sublime in the aesthetics of I. Kant as an atmosphere. First, the interpretation of G. Böhme "Critique of Judgment" is presented. Then the concept of atmosphere is revealed on the basis of concepts: perception, corporeality, Befindlichkeit, ecstasy, the sacred and aura. At the center of Boehme's aesthetics is the concept of perception. The article compares this concept in the phenomenology of M. Merleau-Ponty and Böhme. The importance of corporeality as a condition for the perception of the atmosphere is emphasized. The atmosphere is described as a space of mood or Befindlichkeit. A parallel is drawn between the concept of Befindlichkeit of M. Heidegger and G. Böhme. This phenomenon makes it possible to reveal the non-subjective status of the atmosphere. Atmosphere as disposition and mood becomes an intermediate quality of the environment. The concept of ecstasy of things that are involved in creating the atmosphere is revealed. The interpretation of the atmosphere of the sublime in spatial space is presented, the structure of the phenomena of light and silence in the space of the temple is analyzed. The last chapter reveals the meaning of the force and influence of the atmosphere. The connection between the concept of numinous (R. Otto) as an experience of finiteness of existence and the atmosphere of a sublime, intensified element of power in the phenomenon of W. Benjamin's aura and in the aesthetics of F. Lyotard is revealed. The conclusion is made about the relevance of understanding the beautiful and sublime as atmospheric space for the problems of perception and sensuality in modern aesthetics.

*Keywords:* sublime, beauty, atmosphere, perception, Befindlichkeit, corporeality, ecstasy, sacred

## Введение

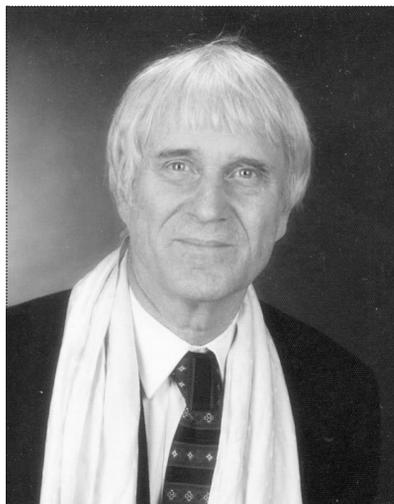
С именем немецкого философа Гернота Беме связано, прежде всего, переосмысление феномена *атмосферы* в дискурсе современной эстетики. Эстетика атмосфер ставит своей целью определить метод, выработать язык описания и интерпретации неустойчивых, неопределенных состояний и настроений пространства. Эстетика атмосфер предлагает не только расширение проблемного поля эстетики, рефлексия всего диапазона чувственности с акцентом на проблематике телесности, но и стремится представить классические эстетические категории в новом свете. Так, категории прекрасного и возвышенного — центральные понятия эстетики И. Канта — становятся не только категориями эстетической способности суждения, но видами атмосфер. Прекрасное и возвышенное могут быть даны нам как атмосферы — анализу и интерпретации данного тезиса Г. Беме будет посвящена предлагаемая работа. В первую очередь мы обратимся к прочтению Г. Беме «Критики способности суждения», затем будет представлено обоснование возможности такой интерпретации кантовских категорий в контексте эстетики атмосфер.

Для раскрытия понимания прекрасного и возвышенного Г. Беме изберем в качестве отправного пункта цитату И. Канта, которая поможет нам в дальнейшем прояснить центральные акценты в проблематизации атмосфер:

Не существует эмпирического доказательства, которое могло бы принудить кого-нибудь принять определенное суждение вкуса...еще в меньшей степени может априорное доказательство определить по установленным правилам суждение о красоте... По-видимому, это обстоятельство послужило одной из главных причин того, что способность эстетического суждения получила наименование вкуса. Ведь если кто-либо перечислит мне все ингредиенты блюда и скажет о каждом из них, что он мне обычно приятен... — я остаюсь глух ко всем этим доводам, пробую приготовленное блюдо моим языком и моим небом и, основываясь на этом (а не на всеобщих принципах), выношу свое суждение. (Kant, 1994, 125)

Несмотря на то, что в данном отрывке речь скорее идет о приятном, Кант затрагивает существенное определение способности суждения, которое является свободным актом —

ведь никакие доводы эмпирического характера или априорные условия не могут заставить признать меня блюдо приятным. Хотя абсурдность вынесения суждения о приятности блюда на основе существующих норм более явна, чем в случае с прекрасным или возвышенным, тем не менее, выявляются общие для всех эстетических суждений условия: не существует заданных правил, по которым я называю нечто прекрасным или возвышенным; любое суждение



о вкусе есть суждение о моем собственном вкусе — то есть о субъекте. Итак, Беме подчеркивает в чтении Канта, что речь идет о моем состоянии, на основании которого я выношу суждение, поэтому при вынесении суждения о чем-то прекрасном мы, в строгом смысле слова, утверждаем следующее: «X является прекрасным» означает «я воспринимаю себя прекрасным (перед лицом X)» (Vöhme, 1995, 102). В суждении о прекрасном, таким образом, мы выносим суждение относительно состояния субъекта, его «душевного состояния при свободной игре воображения и рассудка» (Kant, 1994, 55).

Данное дополнение Беме о восприятии своего состояния «перед лицом этого X», то есть по отношению к X, становится решающим для Беме: удовольствие испытывается от прекрасного, но явление прекрасного невозможно, если нет *отношения* того, кто воспринимает к тому, что воспринимается. При этом отношение не является для Беме некой познавательной способностью субъекта, но скорее обладает онтологическим статусом.

Для пояснения значимости данного момента Беме подчеркивает различие между эстетическим и логическим суждением о прекрасном. Так, в § 8 «Критики способности суждения» Кант подчеркивает: «я называю в суждении вкуса розу, на которую я смотрю, прекрасной; суждение, которое возникает посредством сравнения многих роз и гласит: розы вообще

прекрасны — уже не только эстетическое, а основанное на эстетическом суждении логическое суждение» (Kant, 1994, 52). Розы вообще прекрасны — суждение логическое, где прекрасный — предикат, приписываемый объекту. В отличие от логического суждения суждение вкуса свидетельствует о единичном событии, то есть о моем отношении к данному, конкретному, единичному объекту. Как и в примере с блюдом, акт вынесения суждения «нечто прекрасно» или «возвышенно» становится результатом единичного взаимодействия, то есть неповторимого отношения, воздействия и реакции субъекта на данное воздействие. Неопределенность прекрасного и тем более возвышенного заложена, следовательно, не в категории свободной игры познавательных способностей субъекта, а в категории *отношения* субъекта и воздействующего на него объекта. Критикуя Канта, Беме полагает:

Кант остается в достаточной мере под чарами традиционной метафизики, а именно онтологии субстанции, он не может постичь отношение как таковое, но должен приписывать содержание отношения его компонентам... поскольку он не может локализовать основу отношения в объекте, он ищет ее в воспринимающем субъекте. (Vöhne, 1995, 103)

В проблематизации категории отношения Беме стремится, во-первых, уйти от классической оппозиции субъекта и объекта, во-вторых, сместить акцент с анализа *суждения* о прекрасном и возвышенном на описание условий *восприятия* прекрасного и возвышенного. Для того чтобы проследить данный переход в работах Беме, обратим внимание на значимость еще одного понятия «Критики способности суждения», переосмысление которого позволит выстроить мост между прекрасным и возвышенным как категориями суждения субъекта и как категориями восприятия атмосфер. Данным понятием выступает «настроенность» (*Stimmung, Gestimmtheit*). Когда Кант говорит о возвышенном и прекрасном, то нередко он подчеркивает особую *настроенность* души: «Таким образом, возвышенным следует называть не объект, а духовную настроенность, вызванную неким представлением, занимающим рефлектирующую способность суждения» (Kant, 1994, 88). Иными словами, именно «душа чувствует себя возвысив-

шейся в собственном суждении» (Kant, 1994, 94). В таком же ключе можно трактовать и прекрасное как особую настроенность спокойствия: «тогда как вкус к прекрасному предполагает и сохраняет душу в состоянии спокойного созерцания» (Kant, 1994, 96). Следовательно, спокойное созерцание прекрасного и настроение возвышения сопровождают игру познавательных способностей субъекта. Однако для Беме такая настроенность предполагает существенную характеристику не внутреннего состояния и способностей субъекта, на основе которых он затем выносит суждение, но самого отношения, которое не может быть сведено ни к внешним качествам среды или объектов, ни к внутреннему пространству субъекта. В этом смысле, для автора эстетики атмосфер значимой становится настроенность пространства отношения — ни внутреннего, ни внешнего, но промежуточного. Задача осмысления прекрасного и возвышенного как таких промежуточных состояний, настроений пространства становится осуществимой в рамках эстетики феномена атмосфер.

### 1. Атмосфера и восприятие

Приведем одно из определений атмосферы Беме: «Атмосферы — это настроенные пространства... мы испытываем их, когда в них входим, и мы узнаем их свойства по тому, как они изменяют наше расположение» (Böhme, 2013, 16). Данное определение атмосферы предполагает особое понимание задач эстетики, понятой как *Asthetik*, как науки о восприятии. Если Кант предлагает рассматривать прекрасное и возвышенное исходя из анализа игры наших познавательных способностей, на основе которых субъект выносит суждение, то задачей Беме является описание восприятия атмосферы прекрасного и возвышенного. Несмотря на то, что Беме в своих работах, посвященных эстетике атмосферы, не предпринимает обстоятельной аналитики понятия восприятия, мы попробуем реконструировать те значения, которые необходимы для осмысления восприятия атмосферы. Принимая во внимание то, что большую часть своих центральных концепций в отношении понятия атмосфер Беме развивает на основе философии Г. Шмитца, мы укажем на ряд моментов в его понимании

восприятия, которые берут свое начало еще в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти. Так, Беме определяет восприятие «...в качестве телесного присутствия» (Böhme, 2001, 31), дополняя следующим описанием: «Восприятие, таким образом, следует понимать как расположенность в смысле особого чувства окружения, в котором мы располагаемся» (Böhme, 2001, 31).

Понимание расположенности исходя из телесного существования коррелирует во многом с описанием восприятия как особой способности телесного присутствия экзистенции в мире. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти, отказываясь признавать ощущение в качестве первичного отношения к миру, раскрывает изначальность восприятия, понятого в качестве способности тела к схватыванию объектов, смысла и мира. Посредством тела реализуется важнейшая для Мерло-Понти пара категорий «фон-фигура», которая задает первичную модель схватывания мира — возможность иметь дело с чем-то определенным только на фоне пространства, ускользающего на периферию нашего внимания. Восприятие в этом отношении рассматривается в качестве возможности тела, которое одновременно включает способность не-восприятия, не-схватывания каких-либо граней мира. Поэтому нечто может быть воспринято только в отношении, в различии, на фоне чего-то иного. При этом, подобное «схватывание» (или упущение) не ограничивается непосредственным взаимодействием с объектами, но предполагает возможность тела выходить за собственные границы, продолжать себя в воображаемом пространстве. Продолжение тела, его выход в иные пространства смысла усматриваются в самом движении как некой «двигательной интенциональности» (Merleau-Ponty, 1999, 152). «Абстрактное движение прорывает внутри заполненного мира, в котором разворачивалось конкретное движение, некую зону рефлексии и субъективности, оно наслаивает на физическое пространство пространство виртуальное...» (Merleau-Ponty, 1999, 153). Соответственно, Мерло-Понти использует аналогию «слоя», который не укоренен в некотором внутреннем пространстве субъекта, но формируется, «наслаиваясь» на пространство непосредственно данного. Благодаря способности к «расслаиванию» телесность становится для нас перво-

различителем внутреннего и внешнего, верха и низа, видимого и невидимого. Различать мы учимся благодаря телесности, но и собранность мира как мира задана нам через телесность, которая как бы вплетена во всегда уже заданную плотность ткани мира.

Укорененность восприятия в телесности характеризует и понимание восприятия Г. Беме. Немецкий философ раскрывает эстетику как *Aisthetik*, которая посредством понятия восприятия стремится мыслить телесность в качестве необходимого условия для описания любого эстетического феномена. Так, атмосфера возвышенного дается через восприятие различия фигуры и фона, которое может быть выявлено и в его описании пространства кельнского собора. Тишина, которая заполняет собой все внутреннее пространство собора, представляет собой не просто беззвучие, но являет себя в качестве оглушающей тишины. Тишина приобретает значимость благодаря восприятию различия: различия «фона» шума города и «фигуры» — самой тишины. Она становится заметной в собственной явленности, становится проблемой для эстетики, понимаемой в качестве *Aisthetik*, придающей первостепенное значение способу восприятия явления.

Однако недостаточно указать лишь на значимость, выделенность явления на фоне иных явлений, но следует постоянно удерживать в ходе описания принадлежность данного восприятия телесному измерению, которое отчасти обуславливает возможность явления контраста, диалога, взаимодействия различных уровней чувственного. Именно поэтому Беме для пояснения возможности засвидетельствования атмосферы возвышенного в храмовом пространстве вводит еще более значимый контраст: контраст звука шагов человека, входящего в храм, и тишины зала. Так атмосфера возвышенного заявляет о себе в различии неизмеримости и величия оглушающей тишины и ограниченности звука шагов как свидетельства конечности телесного измерения субъекта восприятия. Неизмеримость тишины, данной мне одновременно со звуком шагов, представляет собой неестественную форму данности храмового пространства: явленность безграничной тишины вступает в диалог с явлением конечности мне моего тела.

## 2. Атмосфера как расположение (*Befindlichkeit*)

Поскольку в восприятии атмосферы речь идет не о восприятии объектов, но о восприятии пространства расположения, следует прояснить тот ряд значений, который Г. Беме вкладывает в данный термин. В своем понимании «расположения» Беме близок его истолкованию в «Бытии и времени» М. Хайдеггера: «То, что мы онтологически помечаем титулом расположение, онтически есть самое знакомое и обыденное: настроение, настроенность» (Heidegger, 2006, 134). Атмосферы представляют собой пространства настроения — тоска от света заката, приподнятое настроение праздника, возвышенное настроение от звуков органа, заполняющего залы капеллы — все эти примеры свидетельствуют о близости атмосферы и настроения, в котором находится воспринимающий то или иное пространство или ситуацию. Для понимания расположения (настроения) и атмосфер особое значение имеет переосмысление их «топологии». Их нельзя закрепить за каким-то внутренним, психическим миром субъекта:

Настроение настагает. Оно не приходит ни «извне» ни «изнутри», но вырастает как способ бытия-в-мире из него самого. Тем самым, однако, через негативное отграничение расположения от рефлексирующего постижения «внутреннего» мы приходим к позитивному проникновению в его размыкающий характер. (Heidegger, 2006, 137)

Настроение невозможно понять, если опираться на модель проекции внутренних состояний вовне, поскольку нередко мы застаем те или иные настроения пространства, которые невозможно привязать к какому-то источнику — внутреннему или внешнему. Соответственно, настроение, понятое как расположение — фундаментальный способ присутствия в мире, заявляющий о себе через отношение, «разомкнутость». Возвышенное и прекрасное также могут рассматриваться как особые модусы настроения, но не настроенности души субъекта, а «настроенности на...». Данная формулировка Хайдеггера, указывающая на моменты открытости, разомкнутости и затронутости, которые позволяют осуществлять более глубокий анализ настроения, особо ценны для осмысления атмосферы. Мы говорили, что Беме, отказываясь от кантовского понимания настроен-

ности души в описании прекрасного и возвышенного, делает акцент на отношении воспринимающего и внешних ему вещей, событий, объектов. Именно из этого отношения, которое может быть также описано как открытость и задетость, формируется настроение, которое заполняет все пространство, развертывающееся в событии восприятия. Атмосферы, следовательно, суть настроения пространства, то есть со-настроенности воспринимающего и воспринимаемого. В такой со-настроенности Беме стремится удерживать напряжение двух полюсов — по направлению к вещам и по направлению к расположению самого субъекта, который не может быть устранен из процесса проявления атмосферы. Мы видели, как в соборе возвышенное рождается из контрастов всепоглощающей тишины и несравнимого с ней звука шагов, раскрывающих конечность отдельного единичного восприятия, которое одновременно включено, явлено в процесс проявления возвышенной атмосферы. В отличие от возвышенного, прекрасное как атмосфера в такой же степени рождается из восприятия, а значит и из телесной расположенности, которая может быть описана в качестве спокойной созерцательности, свидетельствующей не о категориях познавательной игры, а о настроении как состоянии пространства отношения.

На пути осмысления расположения, настроения и атмосферы следует упомянуть удачную метафору «находиться в определенном расположении духа», которая очень точно передает, с одной стороны, этот пространственный момент в состоянии настроения и, с другой стороны, указывает на само-обнаружение себя в этом пространстве — находить себя, находиться. При этом, безусловно, расположение духа не предполагает некоего внутреннего пространства, которое отделено от иного внешнего пространства. Напротив, как и у Мерло-Понти, атмосферы Беме рождаются в восприятии как телесном настроении — само тело, обладая способностью направления «на...» или «к...», открыто, выходит навстречу вещам и событиям. Однако не только восприятие устремляется к атмосфере, становясь настроенным на диапазон возвышенности пространства или на явление прекрасного, но и полюс вещественности обладает способностью воздействовать на воспринимающего. Так, для

создания атмосфер в архитектурном пространстве или в пространстве театра немаловажную роль играют такие элементы, как свет, звук, материал. Для того чтобы описать, как свет, звук и материал могут производить атмосферу и устремляться к восприятию субъекта, следует прояснить, какой статус имеют данные качества для эстетики Беме.

### 3. Экстазы вещей

В своих лекциях по эстетике Беме описывает способность вещей осуществлять «выход» по направлению к восприятию. Выход вещей он описывает термином «экстазы», которые обозначают для него способность вещей покидать границы собственного места. Здесь следует указать на использование данного понятия в онтологии М. Хайдеггера. Экстатичностью, с точки зрения М. Хайдеггера, обладает исключительно человекоразмерное сущее, поскольку коренится во временной структуре его экзистенции: «Временность есть исходное “вне-себя” по себе и для себя самого. Мы именуем, поэтому означенные феномены настоящего, бытности, актуальности экстазами временности... ее существо есть временение в единстве экстазов» (Heidegger, 2006, 328). В этом отношении Беме удерживает за экстазами лишь значение пребывания «вне себя», но не связывает его ни со структурой времени, ни с фигурой воспринимающего субъекта. Пребывание вне себя коренится для него скорее не во временной структуре человеческого бытия, но в самой плоскости взаимодействия и отношения между самими вещами или между вещами и нашим восприятием. Поэтому если для Хайдеггера оказывается невозможным допущение, что «стена способна встретиться для стула» (Heidegger, 2006, 55), то Беме исходит именно из этого допущения.

В качестве примеров экстазов вещей можно привести цвет, запах, голос, которые способствуют созданию атмосферы пространства или присутствия другого человека. Их главное отличие заключается в том, что они обладают «возможностью модифицировать все пространство» (Vöhme, 2017, 200, 139), то есть они не закреплены ни за данной вещью, ни за свойствами восприятия, но образуются на пересечении нашего восприятия и воздействия вещей на нас. Так, цвет перестает

рассматриваться как результат физиологического устройства нашего восприятия, но описывается через «сияние» цвета. Описание сияния цвета в эстетике требует соответственно описания «вещи в явлении» (Böhme, 2001, 141), или феномена вещи, понимаемой через экстатичность ее бытия, выходящего за границы определенного места. Так свечение цвета и его выход к цветам теплых, но более глубоких тонов захватывает помещение и затрагивает вместе с тем и нас самих. В результате свечения, игры цветов и нашей способности быть затронутыми такой игрой образуется атмосфера уюта, не существующего вне воспринимающего его человека, но и не рождающегося как результат внутренних механизмов восприятия.

Экстаз или выход вещей, материалов, мест за собственное место и одновременное сохранение этого места, описанное как «свечение» света, может быть продолжено в ряде других примеров как мощь здания, тяжеловесность конструкции, манящая сила аромата. Все эти примеры еще не описывают саму атмосферу, но показывают условия ее формирования со стороны вещей, которые раздваиваются или «мерцают», становясь экстатичными явлениями. Самопоказывание вещей, их раздвоенность на удержанное в себе место и явление, на внутреннюю сдержанность и экстатичность позволяет избежать равнозначности, безразличия вещей, мест и событий, которые показывают себя в качестве артикулированного пространства. Однако поскольку экстатичность описывается как отношение вещей и восприятия, артикуляция также осуществляется в процессе формирования этого отношения, а не в способностях воспринимающего субъекта. Такая сущностная черта явленного нам пространства как его артикулированность необходима для понимания эстетики Беме, поскольку она позволяет рассматривать процесс восприятия по аналогии с коммуникацией: вещи не просто «относятся» и выходят по отношению к нам, но выстраивают определенные отношения; они суть не просто явление, которое себя показывает, но они на нас воздействуют — казание себя становится касанием другого. Данные модусы «пассивности» чрезвычайно важны для понимания артикулированности ландшафта, зданий и вещей, которые обладают собственным голосом не по

аналогии с нашим голосом, но поскольку обладают возможностью говорить. В этой связи, для прояснения возможности вещей обращаться к нам в своем явлении, Беме использует концепцию «физиогномики» ландшафта. Отсылая к исследованиям Гете, он подчеркивает: «Но если он хочет проработать здесь характеристики пейзажа, его интересует не только воспроизведение видов, но и передача “впечатлений”, которые он испытал от этих видов» (Vöhme, 2001, 108). Речь в таком случае идет не о выраженности ландшафта, а о его способности создавать особое впечатление, воздействие, обращаться к нам.

Подобное понимание физиогномики и отказ от парадигмы выражения можно пояснить мыслью М. Мерло-Понти относительно романа и выражения в искусстве:

Роман, поэма, картина, музыкальная пьеса суть индивидуальности, то есть существа, в которых выражение нельзя отделить от выражаемого, смысл которых доступен лишь в непосредственном контакте с ними и которые *излучают* их значение вовне, не покидая своего временного и пространственного места. (Merlo-Ponty, 1999, 202)

Так цвет артикулируется, участвует в создании физиогномики пространства и общей атмосферы. Отношения цветов также могут создать холодную отчужденную атмосферу, поскольку существуют «холодные цвета», то есть они явлены как «холод», и этот холод одновременно затрагивает нас, порождая атмосферу отстраненности и отчуждения. Но холод не является эмпирически воспринимаемым, он схватывается как способ явленности материала или вещей, касающихся нас одной из своих граней, которые рождаются только как обращенные к нам и в этом событии обращенности к нашему восприятию только и существуют. Холод цвета не сводим ни к качествам вещи, ни какой-то определенной способности восприятия, но оформляется в их *отношении* к нам.

Исходя из вышеизложенного, раскроем процесс формирования возвышенного на примере храмового пространства, рассмотренного Г. Беме в его работе «Атмосфера и архитектура». Беме использует в качестве примера базилику Сен-Дени, но распространяет свои наблюдения на готические церкви

в целом, поскольку именно в храмовом пространстве атмосфера возвышенного может быть раскрыта с наибольшей ясностью. Свет и тишина становятся теми средствами, которые позволяют проявиться атмосфере. Атмосфера возвышенного в пространстве храма рождается во взаимодействии света и сумрака, тишины и звуков. Свет перестает быть средством, незримой средой, благодаря которой воспринимающий субъект осуществляет беспрепятственное движение в пространстве подручного. В храме свет утрачивает свое естественное «место» и назначение быть лишь проводником действия, но обретает интенсивность, зримость в диалоге с глубиной теней. Для того чтобы провести различие между светом как средством и светом как эстетическим явлением, формирующим атмосферу возвышенного, Беме описывает свет храма как «сияние». Благодаря архитектору свет, реализуя собственную экстатичность, перестает быть естественным средством, становясь сиянием. Такое сияние не замкнуто на себя, но существует во взаимодействии с темнотой глубины зала и теней, оставляемых сводами храма. Тени, обращенные к сиянию света, также отделяются от своего естественного места, устремляясь к сиянию, становятся «сумраком» (*Dämmerung*). Беме, проводя данное различие в восприятии чувственных характеристик пространства, подчеркивает, что сияние и сумрак, являются не качествами, но «экстазами». Благодаря введению структуры экстатичности как формы выхода свойств вещей вовне, как формы их открытости, мы можем раскрыть феномен атмосферы, к описанию которого мы не могли бы перейти, основываясь на понятии качеств вещей. Возможность восприятия атмосферы как промежуточного пространства отношения основана тем самым на способности самих вещей вступать в отношение друг с другом и с нашим восприятием благодаря своему «мерцающему», расслаивающемуся и экстатичному существованию. В данном отношении игра сумрака и сияния не дана восприятию непосредственно как некое «свойство», но представляет собой постоянно образующийся «слой» сияния и сумрака: «Характерно, что он [свет] появляется в темноте или на фоне темноты, и, кроме того, это видимость без источника» (Böhme, 2013, 144). Описание света «без

источника» предполагает возможность существования видимости сияния как лишенной какого-либо иного основания — мы не можем полностью свести сияние к некому свойству, акциденции, приписываемой субстанции. Однако она не является и предикатом судящего и воспринимающего субъекта. С одной стороны, для Беме сияние выступает *возможностью* самих вещей, а не способностью нашего восприятия. С другой стороны, поскольку речь идет о чистой видимости (Schein), мы не можем говорить о вещи как некоем фундаменте, из которого бы исходила эта способность к порождению видимости. Напротив, видимость порождается, становится, образуется как выхождение вещей навстречу восприятию, поэтому она немислима без того полюса, который может быть затронутым ее экстатичным присутствием. Сияние, таким образом, выходит по направлению к сумраку и по направлению к восприятию игры света и тени, реализуя себя как свершающееся событие, как чистую явленность без источника, без точки отсчета. Сияние, таким образом, участвует в создании атмосферы возвышенного, которая образуется благодаря экстатическому свойству света.

Атмосфера возвышенного становится формой расположенности воспринимающего субъекта, но характеризующей не столько его собственное состояние, сколько все воспринимаемое пространство в целом. Другое измерение архитектурного пространства, участвующего в создании атмосферы возвышенного — это тишина. Как сияние представляет форму явленности, экстатичности света, так и тишина храмового пространства отлична от беззвучия (Lautlosigkeit). Атмосферы тем самым отделяются от своего непосредственного источника. Однако это фундаментальное несовпадение света и сияния, беззвучия и тишины, звука шагов и конечности экзистенции не означает их присутствия в каком-то ином пространстве. Напротив, они формируются как особый «слой», который не порывает с плоскостью чувственного, но принадлежит ей, образуясь на ее поверхности.

Когда восприятие затронуто экстатичностью вещей, рождается общее поле настроенности, включающей и полюс самого воспринимающего, и полюс объектов. Такое общее

поле, среда или пространство со-настроенности сияния, тишины и восприятия получает характеристику возвышенной атмосферы, рождающейся в церковном, храмовом пространстве. Откуда возникает ощущение возвышения, если мы не можем довольствоваться кантовским объяснением возвышенного? Ведь согласно Канту, возвышенное представляет собой внутреннее пространство бесконечности в субъекте. Если конечные, но едва обозримые по размеру и силе величины природы или зданий затрагивают субъекта, то они выступают точкой отсчета, способом переоткрыть путь к внутренней бесконечности субъекта, испытывающего чувство собственного возвышения над необозримостью стихий. С точки зрения Беме, возвышенное воспринимается как атмосфера. Это предполагает необходимость сохранения напряжения между полюсом вещей и полюсом воспринимающего. На примере кельнского собора Беме показывает, что возвышение рождается из различия между бесконечностью, заложенной в самих вещах, и конечностью человеческого присутствия. Это приводит к необходимости мыслить нашу расположенность к атмосфере не только как характеристику экзистенциального измерения, но и его тесную связь с телесной укорененностью нашего восприятия. Так, тишина храма приобретает определенность благодаря диалогу или спору с шумом, доносящимся с улицы города. Однако экстатичность тишины предполагает ее взаимодействие не только с полюсом вещественности, но и с полюсом моего тела. Шум моих шагов в храме теряется в тишине его пространства, рождаясь в контрасте беззвучия и звука. При этом контраст показывает себя в качестве безграничности тишины и малости шагов. Атмосфера возвышенного, в таком случае, не является возвышением субъекта, но явлена как бесконечность внешнего, данного в ощущении различия — различия ограниченности тела и безграничности храмового пространства. Такая безграничность не заложена в самих вещах, но существует как событие встречи восприятия и внешних вещей. Затронутость звуком тишины в ее взаимодействии с внешним шумом и шумом шагов представляет собой общее пространство возвышенной расположенности.

#### 4. Атмосфера и нуминозное

В тематизации затронутости атмосферой (Betroffensein) Беме подчеркивает момент пассивности воспринимающего субъекта, обнаруживающего себя в состоянии захваченности тем или иным состоянием пространства. Подобный момент «пассивности» в восприятии атмосфер позволяет обнаружить близость понятия атмосферы и понятия нуминозного Р. Отто. Итальянский философ Т. Грифферо, исследуя понятие атмосферы в философии Г. Шмитца, выделяет ряд свойств, общих для атмосфер и нуминозного. Приведем некоторые из них, наиболее важные для нашего исследования:

как и нуминозное, каждая атмосфера а) чем сильнее чувствуется, и как-то познается, тем менее лингвистически описуема; б) порождается, но не коммуницируется рациональным образом; в) вовлекает «чувствующее тело», вызывая последствия для физического тела (от нее «волосы дыбом», она заставляет «дрожать всем телом», «покрываться мурашками» и т. д.)... (Griffero, 2016, 244)

Все эти свойства могут быть обнаружены и в интерпретации атмосфер у Беме. Однако в отличие от таких атмосфер как холодная атмосфера, теплая и дружелюбная или же атмосфера уюта, в которых моменты силы и воздействия на телесное расположение едва уловимы, атмосфера возвышенного заявляет о себе в настроении потрясения. Атмосфера возвышенного, так же как и нуминозное, потрясает нас в форме властного воздействия, силы, захватывающей восприятие и все тело в целом. Данное описание свойственно, прежде всего, для описания возвышенного в его способности потрясать человека в его телесной расположенности. Здесь мы вновь обнаруживаем расхождение с кантовской трактовкой возвышенного. С одной стороны, именно понятия силы и власти суть первые определения чувства возвышенного. С другой стороны, сила и власть возникают изначально через ограниченность тела человека в сравнении с силами природы лишь опосредованно, но принадлежат внутреннему измерению субъекта. Напротив, Беме удерживает момент различия между телом воспринимающего и оказанного на него воздействия, что сближает его скорее с берковским пониманием

возвышенного как чувства, отмеченного печатью конечности жизни, содрогающейся перед лицом великого. Момент «подчинения» восприятия в его конечности величию возвышенного раскрывается в описании опыта нуминозного следующим образом: «...та “зависимость”, которая выражается в словах Авраама, есть зависимость не сделанного, но сотворенного. Это — бессилие перед лицом всемогущества, собственное ничтожество» (Otto, 2008, 34). Тем не менее, не следует понимать такое почти телесное содрогание как некое прямое действие атмосферы, как если бы мы могли связать опыт восприятия атмосферы с определенными качествами среды, с определенным состоянием тела, с определенными свойствами вещей. Напротив, возможность события атмосферы и ее восприятия никогда не может быть сведена к определенной аранжировке чувственных явлений. Несмотря на то, что архитектор, декоратор или дизайнер склонны к большей проницательности в создании атмосфер, то есть в создании того, как со-настроить вещи, среду и восприятие человека, они не могут свести явление атмосферы к артикулированным закономерностям чувственности. На это постоянно обращает внимание и Кант: нельзя заставить нас вынести суждение вкуса, почувствовать прекрасное или возвышенное. Поскольку, когда мы мыслим эти категории, мы должны заведомо исходить из их неопределенности, невозможности подчинить их нашей власти и артикулировать их в определенных психологических или иных константах. Такой подход к соотношению чувственного измерения вещей с их экстатическим выходом по направлению к нашему присутствию, к затрагиваемости телесного этим воздействием исходит из феноменологического ракурса: описать атмосферу означает представить феномен атмосферы, который не поддается описанию в терминах естественной установки с ее физиологическими коннотациями в понимании чувственных явлений и телесности восприятия. В этой связи Гриффоро подчеркивает: «понятие атмосферы, ...несомненно, связано с понятием божественного как нуминозного, но связано лишь в том смысле, что оно разделяет с божественным не столько его абсолютную необходимость, сколько его... невыводимость ни из каких прочих



*Olafur Eliasson. The Weather Project, 2003*

Источник: <https://www.flickr.com/photos/roxyroxy/2628944443/>

© 2003 Rory Hide [CC BY-SA 2.0 at (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>)]

Интерьер базилики Сен-Дени  
Источник: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SaintDenisInterior.jpg>

© 2005 Ben Jonson [CC BY-SA 3.0 at (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>)]



явлений» (Griffero, 2016, 245). Данная «невыводимость» заявляла о себе, когда мы говорили не только о самой атмосфере, но и об условиях ее восприятия. Так, в пространстве храма не свет взаимодействовал с темнотой, но сияние с сумраком. Свет, утрачивая свою прежнюю естественность и незримость, порывая с пространством повседневных явлений, становился экстазом света, сиянием. Экстатичность сияния достигалась благодаря его устремленности не к естественным едва заметным теням зала, но к ощутимой интенсивности глубины теней, оформившихся, воплотившихся в слое «сумрака». В такой же степени безграничность тишины — это неестественная форма беззвучия, которое предстает как плотность, как ощутимое присутствие тишины. Такая тишина устанавливает различие посреди порядка явлений, становясь экстатичным явлением. На фоне звона тишины мы распознаем звуки собственных шагов, которые не растворяются в ходе событий, но становятся ощутимым знаком нашей собственной конечности. Иными словами, чувственное дано нам как феномен, оно уже установило различие со своим источником, оно раздвоилось, и как дополнительный слой мерцающим образом затрагивает и потрясает восприятие.

Необходимость мыслить момент силы в восприятии атмосферы и связанного с ней чувства пассивности субъекта связывает ее с еще одним понятием, которому Беме придает особое значение — с понятием ауры В. Беньямина. Определяя ауру как «... уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» (Benjamin, 1996, 24), Беньямин подчеркивает, что аура окружает восприятие искусства еще с тех пор, как оно непосредственно носило магическое значение: «Удаленность — противоположность близости. Далекое по своей сути — это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения...» (Benjamin, 1996, 26). Мы видим, как в ауре опосредованно через ее особую топологию дали-близости, то есть недоступности, которую мы ощущаем от восприятия произведения искусства, манифестируется особая сила, восходящая к ритуально-магической чувственности. Притягательность образа обладает собственной аурой и может позволить испытать

потрясение или ощущение силы от внутреннего запредельного пространства образа. Однако в отличие от Беньямина — провозвестника исчезновения ауры, Беме более широко трактует атмосферы, которые по-прежнему обладают «силой» воздействия, затрагивая нашу чувственность в любых пространствах жизненного мира. В этом пункте его акцент на чувстве внешней силы атмосфер как важнейшей способности чувственности подвергаться воздействию встраивается в контекст современного переосмысления возвышенного в рамках критики позиции субъекта. Так, в своем тексте “*Anima minima*” Ж.-Ф. Лиотар располагает в центре своей эстетики аниму, которая «...только аффектированной и существует. Ощущение, приятное или отвратительное, сообщает к тому же аниме, что ее не было бы вовсе... если бы ничто ее не затрагивало... Эта душа не затрагивает сама себя, ее трогает, аффектирует только другое, “извне”» (Lyotard, 2004, 93). Подобная затронутость интенсивностью звука, запаха или цвета, согласно Лиотару, была бы невозможной без иного, скрытого в чувственности негативного измерения анестезии. Последнее представляет из себя угрозу для анимы, которая тем самым, лишившись чувственности, существует, балансируя на грани исчезновения. Однако художественный жест преобразует цвет, звук, свет, оформляет экстазы вещей, вырывая их из угрожающей неразличности. Чувство возвышенного тем самым проявляет себя посредством ужаса перед абсолютной бесчувственностью и его облегчения благодаря оформленности и различности восприятия. Таким образом, затронутость мыслится одновременно с негативностью неопределенности, скрытой в художественном творении. Поскольку в чувстве возвышенного с наибольшей ясностью заявляет о себе пассивность, подверженность и смещенность позиции субъекта, чувство прекрасного теряет прежнюю значимость для эстетики. Однако для Беме возможность затронутости заложена в восприятии любой атмосферы, поэтому он не отдает предпочтение исключительно настроениям возвышенной атмосферы. Напротив, затронутость является также условием созерцательной настроенности на атмосферу прекрасного, которое в не меньшей степени скрывает в соб-

ственной явленности момент неопределенности. Как подчеркивает Беме: «поскольку мы сами являемся существами преходящими, мы обнаруживаем красоту в освещении видимостей, которые убеждают нас в нашем существовании» (Böhme, 2017, 128).

### **Заключение**

Подводя итог исследования понятий прекрасного и возвышенного в текстах Г. Беме, мы убедились, что данные понятия могут быть пересмотрены в качестве видов атмосфер в современной эстетике. Рассмотрение прекрасного и возвышенного как атмосфер позволяет осуществить переход от эстетики способности суждения к эстетике восприятия; сменить акцент с познавательных способностей субъекта на его телесную расположенность. Тело становится необходимым условием в описании восприятия атмосфер: возвышенность атмосферы раскрывается на фоне конечности телесности, атмосфера прекрасного затрагивает спокойную и бездеятельную телесность воспринимающего. Тем не менее, расположение выводит нас за границы тела и позволяет быть открытым для настроений пространства, которые возможны благодаря отношению, взаимодействию вещей и восприятия. Так настроение утрачивает связь с психической деятельностью субъекта и становится состоянием самого пространства, формирующегося как событие диалога вещей и того, кто их воспринимает. Данное настроение, описанное как настроение пространства, как атмосфера, становится возможным благодаря экстатическому характеру самих вещей, то есть их способности расслаиваться, становиться явлением и одновременно скрывать беспредельное в толще собственного существования. Так отсутствие звука оборачивается звучащей тишиной, свет становится сиянием, и в этом становлении они участвуют в создании отношения: события явления атмосферы. Возвышенное и прекрасное раскрываются как настроения пространства, затрагивая или потрясая воспринимающего, увлекая его внимание по ту сторону явления и возможности их окончательной артикуляции в языке или художественном жесте.

## REFERENCES

- Benjamin, W. (1996). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Rus. Ed. Moscow: Medium Publ. (In Russian)
- Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag Publ.
- Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhem Fink Verlag Publ.
- Böhme, G. (2017). On beauty. In J.-P. Thibaud (Eds.), *The Aesthetics of Atmospheres* (115-132). London and New York: Routledge Publ.
- Böhme, G. (1995). Kant's aesthetics: A new perspective. *Thesis Eleven*, 43(1), 100-119.
- Griffero, T. (2016). Who's afraid of atmospheres (and of their Authority)? *Fonar' Diogena: chelovek v mnogoobrazii praktik (Diogenes' lantern: a man in a variety of practices)*, 2 (2), 240-263. Rus. Ed. (In Russian)
- Heidegger, M. (2006). *Being and time*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Kant, I. (1994). *Critique of Judgment*. Rus. Ed. Moscow: Choro Publ. (In Russian)
- Lyotard, J.-F. (2004). Anima minima. In J. Ranciere & Lyotard, *The Aesthetic unconscious. Anima minima* (85-101). Rus. Ed. St.Petersburg: Machina Publ. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Phenomenology of Perception*. Rus. Ed. St. Petersburg: Iuventa, Nauka Publ. (In Russian)
- Otto, R. (2008). *The Holy. About the irrational in the idea of the divine and its use with rational*. Rus. Ed. St. Petersburg: Publishing house of St. Petersburg university Publ. (In Russian)



# THEORIA



## ЛИТЕРАТУРНАЯ СЕМИОЛОГИЯ КАК ЛЮБОВНОЕ ОБРАЩЕНИЕ. БАРТ, КРИСТЕВА И ФРАГМЕНТАРНОЕ ПИСЬМО<sup>1</sup>

ДЕНИ ВЬЕННЕ

*Дени Вьенне* — доктор философии Университета Париж 8 Венсен Сен-Дени, преподаватель философии в старшей школе, Академия региона Бургонь-Франш-Конте, Безансон, Франция.

*E-mail:* denis.viennet@gmail.com

В статье рассматривается концепция становления-революционером в литературе. Предпринимается попытка показать, что семиология, возникшая в 1960-е годы во Франции, реализуется в сопротивлении дискурсу научной и литературной интеллигенции той эпохи. В противовес дискурсу, в центре которого индивидуальное удовольствие, эта новая семиотика берет свое начало в удовольствии быть-с-другим. Чтобы очертить эту линию сопротивления, автор опирается на три текста Ролана Барта: «Фрагменты речи влюбленного», его лекцию, прочитанную в Коллеж де Франс, и текст, посвященный Юлии Кристевой, под названием «Иностранка». Семиотика, изобретенная Бартом и Кристевой, не состоит лишь в логическом анализе, но также является восприятием знаков, как посредством чувствительности, так и телесным. Чтобы улавливать эти знаки, нужно обладать особой открытостью, со-бытием, готовностью к встрече, к бытию-с-другим, то есть испытывать любовное чувство.

*Ключевые слова:* любовь, литература, встреча, сопротивление, семиотика, знак, событие

---

<sup>1</sup> Перевод Светланы Костиной.

## LITERARY SEMIOLOGY AS LOVE CONVERSION BARTHES, KRISTEVA AND FRAGMENTARY WRITING

### *Denis Viennet*

Philosophy Teacher at high school in the Academy of Bourgogne-Franche-Comté (Besançon, France), Doctor of Philosophy of the University Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

*E-mail:* denis.viennet@gmail.com

This article elaborates the concept of becoming-revolutionary in literature. It aims to show that the semiology that appeared in the 1960s in France was accomplished in resistance to the discourses of the scientific and literary intelligentsia of that time. Contrary to the discourse focused on individualistic enjoyment, this new semiotics arises from the pleasure of being-with-others. In order to draw the of this resistance, the author relies on three texts by Roland Barthes: “A lovers’s Discourse: Fragments”, his lecture delivered at the Collège de France and the text dedicated to Julia Kristeva called “The foreigner”. The semiotics invented by Barthes and Kristeva does not only relate to a mental and logical analysis, but also to an apprehension of signs by body and sensitivity. To capture these signs, one should have a singular openness, “co-being” (rus. “событие / sobytie”), an availability to meet, to be-with-others, that is to say to experience the feeling of love.

*Key words:* Love, literature, encounter (fr.: rencontre), resistance, semiotics, sign, co-being / sobytie

Изначальная гипотеза данной статьи — идея, согласно которой те силы, что берут свое начало в детстве, могут стать источником исследования (recherche). Что делает письмо местом выражения давних, порой невидимых сил? Чтобы ответить на этот вопрос, в первой части статьи мы разберем фигуру Влюбленного, как она представлена в творчестве Ролана Барта. Так как выражение любви плохо совместимо с языковыми стандартами, во второй части мы обратимся к критике очаровывающей (fascisant) силы языка, которая превращает влюбленного в обценного субъекта по отношению к системе языка. В третьей части статьи мы рассмотрим литературное творчество как акт сопротивления, изобретающий иностранный язык внутри доминирующего языка. Литературная семиология, появившаяся в 1960-х годах, судя по всему, вписывается в такого рода сопротивление по отношению к дискурсу

научной и литературной интеллигенции того времени. Чтобы очертить эту линию сопротивления, мы возьмем три ориентира в виде работ Барта: «Фрагменты речи влюбленного», «Лекция» и текст «Иностранка», посвященный Юлии Кристевой.

Прежде всего, нужно различать два главных определения понятия исследования (*recherche*). В русском языке слово «поиск» обозначает «искать что-то» в общем смысле, а «исследование» обозначает научный поиск. Во французском языке мы используем одно и то же слово<sup>1</sup>, чтобы обозначить процесс, цель которого очертить, обойти что-то. Речь идет о том, чтобы осветить какой-то феномен в самой его сути. Следует различать два способа употребления этого понятия: так называемое фундаментальное исследование, которое независимо, и прикладное исследование, которое подчинено эффективности, в соответствии с вложенными средствами. Прикладное исследование ведется в ожидании какого-либо результата, а фундаментальное представляет собой свободную инициативу, не обусловленную заранее определенной целью. В качестве гипотезы мы можем сказать, что *научное исследование* (*recherche scientifique*) предполагает в качестве условия своего существования *поиск*, свободный и фундаментальный. Что касается исследования, подчиненного императивам результативности, не приходит ли оно рано или поздно к тому, что движется по кругу, мельчает, исчерпывается? Чтобы сделать открытие, не нужна ли некая непредвиденность? Не нуждается ли оно в непрограммируемом фундаменте? Не является ли фундаментальное исследование близким скорее к *поэзису* (*ποίησις*) в греческом смысле, к языку, в котором говорение, игра и правила рождаются в одном и том же акте, чем к рационализованному опыту, регламентированному согласно протоколу?

Примечательно, что в семиотическом поиске, который Ролан Барт продолжал всю жизнь, мы можем почувствовать его изначальную расположенность к свободе изобретения, что присутствует в фундаментальном исследовании. Она отчетливо заметна в *литературном обращении* в смысле Мишеля Фуко; в «Заботе о себе» он пишет: обратиться к себе, «отвратившись

---

<sup>1</sup> Recherche (примеч. пер.).

от повседневной суеты, от честолюбивых помыслов, от страха перед будущим» (Foucault, 1998, 75). Это обращение к литературе явным образом происходит в 1970-е годы в рамках темы *любви*. Под любовью мы понимаем присутствие такого аффекта, который проявляется невозможностью быть выраженным в обычном языке, но который все равно необходимо выразить. Обратиться к самому себе, таким образом, означает отвернуться от повседневной суеты, чтобы обратиться к той доязыковой части себя, к своей *infantia*<sup>1</sup>, которая интенсивно присутствует в состоянии влюбленности. Пруст в романе «В поисках утраченного времени» сформулировал принцип этого экзистенциального обращения к себе: «Подлинная жизнь, в конечном счете открытая и проясненная, а следовательно, единственно прожитая целиком — это литература. В каком-то смысле, эта жизнь каждое мгновение пребывает и в художнике, и в каждом человеке. Однако она не видна людям, ведь они не пытаются ее прояснить. Их прошлое завалено столь же тщетными и бесчисленными “негативами”, потому что они не “проявлены” разумом. Это наша жизнь, но также жизнь других; ибо стиль для писателя подобен цвету для художника — это вопрос не техники, но видения. Стиль — это откровение, которое невозможно прямыми и осознанными средствами, о качественной разнице в том, как проявляется мир, и эта разница осталась бы вечным секретом каждого человека, если бы не существовало искусства» (Proust, 2010).

Прустовский поиск руководим письмом. Письмо состоит в том, чтобы отвернуться от повседневности, в которой прошлое остается наполненным бесполезными клише, заброшенными и непроработанными. Письмо старается расшифровать знаки чувственного мира, внешние или внутренние, чтобы найти их смысл. Литература придает качественность тому, что ранее оставалось недифференцированным, она трансформирует, казалось бы, не представляющие интереса впечатления нашей жизни (*vécu*) в *чувственные формы*, наделенные универсальной значимостью. Именно в этой задаче возвращения к себе, обращения к себе и есть *настоящая жизнь*. Повседневная

---

<sup>1</sup> Доязыковое состояние человека (примеч. пер.).

жизнь — это живая материя, которая составляет жизнь художественную, наше творение, которое останется после нас. Роман «В поисках утраченного времени» предстает как фундаментальная задача нахождения *утраченного времени*, спящего в нас с детства; при чувстве влюбленности мы вновь чувствуем его бурление. «В поисках утраченного времени» — это романтическая материализация экзистенциального искания любви.

## I

Итак, во «Фрагментах речи влюбленного» Ролан Барт пытается набросать портрет современного влюбленного. «Фрагменты...» начинаются со следующей констатации: «Любовная речь находится сегодня в *предельном одиночестве*» (Barthes, 1999, 80). Это может показаться неожиданным, если мы помним о «горячности» 1960-х, когда появился идеал, выраженный в известном слогане «make love, not war». Хотя, согласно Барту, после так называемой «сексуальной революции» имел место своего рода переворот, после которого любовное чувство ушло на второй план, уступив новой морали. Вот что мы можем прочесть у Барта о «неприличности» (фигура «Непристойность любви»): «Исторический переворот: неприлично не сексуальное, а *сентиментальное* — цензурируемое, по сути дела, во имя некоей *другой морали*» (Barthes, 1999, 215).

Если май 1968 года представляется событием нового освобождения, можно подумать, что общество освободилось от нравов доминирующей буржуазии того времени. Это верно, но лишь отчасти, так как освобожденная сексуальность затем была реинтегрирована в капитализм. Неолиберализм, судя по всему, отбрасывает фигуру Влюбленного, ставшую неприличной. Любовь становится табу для новой «освобожденной» морали при господстве индивидуалистической экономики, когда отношения с другим сводятся к потребительству. С этой точки зрения, не одобряется тот, кто, поддавшись своей чувствительности, теряет над собой контроль, не позиционирует себя уверенным человеком: в атмосфере культа перформативности, прибыли и контроля, Влюбленный оказывается изолированным, без своего места, чужим по отношению к миру личного успеха. Чтобы выделить для него место, мы не можем

просто поместить его в какую-то систему, что означало бы ограничить его рамками какой-то категории. Ему остается только писать о себе в форме *фрагментарной* речи. Отсюда выбор письма без predetermined плана, в недиалектической прогрессии, без начала и конца. Важно то, что это нелинейное построение порождает *фигуры*, которые выражают часть многообразия состояния влюбленности. Эти чувственные формы не могут быть сведены к выражению субъекта, который говорит, пишет, рассказывает, объясняет, доказывает... «Я» «Фрагментов...» — это полиморфная сущность, в которой пересекаются личный дневник, теория литературы, философия, психоанализ, семиотика... Оно выражает живую чувствительность, одновременно интеллектуальную и телесную, животную, детскую, дочеловеческую, которая составляет любовное чувство во всех его многочисленных вариациях. Это придает речи Влюбленного критическое измерение: она не сконцентрирована на нарциссическом субъекте, ее многоголосость имеет универсальное измерение. Речь влюбленного противостоит речи власти, которая исключает любовное чувство, оставляя его вне «новой» либеральной морали.

## II

В «Лекции» Ролан Барт объясняет, что литература сопротивляется власти языка, так как функционирует в ее просветах. Официальный язык имеет в своем распоряжении авторитет и стадность, он обязывает упрощать, сглаживать, обобщать идеи, он мешает свободному выражению чувств. С инструментальной точки зрения, язык навязывает нам определенное грамматическое управление и бинарные оппозиции (например, во французском языке есть женский и мужской род, но средний запрещен). Вследствие таких лингвистических проблем, варьирующихся в зависимости от языка, литературное письмо является *свидетельством исключенности, в противоположность литературе, которая стремится к «созданию стиля»*. Поэтому, как только литература выполняет свою функцию выражения того, что «не востребовано», она раздражает, беспокоит, оскорбляет. Юлия Кристева напоминает, что «Ролан Барт так возмутил стражников Изящной Словесности,

что они его упрекали, так же как и “Тель Кель”, в уничтожении литературы, когда тот определил *письмо* не как *стиль* (ах, кощунство, что же останется от Человека без Стиля?), а как *свидетельство исключенности*» (Kristeva, 2003, 82-83). Также верно то, о чем говорит Барт в «Лекции»: задача интеллектуала состоит не в том, чтобы восставать против власти, представляемой единой и сущностной, так как «не на этом поле мы ведем нашу подлинную битву» (Barthes, 1989, 548), борьба интеллектуалов направлена против *властей*, которые мешают выражению чувств. При всей гегемонии формализма и стилистики, навязанной доминантными дискурсами, борьба интеллектуала состоит в том, чтобы *дать слово Исключенному*, отброшенному, умолчанному, социально нестабильному, и пронести это слово на уровень высших решений, салонов, офисов предприятий, галерей, культурных центров... Он вдыхает жизнь в непонятую фигуру необузданного влюбленного. Барт, таким образом, знаменует грядущие весны: вопреки наивному позитивизму, который стремится зафиксировать значение для всего, что существует, литература является *перманентной революцией смысла*. Отдаляясь от превалирования коммуникационных теорий значения, литература интересуется тем, чего не должно было быть, тем, что сдвигает наши самые крепкие ориентиры для того, чтобы создать новые.

### III

Проблема языка как средства коммуникации — это потеря им его индивидуальной сочности. Литературное письмо — это критика инструментальной логики, на которую опирается коммуникация. Она деконструирует идеи, содержащиеся в коммуникации, для того чтобы постичь спрятанный за ними смысл. Доминирующая интеллигенция хотела бы запретить эту критику, так как «французской интеллигенции присущ мелкий национализм: он, конечно, не касается национальностей [...], а заключается в упрямом отбрасывании другого языка. Другой язык — тот, на котором мы говорим о политически и идеологически неосвоенных зонах в просветах, краях, откосах, прихрамывании; некое пространство всадника, так как он скачет, пересекает, панорамирует и задевает» (Barthes, 1970, 477).

Так, язык салонов и официальных журналов подавляет то, что чувствуется им как чужое, не принадлежащее к его кодам, согласно которым этот язык формировался. Доминирующая интеллигенция, ведомая ресентиментом, стремится вытеснить, прямо или косвенно, медленно или резко, новые возможности для творчества. Поэтому в разработке своей семиотики Юлия Кристева с самого начала опирается на иностранность (*étrangèreté*) нового языка: «*Делать из языка работу, действовать в вещественности* того, что для общества является средством коммуникации и понимания, не значит ли это изначально быть иностранцем по отношению к языку?» (Barthes, 1970, 479) Таким образом, семиотическая наука зарождалась вопреки диктатуре интеллектуальных кругов благополучных мелких буржуа. В противоположность цензуре Формы и Стиля, особое место в этой аванюре выделялось идеям, привнесенным извне, «новым знаниям, пришедшим с Востока и Дальнего Востока»: процесс исследования поддерживает особое отношение к «иностранности» не как к чему-то внешнему и противоположному, а к чему-то внутреннему, дружественному. Этот способ восприятия инаковости делает возможной инфра-лингвистическую семиотику, принимая бессознательную составляющую фраз, недосказанность, перекликание между словами и идеями, и учитывая интра- и интер-лингвистическую разницу и несоответствие. При таком новом подходе, пустоты во фразе не менее важны, чем ее наполнение.

Если следовать этой идее, невыразимое может стать решающим, вплоть до того, что «мысль изреченная есть ложь», как писал Федор Тютчев. В этом случае, следует ли ставить под вопрос возможность осмысленности и договоренности насчет стабильных и постоянных истин? Литературный поиск отталкивается от обращения к себе, но в не меньшей мере он инициирован идеалом разделения (*partage*) идей. В таком поиске то, что единично и свойственно одному, может быть разделено с другими. Дело, скорее, в разрыве с видением языка как линейного инструмента перевода. Предполагаемая однозначность логического формализма является ложью, так как в большинстве случаев речевое выражение мыслей многозначно и неполноценно по сравнению с эмоцией, которая послужила его

стимулом. Конечно, речь не идет об отказе от выражения своих чувств, так как упорство писателя, напротив, стремится преодолеть эту трудность, разъяснить невысказываемое (*indicible*). Однако, что касается классического видения внутренней идеи, которая является «причиной» внешнего выражения, мы могли бы перевернуть эту траекторию. Так, согласно Маяковскому, «не идея рождает слово, а слово рождает идею»: литературное выражение *создает* смысл. Литература освобождает жизнь, запертую в официальном языке, так как посредством искажения норм она позволяет услышать новые значения, до этого не слыханные. В том же смысле, что русские формалисты, такие как Якобсон, Шкловский или Бахтин, интересовались *литературностью* языка, литературная концепция Ролана Барта принадлежит не к конвенциональной картезианской логике, а к литературной рациональности, *филологической*. Она расцвела в обстановке, близкой к Мандельштаму и Шестову, так как она освободилась от позитивизма и излечилась от эффективной рациональности, которая вытесняет все попытки альтернативного языка. Этим объясняется ее изначальное влечение к искусству, от греческой трагедии до современного кино, ведь они стимулируют нашу способность мыслить, а не ограничивают ее нормами. Это напоминает слова Надежды Мандельштам о склонности к поэзии. Однажды у нее спросили, «почему студенты, которые ищут добра и правды, неизбежно увлекаются поэзией» (Mandelstam, 1989, 318). Она ответила: «Это действительно так, и это — Россия. Однажды О. М. [Осип Мандельштам] спросил меня, вернее, себя, что же делает человека интеллигентом. [...] как решающий признак, он выдвинул отношение человека к поэзии. У нас поэзия играет особую роль. Она будит людей и формирует их сознание. Зарождение интеллигенции сопровождается сейчас небывалой тягой к стихам. Это золотой фонд наших ценностей. Стихи пробуждают к жизни и будят совесть и мысль» (Mandelstam, 1989, 318).

Поэзия пробуждает самосознание и осознание мира. Создание поэтической формы нарушает равновесие фраз, этот феномен необходим для реализации идеи. Шестов писал, что «думающий человек есть прежде всего человек, потерявший равновесие в будничном, а не в трагическом смысле этого слова» (Shestov,

2004, 123). Отсюда легкое, непринужденное отношение к беспокоействам, к безумию повседневной жизни. Лишена ли русская культура исключения «безумцев», которое, как описал Мишель Фуко, имело место в Европе с началом картезианства? Или же это исключение все-таки имеет место, согласно той же или иной идеологии? Мы не беремся ответить на эти вопросы в рамках данной статьи. Но примечательно то, что в противоположность культуре исключения согласно утилитаристской рациональности (формулировать только то, что может быть переведено без проблем), в произведениях русских писателей «апофеоз беспочвенности», «потерянность» (*dépaysement*) ощущаются «позитивно», «счастливо», как констатировал Филипп Аржаковский. Чувствование себя «чужим у себя дома», очевидно, связано с философским удивлением, с изумлением, «выходом из разумности», «безрассудством», необходимым для жизни идей (Arjakovsky, 1998). Можно провести связь с древнегреческим *thaumazein*, или же с тем, что Фуко и Делез называли «мыслью Извне» (*pensée du Dehors*). Эта идея проявляется и во встрече с другим, в со-бытии, и находит свое выражение в литературе. Она основывается на способности быть в замешательстве, в вопрошании касаясь основ того, в чем мы были особенно уверены. Также мы можем упомянуть, с одной стороны, философскую мысль, присущую русским писателям, а с другой — литературность философии во Франции. *Философия Извне* имеет инклюзивное отношение к инаковости, к тому, что является внешним по отношению к ней. Она построена на гибкой рациональности и не отказывается от чувствительности, которая необходима, чтобы воспринимать мельчайшие события, но она не может быть передана в информационном сообщении (например, «черный котенок»). Она передается лишь в литературности фраз (в виде метафоры, например, «комочек черной шерсти» — о котенке). Семиотика Барта и Кристевой одновременно научна и литературна. Она не концентрируется лишь на логическом, грамматическом или ментальном анализе знаков, она включает чувствительность к тому, что эти знаки передают бессознательно, с помощью тела.

Языковой утилитаризм, наоборот, пытается сдержать возможное удивление и «овладеть» творческим потенциалом

человека. Это отчуждение лишает его творческих сил, направляя их на увеличение чьего-то капитала. Но ненаучная природа письма, его несводимость к аргументативной и демонстративной структуре, которую можно зафиксировать в закрытой системе, выражается в его фрагментарной форме. Литературный поиск — это работа над имманентной реальностью слов, формой знаков как таковых. Такой поиск нивелирует любое прикладное его использование и сведение слов к управленческой семантике в духе «рассмотрения документов», «реализации проектов», «встречи с партнерами». Чувственная форма слов не поддается формализации, это вибрация сил, превосходящих любую коммуникационную риторику.

#### IV

Во встрече в экзистенциальном смысле слова вступают в игру давние мифопоэтические силы. Эти силы вдохновляли таких разных мыслителей, как Пруст, Ницше, Делез, Фуко, Барт, Кристева. Согласно Ролану Барту, семиология с самого начала многим обязана рассматриваемой литературно-поэтической концепции. Он напоминает теоретическую базу семиологии: «наука — это письмо, знак диалогичен, фундамент разрушителен» (Barthes, 1970, 478). Наука знаков находится на пересечении жизни (образа жизни), искусства (любви к прекрасному) и науки (универсальные знания). Жизнь, выражающаяся в знаках, мультиформна (диалогична), ее знания (научные) литературны (они написаны), и для того, чтобы возникнуть, она должна разрушить установленные коды, которые ее сдерживают. Этот критический аспект обозначается второй частью в слове «семио-логия»: этот рациональный дискурс стремится устранить обскурантизм мнений и предрассудков для того чтобы постичь прожитый знак (*signe vécu*) как таковой.

Акт изобретения, который размывает существующие коды, незаинтересован и открыт для импровизации. Переходное пространство, которое он образует из ничего, есть пространство удовольствия и игры, которое может дать начало новому языку. Барт в его отношениях с другими был способен «узнать ученика или читателя в его неустранимой необычности» (Kristeva, 2003, 82). Такой подход (слышать, читать,

слушать другого) противопоставляется замыканию на себе, будь то в институциональном, национальном, религиозном, идеологическом смыслах... Барт чувствовал себя чужим по отношению к групповому выражению «интеллектуального расизма», этому «протесту вирильности» против так называемой «феминизации» в искусстве. Он также был своего рода мигрантом в своей собственной стране, *оторванным от своего родного языка*, как он сам говорил. По наблюдению Кристевой, «он размывал границы знаков, так ревниво хранимых Храмом французской Словесности, чей хороший вкус мигранты, приехавшие из России, Индии или Китая не перестают тревожить, даже шокировать, тем не менее, оставляя шанс духу Гексагона<sup>1</sup> пройти в третье тысячелетие» (Kristeva, 2003, 82). Эта внутренняя иностранность (*étrangèreté*) была жизненной силой, противостоящей идентитаристскому увяданию, препятствующему всякой эволюции мысли.

Поэтому семиология — это также и партизанская война (*guérilla*). Ее цель состоит в защите неотчуждаемого права на инаковость: свободы мыслить и создавать. Чтобы это делать, должна разлететься на мелкие кусочки интеллектуальная собственность благопристойных обывателей (*bien-pensants*), стражников Храма изящной словесности, для того чтобы впустить свежего воздуха в интеллектуальную среду: «семиологическая авантюра сама по себе не была только лишь изобретением *другого языка* с целью отдалиться от бедности своего собственного, начиная от очарованности, навязанной родным языкам, национальной риторики, выученной в школе и в семье, официальной литературы — ранее академической, сейчас медиатической» (Kristeva, 2003, 83). Действительно, литературный поиск не руководствуется *ratio*, интеллектом: размытие идентитаристских границ реализуется благодаря *чувствительному телу*. Сопrotивляясь автоматизму коммуникативной перформативности, поиск дает место всему, что не вписывается в риторические нормы, *silentium* фраз, тому, что превосходит ограниченный информационный язык. Поэтому

---

<sup>1</sup> Гексагоном называют европейскую часть Франции, так как она напоминает шестиугольник по форме (примеч. пер.).

поиск и выводит язык из равновесия, чтобы извлечь неслышимое обычно звучание. Согласно этой *логике ощущения*, интеллект вступает в игру только после воспоминания (*réminiscence*) о чувственном ощущении. Как в любовной встрече, первый толчок, когда внезапно человек теряет самообладание, является глубинным мотивом деятельности интеллекта.

Поэтому литература хранит в себе *Эрос*, о котором говорят столько поэтов, артистов, писателей, философов... *Демоническое* у Гете, *даймон* у Сократа есть «сила ни божественная, ни человеческая, ни дьявольская, ни ангельская, которая разделяет всех существ и объединяет их» (Hadot, 2007, 60). Как показал Пьер Адо, в платоновских диалогах Сократ был «фигурой великого даймона Эроса», демоническим человеком, излучающим любовь. Эта эротическая сила является множественной и нелинейной. Ее диалектика диалогична, здесь имеет место *одновременность*, а не последовательность. Она находит свое выражение вне принципа кумулятивности по типу  $A + B + C + \dots = X$ . Рождение идеи — результат синтетической многозначности ( $A - B - C - \dots = X$ ), что Платон рассматривает диалектически: «Как и Эрос в “Пире”, мы не можем [...] ее [демоническую силу] определить посредством одновременных и противоречащих друг другу отрицаний. Но сила эта дает тем, кто ей обладает, невероятную мощь по отношению к существам и вещам. Демоническое представляет во вселенной иррациональное необъяснимое измерение, нечто вроде естественной магии. Этот иррациональный элемент — движущая сила, необходимая для всякой реализации, слепая, но непреклонная динамика, которой нужно уметь пользоваться и которой нельзя избежать» (Hadot, 2007, 61).

Эта любовная движущая сила *атопична*, согласно Барту, она соответствует архаичному «нейтральному», которое предвосхищает половые различия, не поддаваясь бинарной идентификации. Сократовская диалектика не может свестись к тому, чтобы предоставлять противоположные утверждения с целью «преодолеть» их в последующем синтезе. Ее цель полностью негативна: нужно ставить под вопрос то, что сказано в языке, выявляя лакуны и границы возможностей: «Задача диалога состоит [...] в основном в том, чтобы показать границы языка,

невозможность языка сообщать моральный и экзистенциальный опыт», пишет П. Адо (Hadot, 2007, 56). То, что не может сообщить язык, искусство может сделать видимым. Искусство может дать существование экзистенциальному опыту мира, встрече между красотой, справедливостью и добротой, в *этическом* или *эстетическом* смысле.

Литературный текст всегда ориентирован на «извне» коммуникационного процесса. Фрагменты рождаются из чувства невозможности идентификации, потерянного происхождения, чувства невидимых связей, связывающих нас с движущим нас бессознательным вне наших рациональных убеждений. В фильме «D’ailleurs Derrida»<sup>1</sup> Жак Деррида говорит: «Меня интересовала скорее [...] потеря идентичности. [...] Идентитаристские мечты [...] рождаются из несуществования Я. Если бы Я существовало, мы бы не искали, мы бы не писали» (Fathi, 1999, 0:3:14). Именно отсутствие самоидентичности, фиксированного единства двигает поиск, который нужно принять как таковой, не впадая в другую крайность. Деррида добавляет: «Так случилось, что я нахожусь, возможно, не я один, в этой ситуации эмигранта, иммигранта, маррана, подпольщика, невидимки, нелегала и, будучи в этой ситуации, которая даже и не ситуация, не место, из этой зоны без места, я пересекаю такие места не без любви к ним» (Fathi, 1999, 0:10:29)<sup>2</sup>. Это не человек, который рассказывает о своей особой гео-политической ситуации, это «влюбленный субъект», писатель, у которого нет определенного места жительства, странник. Будучи мигрирующим явлением, процесс субъективации, одним из следов которого является письмо, тревожит общепринятый хороший вкус и сдвигает установленный языковой порядок. Этот феномен воспроизводится не намеренно, а рефлекторно: чтобы спасти выражение в языке от его ограниченности, фразы должны переизобретаться, переме-

---

<sup>1</sup> Французское слово «d’ailleurs» означает «впрочем», «из другого места», «откуда-то еще» (примеч. пер.).

<sup>2</sup> Деррида так говорит о местах религиозного культа в Алжире, где прошло его детство: «переходные места, временности, используемые не по назначению, то есть мертвые зоны с налетом шатких руин, что не так плохо для божественных мест; как если бы эти места были взяты взаймы».

щаться по новой «земле», которую они создают. Эту непристойную необходимость созидать мы и можем назвать «любовным чувством»<sup>1</sup>.

В задачи письма никогда не входило производство нового знания. Как в сократическом поиске, письмо фактически предстает как «постоянно открытое вопрошание, стремящееся к своей самой точной (juste) формулировке» (Kristeva, 2003, 81). Это вопрошание материализуется в письме и направлено не на то, чтобы мы стали более знающими, а более точными, более близкими к прожитому (vécu sensible). Рефлексия не создает ученого, она делает более точным. Она проходит вне логоса, в загадочном, волнующем и чудесном искусстве влюбляться в любовь: желать это жизненно необходимое явление, которое мы никогда не сможем возвести в знание. Несмотря на придание ей формы с помощью определенной рациональности, оно остается иррациональным и интуитивным, инстинктивным. Рациональность истощается в своем желании все объяснить, но литературное письмо, рассеянное в разрозненных фрагментах, есть выражение удовольствия, идущее от животного источника. Сопряженное с меланхолией, оно является моделью деятельности, которая ведет к счастливой жизни, такой, которую мы были бы готовы проживать вечно. Эта внутренняя сила материализуется в танцующей легкости, которая гонит негативность дискурса власти. Избегая абсурдного круга логоцентризма (Деррида), дискурса обвинения (Барт) и непреодолимых препятствий (Делез), она создает неосязаемую реальность, прокладывает новые пути в просветах языка, чертит фигуры, которые не может содержать ни один язык, тем самым изобретая, в глубинном смысле слова, стиль.

\* \* \*

Семиологическое изобретение — изобретение иностранного языка. Эта идея, идущая вразрез с общей атмосферой, где в центре находится личная власть, берет свое начало в удовольствии-быть-с-другим. Разработка *между-слова* противостоит эгоистичному замыканию на себе самом. Литера-

---

<sup>1</sup> См. произведение Н. Берберовой «Курсив мой».

турная семиология проникнута любовным аффектом. Первые тексты Барта могут быть тому доказательством, и рождение семиологического изобретения — это будто игра, в которой ребенок изобретает свое бытие-в-мире. Научные, семиологические и литературные изобретения, очевидно, происходят из одного и того же отношения к *утраченному времени*. Так как Пруст говорил, что «прекрасные книги написаны на некоем подобии иностранного языка» (Proust, 1999, 126-127), он имел в виду, что этот иностранный язык *критично* настроен по отношению к существующему языку и нацелен выяснить, что же он умалчивает. Такова основа семиологической теории: «любая семиотика возможна только как критика семиотики» (Barthes, 1970, 477) (здесь Р. Барт цитирует Кристеву).

Любовное чувство, вибрирующее внутри критического духа, происходит из детства. Действительно, «я люблю тебя» «Фрагментов речи влюбленного» — это не слово, оно остается чуждым языковой выразимости. Это возглас, фраза-аффект, неартикулированная, предельная, лишенная информативности, но преисполненная экзистенциального смысла. Фрагменты поиска — маленькие песни, первичные и бесполезные: «*Песнь ничего не значит* — в этом-то ты, наконец, и услышишь, что я ее тебе дарю, столь же бесполезную, как шерстинка или галька, протягиваемая ребенком своей матери» (Barthes, 1999, 280).

## REFERENCES

Arjakovsky, P. (1998). *Encyclopédie philosophique universelle*. Paris: PUF Publ.

Barthes, R. (1970). *Œuvres complètes*. Paris: Seuil Publ.

Barthes, R. (1989). *Selected works: Semiotics, Poetics*. Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)

Barthes, R. (1999). *A lovers's Discourse: Fragments*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)

Berberova, N. (2015). *The Italics are Mine*. Moscow: AST Publ. (In Russian)

Fathi, S. (Director). (1999). *D'ailleurs, Derrida* [DVD]. France: Gloria films Production.

Foucault, M. (1998). *The History of Sexuality Volume 3: The Care of the Self*. Rus. Ed. Moscow: Dukh i litera Publ., Refl-book Publ., Grunt Publ. (In Russian)

Hadot, P. (2007). *Praise of Socrate*. Paris: Editions Allia Publ.

Kristeva, J. (1969). *Semiotics. Research for a semanalysis*. Paris: Seuil Publ.

Kristeva, J. (2003). *On writing as strangeness and enjoyment*. In *R/B Roland Barthes (76-122)*. Paris: Centre Georges Pompidou Publ.

Mandelstam, N. (1989). *Memories*. Moscow: Kniga Publ. (In Russian)

Proust, M. (1999). *Against Sainte-Beuve*. Rus. Ed. Moscow: CheRo Publ. (In Russian)

Proust, M. (2010). *Time Regained*. Rus. Ed. Retrieved from <http://www.lit.lib.ru/> (In Russian)

## СНАФФ В ВИЗУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕДИА: ЭСТЕТИКА, ЭТИКА ИЛИ ПОЛИТИКА?<sup>1</sup>

ЕЛЕНА ИВАНЕНКО

*Елена Анатольевна Иваненко* — Научный сотрудник Лаборатории Философской Антропологии Жертвы, со-редактор проекта «Философская Самара» [www.phil63.ru](http://www.phil63.ru), Самара, Россия.

*E-mail:* [iv@webvertex.ru](mailto:iv@webvertex.ru)

Рефлексия в данной работе строится вокруг понятия *вуайеристического долга*, предложенного британским исследователем Ксавье Райзом (Xavier A. Ryes) в контексте изучения эстетических и этических закономерностей кинематографической и телевизионной репрезентации смерти в снафф-материалах. В статье предлагается поместить это понятие в более широкий смысловой горизонт *гражданского долга*, формирующегося в цифровую эпоху постжурнализма в качестве отклика зрителя на зрелище страданий. В этом контексте снафф-материалы и смыкающиеся с ними визуальные материалы с постфиксом –porn (warporn, murderporn, survival-porn и подобные) вписываются в архитектуру *запретного зрелища*, понятого как нарушение установленной этической и эстетической дистанции в пространстве биополитики. В этой связи предлагается расширить типологию снаффа как художественного жанра и рассмотреть близкие к нему способы визуальной репрезентации насилия как единый феномен, в качестве проблемного центра которого можно обозначить

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научно-исследовательского проекта РФФИ № 19 011 00872 «Философская антропология жертвы: сакрализация, управление, дизайн»; the author gratefully acknowledges the support of the Russian Foundation for Basic Research under Grant No. 19 011 00872 “Philosophical Anthropology of Victim: Sacralization, Management, Design”.

возрастающее значение *жертвы насилия* и сопутствующего ей символического и социального капитала в современном обществе. В статье с позиций философской антропологии осуществляется попытка обозначить общие предпосылки репрезентации смерти в разнообразных снафф-материалах, через экспериментальное понятие *экономика жертвы*, чтобы в конечном счете найти новые точки опоры для работы со структурами насилия в современном обществе. Главный тезис: жертва насилия — это особый конструкт, подверженный инфляции; причины его инфляции глубоко социальны по своей сути, а способы работы с инфляцией располагаются в визуальном пространстве современных медиа. Предложенный анализ проблематики снаффа на стыке эстетики, этики и политики позволяет увидеть работу определенной системы по производству и потреблению образов жертв.

*Ключевые слова:* вуайеристический долг, эстетика, этика, биополитика, жертва насилия, снафф, политики жалости, *dolche vita/nuda vita*

## SNUFF IN THE VISUAL SPACE OF MODERN MEDIA: AESTHETICS, ETHICS, OR POLITICS?

***Elena Ivanenko***

Researcher at the Laboratory of Philosophical Anthropology of Victim.  
Co-editor of the project “Philosophical Samara” [www.phil63.ru](http://www.phil63.ru), Samara, Russia.  
*E-mail:* [iv@webvertex.ru](mailto:iv@webvertex.ru)

The reflection in this article is built around the concept of *voyeuristic debt* proposed by British researcher Xavier A. Ryes in the context of studying the aesthetic and ethical patterns of cinematic and television representation of death in snuff fiction. The article proposes to place this notion in the broader semantic horizon of civic duty, emerging in the digital age of post-journalism as the viewer’s response to the spectorship of suffering. In this context, snuff materials and related visual materials with the postfix -porn (warporn, survival-porn, and the like) fit into the architecture of *forbidden spectacle*, understood as a violation of the established ethical and aesthetic distance in the space of biopolitics. In this regard, we propose to expand the typology of snuff genre and consider the close to it ways of visual representation of violence as a single phenomenon, the problem center of which can be defined as the increasing importance of the victim of violence and the accompanying symbolic and social capital in modern society. The article attempts to outline the semantic horizon that unites the visual representation of death in snuff-materials through the experimental notion of victim economy in order to eventually find new points of reference for working with the structures of violence in modern society. The main thesis is that the victim of violence is a special construct subject to inflation; the causes

of its inflation are deeply social in nature, and the ways of dealing with inflation are located in the visual space of modern media. The proposed analysis of the problems of snuff at the intersection of aesthetics, ethics, and politics allows us to see the workings of a particular system for the production and consumption of images of victims.

*Keywords:* voyeuristic duty, aesthetics, ethics, biopolitics, victim of violence, snuff, politics of pity, *dolche vita/nuda vita*

*«Как именно и в какой визуальной форме могут быть запомнены страдания жертв, по-прежнему остается неясным».*

**Шарлотта Клонк** (Klonk, 2018, 104)

Британский исследователь кино Ксавье Алдана Райз (Xavier Aldana Ryes), задаваясь вопросом о парадоксальной притягательности эстетики сцен насилия и смерти в снафф-материалах, выходит к особому этическому пределу, который он обозначает как *вуайеристический долг*:

Вопрос об этических основаниях со стороны зрителей служит как для погружения в действие, так и для создания ощущения вуайеристического долга: зрители каким-то образом несут ответственность за действия на экране, поскольку добровольно решили посмотреть их. Хотя снафф фикшн и не предполагает наслаждения насилием, но, тем не менее, он основывается на определенном болезненном любопытстве. Снафф не столько потворствует зрителю в его садистских фантазмах, сколько присваивает себе ту самую риторику, которая исторически использовалась против него, чтобы через визуальные образы заманить зрителя в свой многообещающий предельный опыт смерти. (Ryes, 2016, 215)

Итак, склонность смотреть видео, транслирующее «предельный опыт смерти», в некотором контексте может восприниматься как *долг* (debt). Мы позволим себе в дальнейшем опираться на двойственность слова *долг* в русском языке, используя и этическое, и экономическое его значение, поскольку, как мы собираемся продемонстрировать, между данными сферами обнаруживается прямая связь в интересующем нас «глобальном» культурном контексте. Этот контекст становится более понятным, если убрать предметные рамки снаффа как

специфического киножанра и перенести его основные характеристики на мощный пласт видео-контента в современных медиа — профессиональных и любительских съемок, запечатлевших чью-то смерть или экстремальные физические страдания и широко присутствующих в повседневной новостной повестке СМИ и социальных сетей. На первый взгляд, количество подобных видео-материалов парадоксально, ведь неприглядность телесного страдания, насилия и смерти находится под запретом биополитической идеологии. Табуированность смерти в наши дни отчетливо выражается в заворачивании ее «острых углов» в паллиативные практики и коммерциализированные ритуальные услуги, в планировании смерти<sup>1</sup> и даже ее отмене, убирая, так сказать «на официальном уровне», шокирующий *крупный план* (close up) смерти подальше от «легко ранимого» общества. На этом фоне просмотр снаффа превращается в девиантное поведение (и это, собственно, во многом так и есть), но снафф упорно просачивается практически во все сферы общественной жизни, не только будоража любопытство, но и вызывая к ревизии этических норм и даже выступая в качестве властного аргумента (например, через демонстрацию жертв какого-либо теракта) на том же «официальном уровне».

При этом важно подчеркнуть эскалацию снафф-образов в визуальном пространстве современных медиа. В области исследований кино отмечается рост популярности фильмов в жанре *найденный хоррор* (found footage horror) (Ryes, 2016, 212). В исследованиях масс-медиа тоже фиксируется рост числа визуальных образов насилия и смерти, а также возрастание интенсивности и откровенности показанных смертей. Подобная тенденция фиксируется также в сфере визуальной социологии и социологии искусства (Enwezor, 2015). Понятно, что образы жертвы насилия востребованы потому, что вписываются в превалирующую сегодня в глобальном формате идеоло-

---

<sup>1</sup> Показательна в этом плане программа лояльности от швейцарской торговой сети COOP — наряду с бонусами при покупках товаров повседневной необходимости клиент сети может отчислять суммы на свои похороны, заранее выбирая мемориальные товары и тип церемонии, подобно тому, как покупатели выбирают призы или подарки.

гию биополитики и ее макабрических версий (например, таких как танатополитика и некрополитика (Esposito, 2008). Очаги благоденствия (которые можно условно обозначить как *dolche vita*) существуют на фоне постоянной угрозы депривации, обозначенной пределом пресловутой «голой жизни» (*nuda vita*), и актуальность угрозы поддерживается во многом с помощью медиализированных напоминаний, к которым относится и снафф как специфическая художественная практика. Эстетика снаффа опирается в самых общих чертах на двойную депривацию — зрители лишаются чувств, наблюдая, как жертва лишается прав, демонстрируя превращение в «голую жизнь». Собственно, критика «кровожадности» биовласти давно уже стала общим местом, и нет смысла останавливаться на этом подробно. В фокусе данной статьи будет образ жертвы насилия в снафф материалах, а точнее изменение его значения во времени: на проверку выносится тезис, что жертва насилия — это особый конструкт, подверженный инфляции; причины его инфляции глубоко социальны по своей сути, а способы работы с инфляцией располагаются в визуальном пространстве современных медиа. Мы попробуем продемонстрировать, что внутри фасцинирующей притягательности снаффа (даже в регистре «праздного развлечения») есть ядро должествования, которое и обеспечивает востребованность подобного способа работы с аудиторией, поскольку представляет собой плавильный котел нормативности этической, эстетической и даже экономической сторон социальной жизни.

Широкая теоретическая разметка статьи включает такие теории, как *культура виктимности* (*victimhood culture*) (Campbell & Manning, 2018) и *производство страха* (Altheide, 2002; 2013; Furedi, 2006), описывающие природу власти жертвы насилия в современном обществе. Методология работы с такой сложной проблематикой, как жертва насилия, предложена в данной статье в рамках философской антропологии жертвы — молодого междисциплинарного поля исследования, которое «позволяет работать с современной проблематикой жертвы во всей ее неоднозначности [...] и ставить вопросы не в чисто метафизической перспективе, [...] а в перспективе конкретного культурного, социального опыта» (Koretskaya,

2017, 3). Методологическая оптика философской антропологии жертвы опирается на комплексный подход к изучению жертвы, поскольку

различные аспекты феномена жертвы существенным образом перекликаются и не могут быть рассмотрены в отрыве друг от друга. В самом деле, трудно говорить об экономике жертвы, не затрагивая антропологических констант, или поднимать вопрос о жертве в политическом горизонте, не вовлекая в сферу рассмотрения медиальные конструкции. (Koretskaya, 2017, 7)

Исследовательский подход опирается на концепцию *медиа-логики* (Altheide, 1979) как «общую теоретическую рамку для понимания природы и влияния медиа и информационных технологий на социум» (Altheide & Snow, 1979, 256), в особенности в аспекте парадокса медиации социального порядка, который в общих чертах описывает способность современного медиализированного общества поглощать и превращать в стереотип любые маргинальные состояния. Также в работу со структурами снаффа как сложного современного медиа явления вовлекается понимание *языка медиа*, предложенного Л. Мановичем, где аудио-визуальная демонстрация тела жертвы рассматривается как язык со своей грамматикой, эволюционирующей под воздействием технологий гипервизуальности и паноптизма (Manovich, 2001). Специфику сетевой репрезентации снаффа мы предлагаем рассмотреть с помощью методологии *produsage* (от *producing* — производство и *usage* — использование), предложенной медиологом Акселем Брансом (Bruns, 2013), и весьма точно описывающей процессы одновременного создания и использования контента в современном медиализированном обществе, когда всякий пользователь является частью распределенного производства коллективного продукта культуры. Для понимания связи снафф-репрезентации в медиа и власти жертвы насилия мы привлечем концепцию медиации насилия, предложенную Лили Чулиараки (Lilli Chouliaraki), анализирующую зрелище страданий через социальный аффект *театра солидарности* (theatre of solidarity) и сопутствующие ему схемы управления в виде *политик жалости* (politics of pity) (Chouliaraki, 2006). В этот же исследовательский арсенал мы добавим анализ взаимодействия медиа и общества, предло-

женного А. Горных, в аспекте критики структур реалити-шоу (Gornukh, 2013); а также понимание эволюции медиализированного насилия в направлении «прорыва к реальности», обнаруженного В. Зверевой (Zvereva, 2012).

Далее мы попробуем поставить несколько вопросов, касающихся работы эстетики снафф-образов в современном социокультурном пространстве, опираясь на ключевое понятие *вуайеристический долг*. Как возникает *вуайеристический долг*? На какой тяге существует? Каким таким образом «зрители ответственны за происходящее на экране»? Как сложилось так, что «мы смотрим и не можем не смотреть?» (Reyes, 2015, 218) и почему возникает разница между «смотреть» и «подглядывать»? Сближение с *чем* содержит в себе *экстремально крупный план* (extreme close up) снаффа и как конструируется эта дистанция? Разберемся последовательно.

### Снафф и -porn

Исследователь кино Адам Херрон (Adam Herron) дает такое определение снаффа: «снафф устанавливает парадоксальный подход к симулированию визуального взаимодействия с *реальной* смертью внутри *фиктивной* оболочки нарративного кино (*курсив мой — Е.И.*)» (Herron, 2018, 2). Амбивалентность реальности и репрезентации выступает своего рода страховкой (*safety net*) для зрителей, открывающей возможность для спекуляций с опытом реальной смерти другого в условиях понимания, что никто не страдает непосредственно здесь и сейчас. Интенсивность производимого аффекта (а также его непредсказуемость) делает снафф самодостаточным приемом. Вследствие чего возникает устойчивый эффект пренебрежения подлинностью — как пишет С. Зенкин, весь снафф *деконтекстуализирован, подобно порнопродукции*:

Потребитель порнографии не доискивается, где, когда и при каких обстоятельствах разыгрывались изображаемые в ней сцены, участники этих сцен, как правило, анонимны. Так же и «документальные» изображения убийств, трупов, разрушений, циркулирующие в масс-медиа, сплошь и рядом отрываются от своего действительного контекста [...] подобные фото или видео предстают без надежных реквизитов (точной дати-

ровки, идентификации персонажей, заслуживающей доверия авторской подписи, подтверждения из независимых источников). (Zenkin, 2016, 178)

Снафф эксплуатирует эффект аппроксимации к смерти и страдающему телу, производя в качестве побочного действия навязчивую идею подлинности даже при всей очевидности фиктивной природы видео. На наш взгляд, подобный прием симптоматичен и может быть обнаружен в широком поле визуального в современности: высокотехнологические тенденции паноптизма проявляются в подаче объектов на специфической дистанции сближения (*close up*), игнорирующей границы приватности — как зрителей, так и воспроизводимых объектов. Эта провокативная бесцеремонность показа лежит в основе практик гражданского журнализма (*citizen journalism*) (Bowman & Willis, 2013), а также современных трендов визуальной репрезентации, объединяемые частицей *-porn* (*war-porn, murder-porn, survival-porn, eco-porn, social-porn, food-porn* и тому подобных). Причем следует заметить, что зачастую в подобной «порн»-продукции сексуальность либо отодвигается на второй план, либо отсутствует вовсе. Возможно, таким причудливым образом сказывается свойственный снаффу эффект деконтекстуализации, очевидным образом распространяющийся шире его жанровых рамок.

В силу этой особенности снафф как особый жанр репрезентации смерти тяготеет к деструкции констант классического нарративного кино. «Снафф становится откровенно саморефлексивным зрелищем» (Ryes, 2016, 212) настойчиво воспроизводя одну и ту же максиму: *показать смерть живого существа, просто чтобы показать смерть живого существа*. С учетом того, что специфика снаффа состоит в постоянном апеллировании к подлинности переживаемого аффекта (как жертвы, так и зрителя), невзирая на фиктивность видео, грань между настоящим снафф-видео (смерть, запечатленная видеорегистратором, например) и постановочной игрой актеров, изображающих смерть, оказывается очень тонка и в контексте нашего исследования не столь существенна. Нас, прежде всего, будет интересовать зрительская реакция как предполагаемый эффект, ведь «саморефлексивность снаффа оказы-

вает влияние на то, как подобное видео конструирует свою аудиторию» (Ryes, 2016, 212).

Ксавье Райз предлагает разделять кинематографический снафф (или *снафф фикшн*) на четыре поджанра в зависимости от обрамляющей стилистики съемок:

- Фильмы о снаaffe. Это наиболее нарративный и конвенциональный кинематографический жанр, предлагающий, как правило, готовую моральную оценку происходящего на экране и в качестве такового могущий быть эстетическим, этическим или политическим высказыванием (например, «Сербский фильм» (Srpski film, 2010) как радикальное политическое высказывание).
- Поддельный снафф (*faux snaff*). Сюда относятся фильмы, претендующие на подлинность и реальность снятого насилия при как бы полном отсутствии режиссерской интерпретации. Распространенный прием поддельного снаафа — «найденная запись» (*found footage*); этот прием лежит в основе целого направления снааф-видео, известного как *мондо* фильмы.
- Снафф мокьюментари (иногда используется термин *снааффьюментари*, или близкое понятие *шокьюментари*). Телевизионный жанр, имитирующий документальное кино о реальных случаях гибели людей.
- Видео-дневники серийных убийц. Этот жанр объединяет в себе черты поддельного снаафа и снааффьюментари.

В рамках нашего исследования к этой кинематографической типологии мы можем добавить еще несколько пунктов из смежных областей современной визуальной репрезентации. Если исходить из положения, что в снаафе в качестве приема работы с аудиторией реализуется предельная реалистичность физических страданий и смерти, то довольно близко к типологии снаафа можно расположить телевизионные шоу типа *реалити*, *рестлинга* и *выживания* с одной стороны, и *иммерсивное кино* и *документальный театр*, с другой. Типичное для снаафа «разрушение границ между реальностью и репрезентацией» (Hegron, 2018, 5) достигается в шоу за счет работы с экстремальными состояниями тела (Gornukh, 2013, 244-245) и ожидаемого аудиторией «прорыва к реальности» через внесценарные трав-

мы и смерть участников (Zvereva, 2012, 188); а в иммерсивных и инклюзивных постановках — за счет предельной эмпатии зрителя и документальной основы сюжетов (Enwezor, 2015, 155), подаваемой аудитории «дословно» (Lehtier, 2020, 115).

Также по касательной к подобной снафф-трансгрессии относятся отдельные направления визуального искусства, работающего с пограничными состояниями человеческих тел, вынутых из привычных кодов биополитики. Как известно, «послушные тела» биополитики должны быть стандартизированы и коммодифицированы, а иначе они лишаются всех предпочтений. Потому всякое бесформенное воспринимается как прямая демонстрация угрозы утратить форму и, следовательно, утратить жизнь как главную ценность. Такая взаимосвязь формы и жизни прослеживается, например, в артхаусных фильмах: в частности, в образе дома, собранного из мертвых человеческих тел и их частей в фильме Ларса фон Триера «Дом который построил Джек» (2018), или в образе монстра, состоящего из множества сросшихся людей в короткометражном фильме Нила Бломкэмпса «Зигота» (2017). Здесь же, в качестве примера, можно упомянуть работы британских концептуальных художников братьев Чепмен, чьи скульптурные композиции репрезентируют движение человеческого тела в статике многофигурной сюрреалистической композиции, напоминающей стоп-кадр из снаффа или порно (например, «Зиготная акселерация: биогенетическая десубримированная либидональная модель (увеличено 1x1000)», 1995), с отчетливым акцентом на действующие культурные табу. Чепмен работают в пространстве прямой критики биополитической коммодификации — человеческие тела «Зиготной акселерации» (да и многих других композиций данных авторов) обуты в черно-белые унифицированные брендовые кроссовки, что только подчеркивает аморфность перетекающих друг в друга тел и частей тела.

Отдельно стоит упомянуть существующие особняком от эстетизированного кинематографического пространства видеоролики на тему насилия и смерти, размещенные на платформах типа youtube и tik-tok, а также в социальных сетях. Массив подобного снафф-видео весьма значителен и симптоматичен:

в каком-то смысле миллионные просмотры смертельной автокатастрофы, запечатленной на видеорегистратор, представляют собой дистиллят снаффа, поскольку опираются на «сырой» эффект объективности, как бы не искаженный ничьими эстетическими интенциями. Нечто травмирующее освещается *само*, и не содержит *нисколько* авторской оформленности — есть только медиум (web-платформа; канал; пользователь, выложивший видео; гаджет для просмотра; тысячи строк программного кода), которому, как правило, никакое влияние не приписывается. Этот важный момент отсылает нас к горизонту теории *информационной эстетики* (Manovich, 2017, 68), как доминирующей системы восприятия в современности, и потому обладающей чертами априорности и объективности. Примечательно, что сама по себе установка на объективность расположена в сфере эстетического восприятия, которое, однако, не проговаривается отчетливо: «Для некоторых это вопрос вкуса: чем более необработанным получается образ, тем более достоверную систему ощущений он якобы создает» (Enwezor, 2015, 149). Априорное доверие беспристрастию техники имеет в качестве оборотной стороны фантазм пользовательской свободы выбора смотреть / не смотреть. В этой связи будоражащий эффект от просмотра снафф-контента возникает от максимальной деконтекстуализации — зритель вынужден как бы «сам изобретать подход к ней» (Barthes, 1996, 148), в противовес срежессированному снаффу. Подобное свойство восприятия описано Роланом Бартом в «Мифологиях» в отношении шокирующих фотографий: «Большинство снимков, собранных с целью неприятно поразить нас, не производят никакого впечатления — именно потому, что фотограф в оформлении своего сюжета слишком многое взял на себя, подменив нас, зрителей. Ужасное здесь почти всякой раз *сверхвыстроено* — к непосредственному факту игры контрастов и сближений присоединяется умышленный язык ужаса» (Barthes, 1996, 147). Декларативная *невыстроенность* сетевого снаффа, на наш взгляд, в не меньшей степени является языком, «нецензурно» сообщаящим нам об уязвимости обетованного биополитическими схемами существования, и потому провоцирующая особый аффект — социальный по своей сути, поскольку предполагает необходимость

поделиться увиденным и пережитым с позиций коллективной идентичности. Буквальный снафф социальных сетей «помогает постичь не сам ужас, а его возмутительность» (Barthes, 1996, 149), запустив круговую волну возмущения в глобальном океане общественной коммуникации. Мы в данном контексте — все те, кто отзываются на эту волну определенным образом, опознавая себя в этот момент как сообщество: «Кто такие МЫ, на которых направлены такие шокирующие образы?» (Sontag, 2003, 9) Такое «возмущение» не является основой каких-то радикальных изменений — это особое состояние «нерешительного возбуждения» (Haraway, 2016), которое прошивает сообщество, в первую очередь создавая эффект консолидации.

Возвращаясь к типологии снаффа, можно заметить, что из перспективы вуайеристического долга разница между описанными типами снафф-видео состоит только в скорости взаимодействия с аудиторией — от очень медленного в случае художественных фильмов до почти мгновенного в случае сетевого снаффа. Гонка ведется за пальму первенства в работе с реальностью: «Предполагается, что они (документальные фильмы) описывают реальные факты, происходящие в мире события, то есть демонстрируют ничем не приукрашенную правду жизни. Однако ныне широко распространено «реальности-телевидение», объем эмоционального воздействия которого и его скорость таковы, что документальные свидетельства, запаздывающие по сравнению с ним в реакции, кажутся нелепыми и порой даже устаревшими» (Enwezor, 2015, 149). Понятно, что если продолжить эту линию далее, то приоритет в работе с реальностью останется за сетевой версией снаффа. Цикл действий, упакованных в понятие «вуайеристический долг» (*возмущаться, снимать, транслировать, смотреть, возмущаться*) в полной мере обнаруживает себя в сетевом формате в точке *produsage*, наполняя «реальность» снаффа реальностью переживаемого аффекта.

### **Пайдейя чистого свидетельства**

Снафф во всем его многообразии существует в сумеречной зоне табу, наложенного биополитическими нормативами сохранения жизни, и служит инструментом для работы с «воз-

мутительностью ужаса» смерти. В условиях неолиберальной культуры живому телу (и физиологическим процессам) индивида гарантировано право на целостность и безопасность, а также разумное управление, касающееся всех точек экстремума человеческой жизни. С этими целями существуют институты планирования беременности и родов, ведения болезней, страхования здоровья, подготовки и принятия смерти, подкрепленные регламентированным порядком медиации всех этих предельных телесных состояний. Потому всякое повреждение тела вне установленного регламента опознается как нарушение порядка, и чем серьезнее нарушение — тем более вопиющим оказывается факт попрания границ биовласти. Однако регламент допустимого — это конструкт, изменчивый во времени. Для его определения требуется постоянно забрасывать во фронтير представителей биополитического общества, с целью создания актуального мерил допустимого. Осознание необходимости такого маргинального действия лежит в основе феномена *чистого свидетельства* (bear witness), приобретшего массовый характер на волне распространения принципов гражданского журнализма: «чистое свидетельство — это социальный этический долг во имя человечности» (Chouliaraki, 2019, 301), позволяющий добиться «отображения реальности как она есть для определения эстетических способов трансляции человеческой травмы» (Chouliaraki, 2019, 302). Важно, что описываемый тип свидетельства всегда связан с коллективностью: он рассчитан на коллективное восприятие и коллективную же идентичность, характерную для современного медиализированного пространства социального. Как быть свидетелем? Распределенный с помощью сетевых технологий поиск ответа на этот ключевой для современности вопрос способствует выработке этических нормативов современного общества. Создаваемые в этом регистре правила и соответствующие им практики балансируют на грани институализированных форм и мифопоэзиса. Потому появление снафф-контента в социальном ландшафте неслучайно, поскольку снафф провокативным образом объединяет в себе и норматив, и его деструкцию: нерелексируемая замороженность запрещенным зрелищем делает зрителя политическим

актором, а коллективный резонанс по поводу воспринятого близкого плана смерти обеспечивает быструю и эффективную разведку границ биополитики. Таким образом формируется всеобщая *пайдейя*, оттачивающая и транслирующая правила «как правильно быть свидетелем» того, что запрещено. Пайдейя, задаваемая тонусом гражданского журнализма, раз за разом вытаскивает на всеобщее обозрение изнанку страданий, травм, насилия, обеспечивая, так сказать, постоянное повышение биополитической квалификации общества. Кстати говоря, точки активного формирования этических нормативов можно отслеживать по возникающим коммуникативным кадрам наподобие «неправильного оплакивания» (*grief shaming*).

Совокупность алгоритмов описываемой нами пайдейи опознается исследователями как многомерные *политики*; то есть как разнообразные направленные потоки управления и организации деятельности сообществ. Зачастую эти политики причисляются к горизонтальной децентрированной структуре власти, так называемой *низовой активности* (*grassroots activity*). В нашем контексте имеет смысл обратить внимание на *политики жалости* (*politics of pity*). Этот концепт, предложенный Ханной Арендт и Люком Болтански (Boltanski, 1999), был далее развернут Лили Чулиараки в ходе изучения способов консолидации сообщества посредством восприятия медиализированного страдания других людей. *Жалость* (*pity*) в данном контексте — это опосредованный медиа социальный аффект, заменивший в обществе непосредственное (и потому дискредитированное) *сострадание* (*compassion*). С точки зрения Чулиараки, именно жалость отвечает сегодня за производство этических значений в западном мире (Chouliaraki, 2006, 19), обеспечивая поле для создания публичных идентичностей в условиях, когда прямое ответное действие сострадания невозможно — ведь публика определяется *оптимальной дистанцией* зрелища по отношению к страданию и боли других. И поскольку в современных условиях транспарентности социальных медиа невозможно отрицать чужое страдание, то доступной этической моделью поведения становится долг зрителя. Смотреть и делать видимой боль, несправедливость, чужие страдания — прямая гражданская обязанность сегодня;

долг, на который в обществе биополитического типа принято откликаться без размышлений.

Таким образом, мы получаем, что деконтекстуализированный снафф-контент тем не менее политизирован и вовлекает ни много ни мало «транснациональную солидарность и глобальную власть» (Chouliaraki, 2019, 302). В принципе, можно предположить, что принципиальная для биополитики власть жертвы насилия транслируется посредством эстетики снаффа и сходных материалов. Как именно? Предложим прочтение в контексте нашего экспериментального понятия «экономика жертвы». Это понятие призвано описывать особый комплекс процессов глобализации, связанный с жертвой насилия и капитализацией ее значений — будь то культурное, символическое или социальное ее значение. Касаемо присутствия снаффа в пространстве социального в данном «экономическом» ключе мы хотим предложить две версии: одна из них носит отчетливо меркантильный характер, а вторая опирается на более сложные конфигурации потоков капитала и его эквивалентов. При этом обе версии вписаны в биополитическое пространство *dolche vita/nuda vita* — оппозиции, в которой биологическая жизнь имеет (не)большую ценность.

### **Жертва продает**

Первая — «коммерческая» — версия опирается на утверждение «жертва продает». Такая простая и предельно циничная констатация факта принадлежит персонажу скандального «Сербского фильма», обосновывающего таким образом наличие в кадре маргинальной жестокости. В этом контексте «снафф — эпатаж для буржуа» (Herron, 2018, 1), а «смерть и страдание — продаваемый товар» (Herron, 2018, 10). Подобную максиму приводила С. Зонтаг в применении к критериям отбора новостной повестки: «Если кроваво — значит, будет спрос» (If it bleeds, it leads) (Sontag, 2003, 17). Понятая так репрезентация смерти и умирания открывает не столько этический, сколько экономический пласт проблем современного капиталистического общества, существующего в конкурентной борьбе за новые ресурсы и территории влияния. В этой логике снафф — часть марксистской «саморасширяющейся

экономической системы», создающей новые пространства для возникновения торговых связей, ведь страдающий — это, прежде всего, потребитель, просто с особым набором запросов. «Приоритет эстетики боли над другими видами эстетик» (Reyes, 2016, 217) объясняется спросом со стороны аудитории, жаждущей острых зрелищ. Постсовременная канва данного спроса выражается в «осмыслении сути предельной цены» (Herron, 2018, 10), которую предлагает снафф своей аудитории: биополитическое унифицирование жизни и смерти («это может произойти с каждым») понимается здесь как постмодернистский прием по разбиванию «четвертой стены» (известный сюжетный прием амбивалентности зрителя и действия *you watch, you die* (Reyes, 2016, 218)). Так понятая система производства потоков снафф-видео позволяет «понять, что потребители снаффа частично ответственны за снятые смерти, поскольку этот спектакль был разыгран из экономических соображений» (Herron, 2018, 11). Зрители, жаждущие понимания «предельной цены», сами провоцирует «хищную погоню за сенсационными снимками, подобную преследованию охотником дичи» (Enwezor, 2015, 147).

Здесь мы рискуем предположить, что в структурах снаффа можно увидеть работу определенной системы по производству и потреблению образов жертв, позволяющую использовать как капитал социальные аффекты, обрамляющие снафф и расположенный в его ядре образ жертвы насилия. Через снафф и его работу в социальном пространстве можно понять *экономику жертвы* как модель специфической немонетарной экономики, отвечающей за распределение и конвертацию весьма востребованного «жертвенного» капитала. Предположим, что в данной «экономической» модели работа с выстраиванием баланса ценностей осуществляется от обратного — от предельной единицы (смерти) к оценке страдания жертвы. Это очень важный момент, поскольку количественная оценка страдания жертвы является камнем преткновения современной виктимологии. Ранжирование статуса жертвы затруднено сакрализованным статусом страданий и, в конечном счете, оказывается неизмеримо, а значит и не дает четких оснований для выстраивания систем компенсации нанесенного ущерба.

То есть, иными словами, эстетика снаффа с его процессуальностью смерти и аффекта, позволяет тестировать величину, базовую для биополитического строя, которую можно выразить состоянием «*насколько еще не умер*».

Хороший пример такого коллективного тестирования снафф-образа на предмет «насколько еще не умер» виден в эволюции общественного внимания к фотографиям погибших братьев Курди: один из братьев — Галип Курди — оказался «слишком мертв» на фотографии, и потому его фото уступило в медиа-внимании фотографии Алана Курди, младшего брата, поза которого оставляла призрачную надежду, что «он еще не умер» (Mattus, 2020). В итоге имя старшего брата (равно как и его фото) оказалось вытеснено и забыто. В контексте нашего исследования, можно сказать, что фотография Алана Курди получила больший отклик в обществе, поскольку демонстрировала *процессуальность* смерти ребенка, сближаясь в этом плане с эстетикой снаффа.

На этой тонкой границе снаффа как запретного зрелища можно наблюдать самую важную динамику конструкта жертвы насилия, а именно, инфляцию образа страданий. Подчиняясь принципам медиалогии, снафф как медиапродукт вступает на путь эскалации влияния на социум, отчетливо становясь приоритетным «инструментом поддержки реальности» (reality maintenance tool) и вытесняя прочие образы страданий, уступающие снаффу в аффективном воздействии. Характерная для снаффа «погоня за аффективной прибылью» (Reyes, 2016, 215) может быть понята как компенсация инфляции и совершенствование приемов воздействия на аудиторию. Данный процесс осуществляется через свойственную снаффу самореферентность — упакованная в снаффе власть жертвы насилия подтверждается за счет *жертвоприношения*, реализуемого практически в прямом смысле слова. О подобном феномене в применении к реалити-шоу пишет Андрей Горных: «В принципе, вся телевизионная информация явно или не явно содержит в себе примесь жертвенности того, кто нам ее подает. Жертвенности репортера, подвергающего себя разнообразным опасностям (на что различными способами указывается), жертвенности телеканала, идущего на определенные затраты,

чтобы обеспечить знание о каком-либо событии в трудно-доступном месте, и т.п. Знание конвертируется в визуальное удовольствие от зрелища «жертвоприношения» для телезрителя» (Gornukh, 2013, 244). Что касается сетевого снаффа, то «жертвоприношение для зрителя» рассматривается (то есть конструируется самими пользователями в логике produsage) буквально — через деконтекстуализацию и доверие подлинности видео. Кроме того, у «аффективной прибыли» снаффа есть и меркантильная сторона: большое количество просмотров снафф-контента может быть монетизировано, а значит, имеет смысл возлагать новые и новые жертвы на алтарь сетевых медиа — следовательно, будет интенсивно осуществляться дальнейший поиск и сбор «предельного опыта смерти».

### Политики жалости

Другой ракурс понимания работы снафф-образов в пространстве социального предлагает Лили Чулиараки в своей концепции *театра солидарности* — особого коллективного аффекта, который структурируется с помощью современных медиа вокруг *зрелища страданий* (spectatorship of suffering). Чулиараки предлагает понимать коллективный этический аффект современного общества, неизбежно созерцающего чужие страдания, через *политики жалости* (politics of pity). *Вуайеристический долг* в данном случае — это этический долг благополучного гражданского общества, находящегося в безопасности, но соблюдающего ритуалы сожаления о страданиях других. Иными словами, «иди и смотри». Эта неудобная максима с одной стороны заставляет понимать, что у *dolce vita* есть обратная сторона в виде «голой жизни» (*nuda vita*), а с другой стороны позволяет надеяться на страховочную сеть, закрепленную в самом зрелище страданий: «Важно понимать различие — кто смотрит, и кто страдает» (Chouliaraki, 2006, 4). Это важнейшее различие, предельно истончающееся в снаффе, тем не менее остается надежным гарантом баланса социальных структур: «И пусть Фуко утверждал, что «сегодня на кону стоит жизнь», нам представляется, что, несмотря на современные масштабы массовой резни, мы сейчас более, чем когда бы то ни было прежде, привыкли к тому, что Сьюзен Зонтаг

зовет «чужими страданиями» (Enwezor, 2015, 130). И здесь мы возвращаемся к вопросу о чистом свидетельстве: что делать с потоком «чужих страданий»? Быстро накапливающаяся резистентность общества к образам насилия и жертв описывается как феномен *усталости от сочувствия* (compassion fatigue) (Chouliaraki, 2006, 34), где снижение аффективного ответа ведет к снижению этической реакции общества и, как следствие, к деструкции ключевых «общечеловеческих» ценностей. Снафф-материалы новостной повестки в этом контексте распадаются на отдельные образы насилия, деконтекстуализируются и оседают в поле популярной культуры, представляя собой *одомашнивание* опыта зрелища страданий, где «глаз как этический прибор» (Enwezor, 2015, 131) просто перестает работать. Чтобы избежать этического тупика, «человеческое реконфигурируется для эмоционального отклика и действия» (Chouliaraki, 2019, 304), но здесь мы вновь сталкиваемся с парадоксом медиалогии, ведь для реконфигурации всякий раз нужен новый и более мощный импульс, который с неизбежностью становится очередным стереотипом. «Зрелище, которое потребляет современный человек, гигантский совокупный продукт коммерческой культуры, нуждается в максимальной дроблении, новизне, адресности обращения к каждому» (Zvereva, 2012, 207). Потребность в новизне, равно как и усталость от сочувствия, описывает все те же квазиэкономические процессы инфляции образа жертвы насилия в общественном восприятии и постоянный поиск новых триггеров коллективных аффектов. Таким образом, театр солидарности оказывается встроен в процессы «экономического» регулирования потоков символического и социального капитала, неизменно сопутствующих статусу жертвы. С помощью театра солидарности постоянно проверяется и пересобирается конструкт жертвы, релевантный биополитическому балансу «общечеловеческих» ценностей современного общества. Эстетика снафф — это лабораторное пространство, в котором ставятся эксперименты разного уровня (от авторских художественных проектов до сетевых мемов) с целью обнаружения некоей универсальной этической «прошивки» общества в глобальном формате. Жанровая особенность снаффа в виде первичной

идентификации зрителя с камерой совпадает с этической максимой *чистого свидетельства* в практиках театра солидарности и политик жалости, обеспечивая лояльность аудитории и ее готовность принимать как должное свойственную снаффу деконтекстуализацию, выход к додискурсивность тела и депривацию чувств. Потому вполне закономерно предположить, что принципиальная для биополитики власть жертвы насилия транслируется посредством снаффа, причем так, что сами институты власти выглядят децентрализованными и могут быть подвергнуты реконфигурации со стороны глобального сообщества:

Жертва по-прежнему играет роль основания солидарности, но сегодня путь к этой солидарности лежит по большей части не через жертвенный энтузиазм, а через негативные аффекты вмененного сострадания пострадавшим и гнева в адрес виновников. В этом смысле можно сказать, что сообщество (или даже общество в целом) по-прежнему является скрытым адресатом жертвоприношения, однако властные инстанции не могут ни откровенно требовать жертв, ни приносить их, и даже допуская жертвы, рискуют быть дискредитированными. (Ivanenko, Koretskaya, & Savenkova, 2017, 26)

## Выводы

Итак, снафф как специфическая художественная практика может быть понят через призму этических и экономических отношений в обществе; понятие *вуйеристический долг* в этом контексте обретает двойное — этико-экономическое — звучание. Такой подход к анализу визуальной репрезентации насилия позволяет нам увидеть «зрелище экономического саморегулирования — экономика доставляет потребителю удовлетворение опосредовано — через материальный продукт, подверженный к тому же рыночным колебаниям» (Gornukh, 2013, 334). С помощью цифровых технологий *produsage* общество формирует востребованную актуальную конфигурацию образа жертвы, тестируя его границы через потоки снафф-контента в сети. Результатом становится специфическая эстетика снаффа, можно сказать, *дизайн жертвы* (Ivanenko, 2017), находящийся в состоянии постоянного тестирования в границах глобального общества и позволяющий эти границы

определять. «Иногда дизайн объекта новых медиа формирует лишь одна из этих двух целей: необходимость обеспечения доступа или вовлечения» (Manovich, 2018, 268) — так вот, в случае такого объекта новых медиа, как снафф, мы видим вовлечение и последующую консолидацию общества. Снафф с видеорегистраторов завораживает и фасцинирует как некогда «Прибытие поезда» Люмьеров, производя, так сказать, биополитический «культурный софт» (Manovich, 2017), то есть взаимное влияние и сращение программного обеспечения и культурных практик.

Из подобного вовлечения конструируется *вуайеристический долг* как разновидность гражданского долга, как социально-этический норматив, служащий для распознавания по принципу «свой-чужой» и, соответственно, для определения границ (со)общества (как мы помним, в зрелище страдания важно понимать *кто смотрит* и *кто страдает* (Chouliaraki, 2006, 6)). Исходя из данного норматива даже совершенно банальное присутствие снафф-материалов в поле популярной культуры играет существенную роль в коррекции этических нормативов, ведь «развлекательная» периферия снафф является неотъемлемой частью коллективного резонанса.

Перефразируя слова Андрея Горных о джунглях выживальщиков, можно сказать, что дебри снафф «для постколониального воображения — это территория, которую нужно разведать не для того, чтобы завоевать ее, но чтобы проверить самого себя» (Gornyxh, 2013, 246). До тех пор, пока подобная верификация будет востребована, снафф будет оставаться гарантом биополитических ценностей и надежным способом постоянной проверки их актуальности.

Жан Бодрийяр в работе «Войны в заливе не было» (Baudrillard, 2017) вывел на передний план идею симулякра визуальной репрезентации страданий в качестве властного рычага (как тут не вспомнить фильм «Хвост виляет собакой!»<sup>1</sup>); Зонтаг, в свою очередь, критикуя уязвимость такого подхода, указала, что глаз — это этический орган, служащий, прежде всего, для

---

<sup>1</sup> «Хвост виляет собакой» (англ. Wag the Dog), 1997. Сатирическая комедия Барри Левинсона.

установления связи с *другим*. Возможно, имеет смысл сделать еще один шаг в сторону понимания репрезентации насилия как способа экспансии биополитических нормативов. Эстетика снафф и инфляция образа жертвы позволяет наблюдать, как власть жертвы насилия все больше становится априорным условием публичных идентичностей современного общества, захватывая новые и новые горизонты социального и участвуя в формировании новых глобальных культурных формаций, например, таких, как культура виктимности и культура страха. Образно говоря, коль скоро мы не можем покинуть ойкумену биополитики и вынуждены скитаться по ней как Одиссей, мы будем нести на своих плечах *жертву* до тех пор, пока не встретится кто-то, кто не сможет ее узнать.

## REFERENCES

- Altheide, D. L. & Snow, R. P. (1979). *Media Logic*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Altheide, D. L. (2002). *Creating fear: News and the construction of crisis*. NY: Routledge. doi: 10.4324/9780203794494
- Altheide, D. L. (2003). Media Logic, Social Control, and Fear. *Communication Theory*, 23 (3), 223-238. doi: 10.1111/comt.12017
- Barthes, R. (1996). *Mythology*. Rus. Ed. Moscow: Izdatelstvo sabashnikovykh Publ. (In Russian)
- Baudrillard, J. (2017). *The Gulf War Did Not Take Place*. Rus. Ed. Moscow: Ripol-Klassik Publ. (In Russian)
- Boltanski, L. (1999). *Distant Suffering. Morality, Media and Politics*. Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511489402
- Bowman, S. & Willis, C. (2003). *We Media: How Audiences Are Shaping the Future of News and Information*. Reston, Va.: The Media Center at the American Press Institute.
- Bruns, A. (2013). From prosumption to produsage. In *Handbook on the Digital Creative Economy* (67-78). Cheltenham: Edward Elgar Publ.
- Bruns, A. (2020) *Distributed Creativity: Filesharing and Produsage*. Retrieved from <http://snurb.info/files/2010/Distributed%20Creativity%20-%20Filesharing%20and%20Produsage.pdf>
- Campbell, B. & Manning, J. (2018). *The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*. London: Palgrave Macmillan. doi: 10.1007/978-3-319-70329-9

- Chouliaraki, L. (2006). *The Spectatorship of Suffering*. London: Sage Publ. doi: 10.4135/9781446220658
- Chouliaraki, L., Orwicz, M., & Greeley, R. (2019). The visual politics of the human. *Visual Communication*, 18(3), 301-309. doi: 10.1177/1470357219846405
- Enwezor, O. (2015). Dokumentary / Verite: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art. *Logos*, 25 (5), 122-167. (In Russian)
- Esposito, R. (2008). Thanatopolitics. In *Bios: Biopolitics and Philosophy* (110-145). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Furedi, F. (2006). *Culture of Fear Revisited*. Bloomsbury Academic.
- Godamunne, V. K. S. (2011). *Biopolitics in science fiction films. An exploration of the representation of the contemporary politicization of human biological life in cinema*. London: Metropolitan University Publ.
- Gornyxh, A. (2013). *Media and Society*. Vilnius: EHU Press. (In Russian)
- Haraway, D. (2016). Anthropocene, Capitalocene, Plantaziocene, Cthulucene: creation of a tribe. *Khudozhestvennyy zhurnal*, 99. Retrieved from <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/771> (In Russian)
- Herron, A. (2018). Victim sells: the commercial context of snuff. *Film Matters*, 9(3), 28-41. doi: 10.1386/fm.9.3.28\_1
- Ivanenko Ye., Koretskaya, M., & Savenkova Ye. (2017). Trauma as a Spectacle: Nuances of the Biopolitical Assemblage of the Collective Body. In *Filosofskaya antropologiya zhertvy: ot arkhaiskikh korney k sovremennym kontekstam. Materialy vserossiyskoy konferentsii s inostrannym uchastiyem*. In M. A. Koretskaya (Ed.), (24-57). Samara: Samar. gumanit. akad. Publ. (In Russian)
- Ivanenko, Ye. (2017). Victim design. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*, 4 (29), 44-55. (In Russian)
- Klonk, C. (2018). In Whose Name?: Visualizing Victims of Terror. In *Victimhood and Acknowledgement: The Other Side of Terrorism* (103-116). Berlin: De Gruyter.
- Koretskaya, M. A. (Ed.). (2017). *Philosophical Anthropology of Sacrifice: From Archaic Roots to Modern Contexts: Proceedings of the All-Russian Conference with Foreign Participation (October 12-14, 2017)*. Samara: SaGA Publ. (In Russian)
- Lehtier, V. (2020). Coming out in a "remission society": towards the theory of evidence by Arthur Frank. *Topos*, 1 (2020), 111-136. (In Russian)
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Manovich, L. (2017). *Soft culture theories*. Nizhny Novgorod: Krasnaya lastochka Publ. (In Russian)

- Manovich, L. (2018). *The Language of New Media*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Mattus, M. (2020). Too dead? Image analyses of humanitarian photos of the Kurdi brothers. *Visual Studies*, 1-15. doi: 1472586X.2020.1731325
- Reyes, X. A. (2016). The Mediation of Death in Fictional Snuff: Reflexivity, Viewer Interpellation, and Ethical Implication. In *Snuff: Real Death and Screen Media* (211-223). London, New York: Bloomsbury.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. NY: Picador.
- Zenkin, S. N. (2015). Image, story and death (Georges Bataille). *Siniy divan*, 20, 178-196. (In Russian)
- Zvereva, V. V. (2012). Specialized bodies in popular culture: bodybuilding. Retrieved from <http://culturca.narod.ru/Bodybuild0.htm> (In Russian)



ARS



## ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ АНТОНЕНА АРТО В ТВОРЧЕСТВЕ СВЕТЛАНЫ БАСКОВОЙ

Олег Целищев

*Олег Сергеевич Целищев* — магистрант факультета искусств Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* tselischevos@gmail.com

В данной статье рассматривается театральная концепция французского теоретика искусства Антонена Арто в качестве актуального по сей день творческого метода. В современном мире деятели искусства вынуждены соглашаться с трактовкой своей роли как «контент-мейкеров», деятельность которых направлена на создание продукта, предназначенного для извлечения прибыли. Особенно эта проблема стоит остро для сферы экранных искусств, в частности, кинематографа, требующего крупных затрат на создание произведения. В такой ситуации особый интерес представляют маргинальные деятели и теоретики искусства, мыслящие творчество не как средство извлечения прибыли, а как инструмент воздействия на глубинные основы человека с целью обращения внимания потребителя к сфере метафизического, являющейся забытой в секулярном мире. В связи с этим в статье были проанализированы произведения кинематографа российского авангардного режиссера Светланы Басковой и продемонстрировано соотношение идей Антонена Арто с творческим методом Басковой. Проведенный анализ позволяет сделать вывод об осуществимости театральных замыслов Арто в практике кинематографа, а также об актуальности принципов артодианской теории в условиях современности. Также в статье дан анализ роли искусства в современном мире, опираясь на концепцию общества спектакля Ги Дебора, что позволяет обосновать антибуржуазную направленность фильмов Светланы

Басковой. Помимо прочего, была затронута тема кинематографического опыта как средства переживания катарсиса, достигнутого с помощью эстетического насилия над зрителем, и в связи с этим рассмотрен феномен включенности зрителя в действие как один из основных аспектов Театра Жестокости.

*Ключевые слова:* искусство, театр, кинематограф, Ги Дебор, Антонен Арто, Баскова, катарсис, постмодернизм

## **ANTONIN ARTAUD'S THEATRE OF CRUELTY IN SVETLANA BASKOVA'S FILMS**

***Oleg Tselishchev***

St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

*E-mail:* tselischevos@gmail.com

This article examines the theatrical concept of the French art theorist Antonin Artaud as a creative method that is still relevant at the present time. In modern world artists are forced to agree with the interpretation of their role as "content makers", whose activities are aimed at creating a product that intended to make a commercial profit. This problem is especially acute for the field of screen arts, particularly cinematography, which requires large expenses for the creation of a product. In such a situation marginal artists and art theorists are of particular interest. They thinking of art not as a means of extracting profit, but as an instrument of influencing the deep foundations of a person in order to draw the consumer's attention to the metaphysical sphere which is forgotten in the secular world. In this regard, the article analyzes the works of cinema of the Russian avant-garde director Svetlana Baskova and demonstrates the correlation of Antonen Artaud's ideas with Baskova's creative method. The analysis allows us to draw a conclusion about the feasibility of Artaud's theatrical ideas in the practice of cinema, as well as about the relevance of the principles of Artodian theory in modern conditions. Also, the article analyzes the role of art in the modern world, relying on the concept of "The Society of the Spectacle" by Guy Debord, which makes it possible to substantiate the anti-bourgeois orientation of Svetlana Baskova's films. Among other things, the topic of cinematic experience was touched upon as a means of experiencing catharsis that achieved through aesthetic violence against the viewer. And in this regard, the phenomenon of the viewer's involvement in action was considered as one of the main aspects of the Theatre of Cruelty.

*Keywords:* art, theatre, cinematography, Guy Debord, Antonin Artaud, Baskova, catharsis, postmodernism

## Введение

Проблемой данной статьи является соотношение театральной концепции Антонена Арто с творческим подходом режиссуры Светланы Басковой и выявление основных аспектов этого соотношения.

Переосмысление условий существования театра в частности и искусства в целом было проблемой, занимавшей интеллектуалов на протяжении всего XX века. Возникали все новые художественные течения: символизм, сюрреализм, футуризм, дадаизм, концептуализм, леттризм, ситуационизм и проч. Все эти течения были направлены на поиск новых методов и подходов искусства, старающегося органично существовать в эпоху стремительных перемен не только в политической сфере, но и в сфере духовной жизни человека.

В XX веке также наблюдается переход культурного состояния общества от модернизма к постмодернизму. Обнажается кризис идей модерна и ниспровержение моральных оснований бытия, присущих ранее европейской культуре: Ницше провозглашает смерть бога, Барт говорит о смерти автора, само бытие человека в связи с развитием искусственного интеллекта в постиндустриальном обществе начинает ставиться под вопрос.

В таком времени рождаются самые смелые идеи и теории. Одной из них является театральная теория Антонена Арто, являющаяся реакцией на кризис европейского театра, вытекающий из кризиса эпохи модерна.

Театральная концепция Антонена Арто долгое время существовала только в качестве идеи автора и имела свою форму лишь в виде текста на бумаге. Арто пытался воплотить свою концепцию на сцене, но никогда не был по-настоящему удовлетворен результатом. После его смерти перевод сборника статей «Театр и его двойник» на английский язык (а после и на многие другие языки) породил новую волну интереса к Театру Жестокости за пределами Франции. В Нью-Йорке в 1947 году возникает труппа «Живой театр» под руководством Джулиуса Бека, представления которой во многом были новой попыткой воплощения идей Арто (сам автор указывал на это). Через «Живой театр» вместе с движением хиппи в 1960-х влияние Арто также распространяется и на рок-музыку: музыканты

(Джим Моррисон, Мик Джагер, Дэвид Боуи) пробовали вводить элементы Театра Жестокости Арто в свои выступления. Параллельно с этим, польский режиссер Ежи Гротовский развивал свою театральную концепцию «бедного театра», во многом продолжая идеи Арто. По сей день Антонен Арто является одним из наиболее влиятельных представителей театрального авангарда, а его идеи в той или иной форме пытаются воплотить многие режиссеры театра и кино.

В российскую сферу искусства художественные приемы, вдохновленные Арто, начали входить главным образом в 1990-е годы. Одним из наиболее радикальных последователей Арто в кинематографе стала режиссер Светлана Баскова, успешно приложившая идеи Арто, главным образом, в своих первых и, пожалуй, основных фильмах: «Кокки — бегущий доктор», «Зеленый слоник», «Пять бутылок водки» и «Голова».

На примере этих фильмов в данной статье будет произведена попытка определения основных аспектов применения артодианской театральной теории в кинематографической практике Светланы Басковой, а также выявлена специфика театральной концепции Антонена Арто в условиях современной культуры.

### **Театр жестокости в современной культуре**

Фильмы Светланы Басковой имеют в своей основе протест, они представляют собой антитезу массовой культуре и вся их структура содержит в себе элементы насилия над зрителем. Такое отношение к реципиенту вызвано желанием автора вырвать его из пространства спектакулярного, указать на кризис реальности в жизни современного человека. Мы неслучайно используем терминологию французских ситуационистов, говоря о творчестве Басковой: при вычленении социальных смыслов из ее фильмов неизбежно начинает проглядываться так называемая политическая «левизна» (ее очевидный характер можно отметить в позднем и более буквалистском фильме «За Маркса»), а способ изложения левых идей явным образом отсылает нас к «Обществу спектакля» Ги Дебора. Одновременно с этим, мы можем вспомнить о кинематографических экспериментах самого Дебора — его первый фильм «Завывания

в честь де Сада» («Hurlements en faveur de Sade», 1952) представляет собой пустой экран с закадровыми голосами, декламирующими различные цитаты. Заканчивается фильм 24 минутами черного экрана и тишины. Такой перформанс должен был призвать зрителей взаимодействовать со средой, стать соавторами произведения, отбросить пассивность потребителя, что, как мы увидим далее, является прямым (сознательным или бессознательным — неважно, поскольку преодоление пассивности зрителя является характерным стремлением творцов той эпохи) следованием теории Арто. Одна из известных цитат отсюда: «Это не фильм. Кинематограф мертв. Фильмов больше не будет. Спорим?» (Maryfield, 2015, 36). Идеей такого «антикинематографа», принимающей, правда, другие, более изощренные формы, пропитан кинематографический метод Басковой.

Антибуржуазная направленность фильмов Басковой проявляется в характерном нонконформизме во всей инструментарии ее режиссуры: от картинки низкого качества, до нарочитой включенности оператора в действие и выбора крупных планов, фокусирующих внимание зрителя на самом отторгающем элементе сцены. Такой нонконформизм заключается в стремлении вернуть зрителя в реальность, которая была изъята из человеческого бытия спектаклем, спровоцированным масс-медиа. В связи с этим, символичной является ситуация заключения на гауптвахту героев фильма «Зеленый слоник» и их последующая судьба. Главные герои как неудобные системе брошены в тюрьму, также как зритель, являющийся потенциальным врагом системы, посажен перед экраном телевизора. Герои в конце фильма убивают капитана в самых садистских, эмоционально непереносимых формах, также как зритель, включенный в действие, через созерцание демонстративного отрицания спектакулярного на экране производит болезненное (в первую очередь для себя самого) уничтожение симулятивного состояния. После осознания симулятивной природы культурной среды у зрителя остается два выхода, которые соответствуют судьбам двух главных героев: суицид от принятия невозможности дальнейшего существования в обществе спектакля; или условная потеря рассудка, заключающаяся в отказе от форм бытия, предлагаемых обществом спектакля.

Если у Ги Дебора мы сталкиваемся с критикой отрицания жизни через повсеместность зрелища, то Арто, напротив, призывает к превращению жизни в театр. С первого взгляда может казаться, что концепции Арто и Дебора разнонаправлены, однако, если рассмотреть их детальнее, становится понятно, что на самом деле они мыслят в одном направлении. Для Дебора спектакль или зрелище представляют собой концепт мира, навязанный капиталом, в котором капитал воспроизводит сам себя, и больше нет ничего вне рамок капитала. В то же время Арто воспринимает саму жизнь, как нечто, лишенное метафизической составляющей, лишенное «жестокости». В такой жизни человек пребывает по инерции, такая жизнь «навязана», она является менее реальной, чем Театр, предлагаемый Арто. Сравнивая Дебора и Арто, следует иметь в виду, что Дебор воспринимает реальность так же, как Арто воспринимает театр и искусство. Это подтверждает практика конструирования ситуационистами «ситуации» для того, чтобы преодолеть отчуждение собственной жизни. Театр Жестокости, в свою очередь, и представляет собой такую деборовскую «ситуацию» — уникальную совокупность множества событий, которая является неповторимой. При этом совокупность «ситуаций» составляет человеческое бытие, из чего можно сделать вывод о сходстве позиций Дебора и Арто по поводу стирания границ между жизнью и искусством. Это же мы можем увидеть в фильмах Басковой: в них актеры не могут сыграть «неправильно», так как сами фильмы являются не подражанием, не стремлением к достижению какого-то результата — они являются «ситуацией», уникальной, единственной в своем роде, но запечатленной, а значит способной быть повторенной. Именно момент «зафиксированности» ситуации казался Арто препятствием к полноценному осуществлению Театра Жестокости через кинематограф.

### **Театр Жестокости и кинематограф**

Арто имел сложные отношения с кинематографом: он писал сценарии к фильмам, пытался перенести свою театральную концепцию на пленку, но, в то же время, зачастую ставил кино заметно ниже театра. С этим, отчасти, связан личный

болезненный опыт Арто — ему приходилось играть в презираемых им коммерческих фильмах, чтобы обеспечить себе материальный достаток. В своем «Манифесте Театра Жестокости» он писал о кинематографе: «по характеру действия нельзя сравнивать кинематографический образ, который при всей своей поэтичности всегда ограничен возможностями пленки, и образ театральный, послушный всем требованиям жизни» (Artaud, 2000, 190). Несмотря на это, он видел в кино потенциал, даже отмечал приемы, которые смогло сохранить кино, но утратил театр. Например, говоря о косности западного театра, Арто закликает его «вновь обрести тайну объективной и, в сущности, юмористической поэзии, от которой театр отказался, оставив ее мюзик-холлу, и которую взял себе на вооружение кинематограф» (Artaud, 2000, 133).

Конечно, отсутствие уникальности конструируемой на сцене ситуации, а также посредничество экрана в восприятии театра зрителем, делают кино искусством гораздо менее соответствующим грандиозным театральным замыслам Арто. Однако некоторый инструментарий кинематографа можно воспринять в качестве его достоинства, а заданные экраном рамки трактовать как особые условия демонстрации сценического действия, возлагающие отдельную ответственность за проставление акцентов на оператора.

В фильмах Басковой кинематографические приемы действуют в интересах Театра Жестокости: зрителю предлагается увидеть именно то, что необходимо. И, несмотря на отсутствие насыщенности глубины экспозиции, которую может позволить себе театр, Баскова добивается полноты кадра со свойственным ей нонконформистским минимализмом. Кино в исполнении Басковой приобретает те черты, о которых грезит Арто в рамках театра: черты, которые составляют «жестокость».

Биограф Антонена Арто Стивен Барбер прекрасно описывает его подход: «Никакой гармонии, никакого смягчения впечатлений, необходимо перезагрузить чувства зрителя и довести его до истерики. Арто стремился захватить внимание публики полностью, самым непосредственным и грубым образом» (Barber, 2016, 65). Так и в работах Басковой все направлено на доведение зрителя до истерики самым грубым образом.

«Истерика» в этом случае есть один из возможных видов переживания религиозного чувства. Обратим внимание на то, что Рудольф Отто в своей работе «Священное» указывает на сущность религиозного чувства как лишенного рациональной и нравственной составляющих (Otto, 2008, 12). Это чувство он обозначает как «нуминозное». С древних времен люди прибегали к различным способам, позволяющим пробудить нуминозное чувство: мы можем вспомнить о дионисийских культах, во время которых действо было направлено на достижение экстатического состояния, граничащего с безумием, посредством жертвоприношений, всеобщего сексуального единения, эйфорической музыки, употребления пьянящих напитков и полного пренебрежения рациональностью и моралью.

Если мы обратим внимание на способы, используемые Басковой для пробуждения у участников действия нуминозного чувства, мы обнаружим, что они являются внеморальными (неподготовленный зритель пойдет дальше и назовет их аморальными), иррациональными, неподдающимися объяснению. Баскова добивается этого состояния зрителя встраиванием в контекст того, что называется кино, некой неприемлемой составляющей — «жестокостью» в артодианском смысле. Фильмы Басковой соответствуют всем формальным критериям кино, при этом каждый элемент ее фильма отказывается соответствовать общепринятому порядку. В «Зеленом слонике» соблюдены все формальности: здесь и положенные вступительные и заключительные титры, и персонажи, наделенные определенными характерами, и сценарий, и закрытая концовка — но все это представлено самым извращенным способом: титры идут на неподдающемся описанию, но при этом, вызывающем отторгающие ассоциации, фоне, сопровождаются озвучкой и музыкой низкого качества; персонажи наделены яркими характерами, но при этом все без исключения грубы и порочны, а самым положительным персонажем оказывается юродивый копрофаг; сценарий является последовательным, но, вероятнее всего, был набросан тезисно, при этом диалоги персонажей построены на принципе сценической импровизации; концовка же является не завершением сюжетного повествования, а кульминацией безумия, где действие закончилось

в связи со смертью всех персонажей, кроме персонажа Сергея Пахомова. Все это позволяет нам говорить о дионисийском характере произведений Басковой. Ее фильмам присуще то, что присуще дионисийским оргиям, а встраивание таких приемов в контекст массовой культуры и постулирование произведений как «равных» остальным — привычным, коммерческим фильмам, дает в результате эффект насилия не только над неискушенным зрителем, но и над всей культурной средой, представляющей собой то, что Ги Дебор называет спектаклем, в который выродилась вся европейская культура.

### **Отречение от буквализма**

Концепция Театра Жестокости была рождена Арто под впечатлением от Балийского театра танца, в котором жест был поставлен на первое место, а слова были подчинены жестам. Перенимая это правило, Арто стремится прервать буквалистскую традицию европейского театра, который сосредоточен на тексте и сценарии и представляет собой не что иное, как «озвучивание» написанного произведения со сцены. Тот же характер слов в качестве наполнителя жестов использует и Баскова: персонажи говорят шизофреническим потоком, создавая лишь сопровождение для постановки, в которой и содержится главная сила произведения. Актеры у нее становятся живыми иероглифами.

Аристотель в своей «Поэтике» говорит, что все театральное искусство есть подражание. Арто же, как отмечает Деррида, «стремится покончить с подражательной концепцией искусства. С аристотелевской эстетикой, в которой узнала себя западная метафизика искусства». Следовательно «Театр Жестокости — это не представление. Это сама жизнь, поскольку она несет в себе непредставимое» (Derrida, 2000, 372-373). Название сборника статей Арто «Театр и его двойник» прямо указывает на основной принцип Арто: театр не есть подражание жизни, а жизнь есть подражание театру. Театр (как и искусство в целом) у Арто понимается как инструмент связи с трансцендентным. Заостряя внимание на «конце подражания», Баскова не стремится дать своим персонажам готовый текст, который должны озвучивать актеры со строго обго-

воренным интонированием и эмоциональностью. Актеры у Басковой не играют, они ведут себя так, как могли бы вести в своих снах, в своих глубинных фантазиях, исходящих из фрейдистского мортидо. Действие не выглядит чем-то, что могло произойти в реальности, и именно уникальность действия заставляет воспринимать это не как недореальность, а как нечто большее, чем реальность. В фильмах Басковой происходит отход от буквализма, пренебрежение логосом.

Снова обращаясь к Аристотелю, мы увидим, что буквалистский характер театр приобрел еще у древних греков, но изначально он таковым не являлся. Аристотель пишет: «трагедия из ничтожных мифов и насмешливого слога — так как она произошла из сатировой драмы, — лишь впоследствии достигла своей величавости; и размер ее из тетраметра стал ямбическим: сперва же пользовались тетраметром, потому что само поэтическое произведение было сатирическим и более похоже на танец; а как скоро развился диалог, то сама природа открыла свойственный ей размер, так как ямб наиболее близок к разговорной речи» (Aristotle, 2021, 13). Таким образом, Арто стремится отбросить то, что Аристотель называет величавостью, вернуть театру сатирический характер, превратить его в танец и отказаться от диалоговой составляющей произведения, приближающей театральное зрелище к обычной жизни. Арто, вслед за Ницше, возвращается к Дионису.

Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» задается вопросом: «А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали волей к трагическому и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе наибольшие благословения?» (Nietzsche, 2019, 37). Ницше был первым, кто увидел проблему буквализации, проблему изъятия из искусства иррациональной составляющей. Для него, как и для Арто, стремление к «логике и логизированию мира» является признаком наступления времен «распада и слабости». Арто прекрасно чувствовал это и стремился к преодолению буквализма в рамках искусства в целом и театра в частности, однако его наследие представляет собой значимость не только относительно сферы искусства, но и относительно изучения глубинных онтологических вопросов.

Существует и иная точка зрения на роль греков в исключении иррационального начала из искусства. К примеру, Освальд Шпенглер в «Закате Европы» указывает на пластический характер античного искусства, которое имеет своим прасимволом античную статую. В то же время, европейское искусство по Шпенглеру имеет своим прасимволом бесконечность, а возвращение эпохи Ренессанса к античным идеалам становится не чем иным, как отходом от истинного пути европейского искусства, возврат к которому с новой силой происходит в эпоху барокко (Spengler, 2019, 334). Исходя из таких позиций, Театр Жестокости Арто является радикальным европейским искусством, абсолютное стремление которого к бесконечности, трансцендентности является отличительной чертой искусства эпохи заката цивилизации.

Итальянский философ Джанни Ваттимо в своей работе «После христианства» замечает, что идея освобождения человечества от оков буквализма была предречена в учении Иоахима Флорского, который рассматривал триединство Бога в историческом контексте как смену эпох развития человечества: где эпоха Ветхого Завета восходит к Отцу, — когда человечество находится в состоянии рабства; эпоха Отца сменяется эпохой Сына — где человечеству характерно сыновнее послушание; а из эпохи Сына же человечество движется к эпохе Святого Духа — эпохе свободы. Именно третья эпоха Святого Духа интерпретируется Дж. Ваттимо как освобождение от буквализма (Vattimo, 2007, 37-39). В связи с этим, можно сказать, что Арто своей теорией осуществляет тот самый переход театра от эпохи Сына к эпохе Святого Духа, а Баскова на практике воплощает этот переход. Нужно отметить, что по Иоахиму эпоха Святого Духа еще не наступила, но вскоре должна наступить, и, несомненно, мы можем сказать, что искусство XX века как никогда приблизило это наступление.

### **Театр как чума**

Один из главных аспектов Театра Жестокости — отсутствие как такового разделения между зрителем и театром, включенность зрителя в действие. Как было отмечено выше, проводя параллель между Арто и Ницше, мы увидим, что Арто пред-

ставлял Театр как дионисическую оргию, а в оргии не может быть зрителя — наблюдатель так или иначе начинает общаться к происходящему. Неслучайно здесь сопоставление Арто своего театра с чумой (см. сборник «Театр и чума»), ведь чума заразительна — зритель попросту не может сдержаться и присоединяется к пляскам святого Витта.

Но мало говорить о приобщении зрителя к действию — здесь также стоит сказать об обезличении, о деиндивидуализации самих участников представления. Ницше так описывает позицию человека в дионисийской оргии: «Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого» (Nietzsche, 2019, 53). В Театре Жестокости прослеживается отход от антропоцентризма, человек в нем более не является «мерой всех вещей», мерой в дионисии является «самоудовлетворение Первоединого», а потому все участники, включая зрителей, сливаются в одно целое, настроенное на пробуждение глубинных эстетических и религиозных переживаний.

Удивительно, что у Басковой получилось осуществить слияние театра со зрителем не только в смысле метафизическом, как это понимал Арто, но и в смысле буквальном. Речь идет о волне народного творчества, основанного на фильмах Басковой, в главной степени, на «Зеленом слонике». Пожалуй, ни одному произведению кинематографа в российском сегменте интернета не удастся похвастаться тем количеством контента, какое породил «Зеленый слоник». Как ни странно, именно «вирусность» фильма позволяет нам говорить о буквальном соучастии зрителей в представлении. Этот феномен нельзя объяснять простыми категориями популярности или результатами рекламы, какими можно оправдать большую часть навязанного интернет-контента. Мы могли бы посчитать творческий ажиотаж вокруг арт-хаусного фильма результатом PR-кампании, срежиссированным флешмобом, за которым стоят определенные выгодополучатели, как это происходило с крупными коммерческими проектами, вроде фильма «Мстители: Финал». На сайте «ВКонтакте» проводился приуроченный

к выходу фильма флешмоб, суть которого заключалась в блокировке страниц в социальной сети каждого второго пользователя на 15 минут, отсылая к «щелчку Таноса». Огромных масштабов PR-кампания обеспечила «вирусность» продукта — социальные сети были переполнены контентом, так или иначе отсылающим к фильму.

В случае с «Зеленым слоником» «вирусность» фильма произошла без применения технологий пропаганды, а значит, можно говорить о добровольном приобщении людей к представлению, о «чистом» слиянии автора и зрителя. Превращение зрителя в соавтора в этом случае является продолжением той самой «чумы», о которой говорит Арто. В эпоху интернета мы можем с полной уверенностью постулировать новый виток развития «информационной чумы», которая распространяет вирусный контент в невиданных ранее масштабах.

Несомненно, можно указать на примитивизацию произведения, порожденную интересом интернет аудитории не к глубинным смыслам фильма, а к определенным эпатазирующим сценам, используемым контент-мейкерами в качестве материала для творчества развлекательно-юмористического характера. Однако здесь нужно обратить внимание на то, каким образом Арто воспринимал юмор в искусстве. Одним из источников, вдохновивших Театр Жестокости Арто, стал комедийный фильм братьев Маркс «Monkey Business». Как пишет Барбер: «Театр Жестокости Арто мыслил торжественным и величественным, однако стремился и уравновесить серьезность своего труда “чувством истинного юмора и анархической силой освобождения и распада, заключенной в смехе”» (Barber, 2016, 76). Он не воспринимал юмор, останавливаясь «на самой легкой и комической стороне значения этого слова», он считал его «гимном анархии и всеобщему бунту» (Artaud, 2000, 133). Именно такой юмор, пронизанный «анархической силой освобождения и распада» и присутствует в большей части контента, вдохновленного «Зеленым слоником», не говоря уже о том, что фильм сам по себе насквозь пронизан такого рода юмором.

К проблеме примитивизации творчества Басковой, хочется привести отрывок, который Ежи Гротовский приводит в своей работе «К бедному театру»: «Поймав Арто на мелких ошибках,

мы издаем триумфальный крик. Знак, который в восточном театре — просто часть известного всем алфавита, нельзя — как бы Арто ни желал этого — перенести в европейский театр, где каждый знак рождается из соотношений со знакомыми психологическими и культурными ассоциациями и становится в итоге чем-то совершенно иным» (Grotowski, 2009, 128). Такая критика Гротовским теории Арто может служить подтверждением творческого родства Басковой с Арто: знаки, используемые Басковой в фильмах как часть алфавита, как иероглифы, рождают в зрителе ассоциации, которые являются бесконечно далекими от нужного, алогичного восприятия — массовый европейский зритель, воспитанный в условиях логоцентризма, неизбежно будет искать в алогичных формах логику, в то время как такой подход является заведомо провальным для восприятия Театра Жестокости. Однако в условиях неизбежности трансформации алогичных форм в логичные, а также интерпретации бытовых смыслов метафизическим жестам, мы не можем отбрасывать тот массив «народного» творчества, который основан на, пусть и примитивном, «прочтении» фильмов Басковой, поскольку здесь происходит все тот же процесс слияния театра и зрителя, скрывающий под собой в той или иной степени метафизическое сближение участников действия в одном творческом порыве, — будь то запечатление зрителем негативных эмоций после просмотра фильма в комментариях, или создание нового контента, основанного на примитивизации произведения.

### **Метафизика в понимании Арто и Басковой**

Для более углубленного рассмотрения феномена единения зрителя и представления, необходимо обратиться к проблеме метафизики в рамках теории и практики театра. Если в обществе спектакля о смерти вспоминают только когда речь заходит о страховке, и, как пишет Ги Дебор: «Социальное отсутствие смерти равнозначно социальному отсутствию жизни» (Debord, 2000, 91), то Баскова, стремясь преодолеть кризис реальности, постоянно напоминает о смерти и использует ее в качестве инструмента возвращения участников своего театра (в том числе зрителей) в метафизическое ощущение тварности — в настоящую реальность.

Напоминание о смерти в искусстве, как правило, выражается в эпатажной демонстрации сцен насилия, выходящих за рамки обыденного существования человека. Под общим названием все это можно объединить в такой художественный прием, как «чернуха».

Использование «чернухи» как художественного приема и основы эстетики грязного гиперреализма не ново в кинематографе (вспомним х/ф «Розовые фламинго» или «Свадебная ваза»). В литературе максимально эстетически приближенным к Басковой примером является творчество Юрия Мамлеева. Здесь схожи и изначальные творческие посылы: Мамлеев, используя эпатажную жестокость, стремится привести читателя к состоянию катарсиса, отсюда и самоназвание его литературного жанра «метафизический реализм». Как отмечал Мамлеев в одном из своих интервью: «Большая литература, какие бы жуткие вещи в ней ни изображались, обладает свойством катарсиса, то есть очищения. Это происходит в силу таинственной природы подлинного искусства, но как именно — до сих пор не вполне понятно. Известно лишь, что даже самые черные романы могут выполнять просветляющую роль по принципу «обратного эффекта» (Mamleev, 2008). Это же высказывание может быть применимо и к кинематографу: у Басковой сцены насилия, копрофагии и проч. позволяют приблизить зрителя к катарсису. Иными словами, Баскова, как и Мамлеев, может считаться представителем жанра метафизический реализм, поскольку ее искусство также направлено на метафизическую сторону жизни (этим объясняется нарочитая «ненатуральность» происходящего, присутствующая снам).

В связи с этим заслуживает внимания тот факт, что Арто, разрабатывая свою концепцию театра, рассматривал такой вариант ее наименования, как «Метафизический Театр». Барбер приводит отрывок из письма Арто Жану Полану по поводу названия для своей книги «Театр и его двойник»: «Это название относится ко всем двойникам театра, которые, как мне кажется, открыл я за много лет: метафизике, чуме, жестокости... Двойник театра — это сама реальность, которой люди в наши дни не пользуются» (Barber, 2016). Следовательно, для самого Арто жестокость является чем-то, что можно поставить в один

ряд с метафизикой, а метафизика в свою очередь является чем-то утраченным в современном мире, чем-то, на что хочет обратить внимание человечества Арто. Обобщая, можно отметить, что к этому стремился и Юрий Мамлеев, и Светлана Баскова, и, в целом, все деятели «большого» искусства — к обращению в сторону метафизического, а, следовательно, к жестокости по отношению к «обыденному реальному», к постулированию «метафизического реального». Попытка изменения основ самого характера реальности и является критерием причастности автора к т.н. метафизическому реализму.

### **Соотношение теории Арто и творчества Басковой согласно пунктам «Манифеста театра Жестокости»**

Касаясь конкретных аспектов соотношения театральной концепции Антонена Арто с творческим подходом режиссуры Светланы Басковой, хочется наметить основные пункты, приводимые Арто в «Манифесте Театра Жестокости», как имеющие отношение к практической стороне воплощения артодианских идей в театре. Такими пунктами являются: темы; постановка; музыка и звуки; свет; костюмы; и актер.

#### *Темы*

Речь идет не о том, чтобы смертельно утомлять публику трансцендентными космическими заботами. Существуют, конечно же, глубинные ключи к мысли и действию, пользуясь которыми можно прочесть весь спектакль; но они никак не касаются зрителя, который этим вовсе не интересуется. Однако поистине необходимо, чтобы ключи эти существовали, — и вот это действительно нас касается. (Artaud, 2000, 102)

Мы видим, что Арто к выбору тем подходит с эгалитарной точки зрения — он предлагает темы обыденные, не отсылающие напрямую к трансцендентному, однако содержащие внутри себя ключи, которые это трансцендентное открывают. Арто добивается доступности своего театра для обычного зрителя, стремится разговаривать с ним на его языке, подспудно влияя на его внутренний мир.

Если мы обратимся к спектру тем, которые охватывает в своем творчестве Баскова, то увидим, что все они в основе своей содержат сюжеты, типичные для жизни «маленького человека».

Попадание солдат на гауптвахту, иерархическое ущемление человеческого достоинства, жестокость армейской среды, ломающей индивидуальность человека — все это основные обыденные темы фильма «Зеленый слоник». Но одновременно с обыденностью, мы наблюдаем то, что содержит в них «ключи к трансцендентному»: гиперболизированная до «анархического» юмора проблема инаковости, которая порождает симметричное гиперболизированное насилие, где персонаж Пахомова выступает в качестве извращенного святого, столкнувшегося с жестокостью тоталитарного буквализма, с людьми, непонимающими метафизическую реальность, с законченными советскими атеистами в худшем смысле этого слова.

Или же, попробуем обратиться к другому фильму Басковой — «Пять бутылок водки». Здесь также прослеживается обыденность темы: ресторан на постсоветском пространстве, проблема иерархии переносится из контекста армии в контекст капиталистических отношений, угнетение слабых сильными, вседозволенность криминала, ставшая привычной для российского гражданина к началу нулевых годов. Однако и здесь присутствуют «ключи к трансцендентному»: Мычалкин, как представитель потустороннего, через смерть возвращается туда, откуда пришел, получая после смерти символическую девственницу, умершую во время полового акта с «посюсторонним» земным богом — новым русским. Причем, новый русский стремится стать богом не только на земле, и, получив все райские блага при жизни, последним желанием приказывает владельца ресторана убить его, чтобы он мог стать богом также и в потустороннем мире, овладев метафизической стороной реального.

### *Постановка*

Типический язык театра сложится именно вокруг постановки, которая будет рассматриваться не просто как преломление какого-то текста на сцене, но скорее как исходная точка для всего театрального творчества. Как раз благодаря применению такого языка и умению с ним обращаться прекратится прежнее деление на автора-драматурга и постановщика; на смену ему придет представление о едином Творце, взявшем на себя двойную ответственность за спектакль и за действие. (Artaud, 2000, 102)

Из понимания Арто постановки театрального действия следует непримиримая позиция по отношению к европейской традиции театра как к буквалистскому искусству, исходящему из четких правил и, главное, текста. Арто предлагает выдвинуть постановку на первую ступень в иерархии элементов, составляющих театр. Для него постановка определяет текст, а текст является лишь одним из наполнителей театрального действия наряду с игрой света, музыкой и т.д.

У Басковой мы видим четкое следование предписаниям Арто: первоочередной является постановка, ситуация, в которой находятся персонажи, слова же рождаются в устах персонажей исходя из заданной ситуации. В книге «Песни в пустоту. Потерянное поколение русского рока 90-х», где, помимо прочего, приводятся воспоминания людей, приобщенных к съемке «Зеленого слоника», музыкант Алексей Тегин отмечает, что «актеры даже не репетировали, потому что, будучи в этом подвале, такие диалоги — это естественно» (Gorbachev & Zinin, 2014, 159). Языком фильмов становится не текст, не буквализм, а жест, брошенный зрителю в виде жестоких образов, будь то испражняющийся юродивый солдат, или, насилующий ресторанный уборщика, криминальный авторитет. За счет первичности постановки все ситуации, пойманные объективом камеры, являются уникальными, единственными в своем роде, пережитыми персонажами в неповторимом религиозном дионисийском чувстве. Баскова, задавая актерам ситуации, и давая им волю в переживании этого чувства, является Творцом в понимании Арто — Богом, создавшим свой мир в рамках Театра. Подтверждением тому могут служить слова продюсера «Зеленого слоника» Олега Мавроматти в одном из интервью, когда он отмечает, что методикой убеждения актеров сыграть «как нужно» стало «что-то наподобие промывки мозгов в секте» (Klimov, 2019, 185).

#### *Музыкальные инструменты и звуки*

...необходимость глубоко и непосредственно воздействовать на чувствительность зрителя через его органы чувств вынуждает и в звуковом плане искать абсолютно непривычные свойства звука и его вибраций; [...] Они заставляют также искать вне сферы музыки такие инструменты и аппараты, которые

благодаря применению специальных сплавов и заново открытых сочетаний металлов способны освоить новый диапазон звучания и добиться невыносимых, пронзительных звуков и шумов. (Artaud, 2000, 104)

Арто уделял особое внимание звуковому сопровождению театра. Звук им воспринимался как отдельный язык, как нечто, способное непосредственно, минуя образы, влиять на публику. Арто полагал, что звук и визуальный образ взаимно уничтожают друг друга, и именно эта несовместимость должна послужить цели воплощения Театра Жестокости.

Для понимания того, насколько близка Светлана Баскова к использованию звука в том виде, в каком предлагал Арто, достаточно посмотреть начальные титры в «Зеленом слонике»: на фоне скрежещущих шумов перегруженным громким голосом, переходящим в звуковые помехи, произносятся имена актеров фильма. Далее зритель слышит целую симфонию «невыносимых, пронзительных звуков и шумов»: навязчивый звук протекающей трубы, сопровождающий наибольшую часть фильма, когда действие происходит в камере; повторяющееся мычание надсмотрщика, сменяющееся таким же зацикленным сетованием на заключенных; крики персонажа Епифанцева, переходящие в истерический смех; скрежет вилки о поверхность унитаза; исполнение песни про зеленого слоника; крики унижения капитана; исполнение «Яблочка», сопровождающееся шизофреническим криком юродивого; сцена убийства капитана, сопровождающаяся композицией в стиле дэт-метал низкого качества; и, наконец, в кульминации шумового безумия, крик Пахомова, изображающего слона, в трахею, вырванную из тела капитана, как в хобот.

### *Свет*

Должно быть исследовано особое действие света на дух человека, вовлеченного в игру, равно как и последствия световых вариаций; необходимо найти новые способы освещения. [...] Для того чтобы добиться определенных качеств светового тона, необходимо вновь ввести в представление об освещении элементы тонкости, плотности, непрозрачности с целью передать ощущение тепла, холода, гнева, страха и тому подобного. (Artaud, 2000, 104)

Арто старается подчинить все возможные элементы, доступные режиссеру, и превратить их в инструмент воплощения Жестокости. Свет выступает как отдельный инструмент, который будет подвергнут экспериментам, из него будет взято максимум того, что можно взять, но, в то же время, свет останется в подчинении постановки: свет должен помогать зрелищу выходить за пределы материального мира, погружать зрителя в пограничное состояние, диктовать зрителю эмоцию. Арто предлагает использовать свет как инструмент воздействия на дух человека. Он предлагает исследовать воздействие света на человеческую психику и направить его на осуществление насилия над зрителем.

Баскова в свою очередь обращается со светом более минималистично, нежели того требует Арто. Однако игра со световой гаммой у Басковой в некотором виде присутствует. К примеру, весь фильм «Зеленый слоник» снят в соответствующей названию зеленоватой гамме. При этом сцены с надсмотрщиком всегда сопровождаются черно-белым фильтром, как бы намекающим на внутреннюю опустошенность этого персонажа, проживающего свою жизнь в состоянии подчинения. Интересно, что после смерти капитана, в сцене, где надсмотрщик вешается, грезя о том, что он отправляется на парад, черно-белый фильтр отсутствует, поскольку надсмотрщик больше не находится в состоянии подчинения — он свободен от начальства и собирается обрести новую степень свободы, свободу от жизни. Здесь можно также проследить гегелевскую диалектику господина и раба — раб надсмотрщик совершает суицид, поскольку не может существовать без своего господина. В этом плане свет у Басковой может быть интерпретирован как отдельный метод передачи зрителю определенного ощущения, а смыслы, которыми зритель может наделять то или иное решение режиссера касательно света (как и любого другого элемента постановки), служат обсужденной ранее чумной включенности зрителя в сценическое действие, свойственной артодианскому театру.

### *Костюмы*

В том, что касается костюмов, [...] следует по мере возможности избегать костюмов современных. Это необходимо не из-за

суеверного и фетишистского пристрастия к древности, но просто потому, что совершенно очевидно: некоторые костюмы, просуществовавшие тысячелетия и имевшие ритуальное назначение — хотя они в какой-то момент и представляли исключительно свою собственную эпоху, — сохраняют для нас красоту и наглядную явленность откровения в силу близости к традициям, их породившим. (Artaud, 2000, 104)

Костюмы для Арто имеют ритуальный характер, поскольку сам Театр Жестокости представляет собой скорее ритуал, чем привычный европейский спектакль. Очевидно, что для театра, обращенного к метафизическим категориям, а не к категориям профанным, не подойдут одежды, характеризующие современность, погрязшую в материальном, поверхностном и мирском.

Обращаясь к костюмам, которые использует в своих фильмах Баскова, можно отметить несколько моментов, удивительным образом соотносящихся с позицией Арто. В «Зеленом слонике» все костюмы в основном представляют собой типичную армейскую форму. Упомянутый ранее Алексей Тегин отмечает, что съемки фильма происходили в заброшенном подвале, где и были найдены шинели для главных героев. Однако если обратить внимание на детали, становятся видны черты, делающие выбор таких одежд неслучайным. Во-первых, у главных героев — заключенных пальто надето на обнаженный торс, что подчеркивает их принадлежность к низшей ступени иерархии, и, в некоторой степени, вызывает ассоциации с христианскими мучениками, носящими одежды из грубой шерсти на голое тело. Во-вторых, обнаженный образ персонажа Пахомова символизирует начало дионисийской оргии, которая не завершается до конца фильма. При этом капитан одет в форму, ассоциирующуюся в массовом сознании с карательными фигурами, с принадлежностью к НКВД или СС, что является образом, успевшим за XX век стать, в некоторой степени, ритуальным, вызывающим животные страхи гораздо сильнее, нежели традиционные ритуальные одеяния.

Также интересно отметить, как в фильме «Пять бутылок водки» было использовано свадебное платье. Его образ мог означать одновременно и чистоту, поскольку надевшие его персонажи являлись девственниками, и самую низкую пороч-

ность, поскольку эта чистота была продана криминальному авторитету. Следовательно, такой традиционный наряд, как свадебное платье, был показательно лишен своей святости, что можно трактовать как пренебрежение современности к последним остаткам метафизического и ритуального.

### *Актер*

Актер — это одновременно и элемент первостепенной важности, — ибо от действенности его игры зависит успех всего спектакля, — и некий пассивный и нейтральный элемент, поскольку ему полностью отказано во всякой личной инициативе, впрочем, это область, где не существует четких правил, и между актером, от которого требуется лишь простая способность вызывать рыдания, и тем, кто должен уметь произносить монолог, руководствуясь внутренней убежденностью, лежит целая пропасть, обыкновенно разделяющая человека и орудие. (Artaud, 2000, 108)

В отношении актеров Баскова скорее действовала в сторону правильного подбора актера к персонажу. Вероятно, сами характеры персонажей, отчасти, были выкристаллизованы исходя из имеющегося в распоряжении Басковой актерского состава. Как можно видеть, у Арто актер может быть как простым орудием для вызова определенной эмоции, так и повествователем, транслирующим искреннюю позицию, то есть, актером не играющим, а реально проживающим определенную ситуацию. К примеру, в фильме «Пять бутылок водки» девушка, играющая девственницу, подаренную криминальному авторитету, выступает в качестве орудия, вызывающего эмоцию: она беззащитна, обречена на бесчестие, она не произносит ни слова, потому что лишена дара речи, присущего человеку, ее дарят, словно вещь, а большую часть сценического времени она проводит, играя мертвую, становясь не персонажем, а элементом декорации.

В то же время персонажи Пахомова во всех фильмах наделены важной миссией, они никогда не умирают, потому что являются проводником между профанной реальностью и потусторонним миром. Сама Баскова в одном из своих интервью так описывала роль Пахомова в своих фильмах: «Он является неотъемлемым частью всех моих фильмов, у нас очень

близкие отношения. Как Феллини где-то сказал о Матрояни, что Марчелло, может быть, даже не понимает, до какой степени является мной, так и я могу сказать о Сергее Пахомове. Поэтому он у меня нигде не умирал. У меня умирали все, но не он. Через Пахомова я транслирую себя» (Baskova, 2021). Следовательно, можно предположить, что Баскова сама (возможно, бессознательно) становится через свои фильмы проводником зрителя к трансцендентному. Именно в фигуре Пахомова заключено метафизическое начало, его устами, как устами юродивого, говорит Господь. Любопытно, что практически во всех фильмах Пахомов сопровождает умирающих при отправлении в потусторонний мир: в «Кокки — бегущий доктор» Пахомов в роли доктора не смог сделать операцию пациенту, поскольку «это был не тот человек», что повлекло за собой смерть пациента; в «Зеленом слонике» Пахомов плачет над трупом персонажа Епифанцева, называя его «мамой», а после становится свидетелем суицида надсмотрщика; в «Пять бутылок водки» Пахомов убивает Мычалкина, отправляя его в «спокойный мир», а после приводит ему «невесту», кладя рядом с ним труп девственницы, и только в фильме «Голова» Пахомову отведена нетипичная роль нового русского, убивающего Голову, который, однако, после этого убийства уходит в монастырь, обретая прежний метафизический образ. Таким образом, персонажи Пахомова всегда являются некими «медиамами» между жизнью и смертью, шаманами в рамках дионисийской оргии.

### **Заключение**

Наметив основные пункты соотношения театральной концепции Антонена Арто и творчества Светланы Басковой, можно сделать вывод о том, что принципы Театра Жестокости не только осуществимы в практике кинематографа, но и являются одними из наиболее соответствующих культурным условиям современного мира. Современная эпоха отличается кризисом оснований, десакрализацией всего жизненного пространства человека, отсутствием метафизической сферы, которая была присуща человечеству на всех предыдущих этапах его истории. Такие условия порождают особое отношение к искусству:

оно воспринимается как сфера профанного, как способ развлечения, как entertainment. Кинематограф в этих условиях, как искусство, требующее больших финансовых затрат, выдвигается в позицию, наиболее неблагоприятную для творчества в исконном его понимании — как процесс запечатления опыта соприкосновения человека с божественным началом, с миром идей. Кинематограф почти сразу после своего появления стал продуктом, нацеленным на массового зрителя, а его художественные приемы являются изощренными только в той степени, в какой могут фасцинировать человека перед экраном.

В таких условиях кинематографу необходим радикальный жест, способный прервать гипнотический характер гиперреальности, способный вырвать человека из привычных условий существования — из сферы профанного, приоткрыть для него сферу метафизического. Фильмы Светланы Басковой являются ярким примером такого радикального жеста.

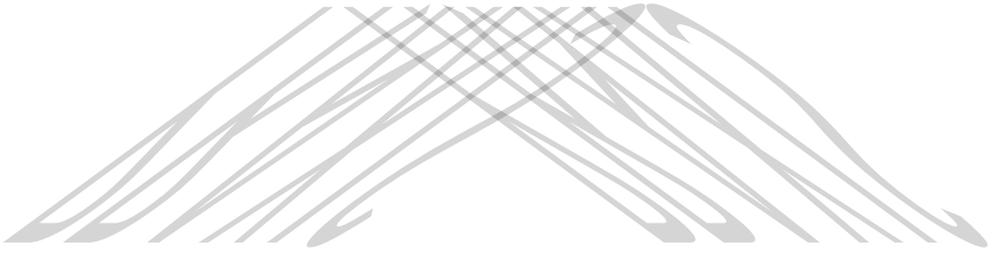
Хочется отметить, что у Басковой получилось реализовать Театр Жестокости на практике, пожалуй, даже успешнее, чем у самого Арто, поскольку на стороне Басковой было время: кино к концу XX века смогло выработать строгие рамки, в которых зрителю было бы привычно находиться. Любой, даже самый малейший выход автора за пределы этих рамок, воспринимается в наше время зрителем как нечто болезненное. Во времена активного творчества Арто съемка такого фильма, как «Зеленый слоник» была бы бессмыслицей в плохом смысле этого слова, — ведь то был период экспериментов, период освоения жанра. Тогда кинематограф еще не был подчинен тоталитарному диктату правил. Теперь же, во время полной «освоенности» кино, любое произведение будет носить на себе клеймо вторичности, а потому, единственным выходом для творца будет погружение зрителя в пограничное эстетическое состояние, при этом средствами будут приемы, ясно описанные в манифесте Арто. Идеальным исходом по-настоящему воплощенного Театра Жестокости должно быть эстетическое насилие над зрителем, крайним проявлением которого будет смерть. Пограничное состояние, ощущаемое зрителем на его пути к смерти, и является целью такого Театра.

## REFERENCES

- Aristotle. (2021). *Poetics. Rhetoric* (V. Appelroth & N. Platonova, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus Publ. (In Russian)
- Artaud, A. (2000). *Theater and its Double: Manifestos. Dramaturgy. Lectures. Theater philosophy*. Rus. Ed. St. Petersburg, Moscow: Symposium Publ. (In Russian)
- Barber, S. (2016). *Antonin Artaud. Explosions and bombs. Screaming flesh*. Rus. Ed. Moscow: Edition of the Tsiolkovsky bookstore Publ. (In Russian)
- Baskova, S. (2021). "To restore dignity to people, you need to scare the authorities", or "Black humor is akin to reflection". *Portal about contemporary cinema KINOTE.info*. Retrieved from [http://baskova.com/articles/pages/id\\_95](http://baskova.com/articles/pages/id_95) (In Russian)
- Debord, G. (2000). *Society of the Spectacle* (S. Ofertas & M. Yakubovich, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Publishing House "Logos" Publ. (In Russian)
- Derrida, J. (2000). *Writing and distinction*. Rus. Ed. Moscow: Academic Project Publ. (In Russian)
- Gorbachev, A. V. & Zinin, I. V. (2014). *Songs into the void. The Lost Generation of Russian Rock of the 90s*. Moscow: Corpus Publ. (In Russian)
- Grotowski, E. K (2009). *Poor theater*. Moscow: Artist. Director. Theater Publ. (In Russian)
- Klimov, V. (2019). Oleg Mavromatti: "Someone needs flattery, someone a threat, someone is accused of insufficient radicalism..." *Opustoshitel'*, 29, 181-189. (In Russian)
- Mamleev, Yu. (2008). The enjoyment of being is pure good. *Nezavisimaya gazeta*. Retrieved from [https://www.ng.ru/fakty/2008-03-13/2\\_mamleev.html](https://www.ng.ru/fakty/2008-03-13/2_mamleev.html) (In Russian)
- Maryfield, E. (2015). *Guy Debord*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Nietzsche, F. (2019). *The birth of tragedy from the spirit of music* (G. A. Rachinsky, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus Publ. (In Russian)
- Otto, R. (2008). *Sacred. On the irrational in the idea of the divine and its relationship with the rational* (A. M. Rutkevich, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: ANO "Publishing house of St. Petersburg. un-ta" Publ. (In Russian)
- Spengler, O. (2019). *The Decline of Europe: Essays on the Morphology of World History. T. 1. Image and reality*. Rus. Ed. Minsk: Poppuri Publ. (In Russian)
- Wattimo, D. (2007). *After Christianity* (D. V. Novikov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Tri kvadrata Publ. (In Russian)



# PRAXIS



**«ЕДИНСТВЕННАЯ»,  
РЕВИЗИЯ ЭДИПА И РАСКОЛДОВАННАЯ ВЛАСТЬ<sup>1</sup>**

**МАРИЯ РАХМАНИНОВА**

*Мария Дмитриевна Рахманинова* — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail: mariarakhmaninova@gmail.com*

В статье рассматриваются перспективы современной кинематографической рефлексии о власти и иерархической онтологии на примере эстетического и философского ландшафтов картины «Тельма» (Й. Триер 2017); предлагаются подходы к концептуальной ревизии проблемы Эдипа с учетом переосмысления женской агентности и сценариев экзистенции в современном обществе и современном искусстве. В рамках заявленной ревизии производится пересмотр классических (патриархатных) прочтений мотивов, оснований и стратегий власти, заложенной в хрестоматийной ситуации Эдипа — посредством смещения исследовательского фокуса внимания с категории пола на категорию гендера, с области психофизиологии на область онтологической, эпистемологической и политической автономии. В свете этого в статье также предпринимается попытка рецепции анархо-индивидуалистской оптики (М. Штирнера) и ее философской интеграции в контекст современной антропологической (гендерной, психофизиологической, социальной, политической) парадигмы и ее отражения в эстетических регистрах современности.

**Ключевые слова:** кинематограф, психоанализ, гендерная ревизия, власть, женское, анархизм, анархо-индивидуализм, Штирнер

---

<sup>1</sup> Исследование поддержано РФФИ, проект № 20-011-00885 «Гендерная ревизия истории философии».

## **“THE ONE”, THE REVISION OF OEDIPUS, AND THE UNMASKED POWER**

***Maria Rakhmaninova***

Professor of the Department of Philosophy and Culturology of St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

*E-mail:* mariarakhmaninova@gmail.com

The article considers the perspectives of contemporary cinematic reflection on power and hierarchical ontology on the example of aesthetic and philosophical landscapes of *Thelma* (J. Trier, 2017). It proposes approaches to the conceptual revision of Oedipus problem taking into account rethinking of the female agency and existential scenarios in modern society and contemporary art. This revision revises the classical (patriarchal) readings of the motives, foundations and strategies of power inherent in the textbook situation of Oedipus by shifting the focus of research from the category of sex to gender, from the field of psychophysiology to the field of ontological, epistemological and political autonomy. On this evidence, the article also makes an attempt to accept the anarcho-individualist optics (M. Stirner) and its philosophical integration into the context of modern anthropological (gender, psychophysiological, social, political) paradigm and its reflection in the aesthetic registers of modernity.

*Keywords:* cinema, psychoanalysis, gender revision, power, feminine, anarchism, anarcho-individualism, Stirner

«Тельма» (*Thelma*, 2017, реж. Йоаким Триер, Норвегия, Франция, Дания, Швеция) — один из самых нетривиальных фильмов о власти, предлагающий сразу несколько перспектив для размышления о ней.

Во-первых, психоаналитическую.

Всех, кому случалось углубляться в тексты Фрейда, неизбежно интересовал вопрос о том, как проходит «Эдип» у девочек. Для разъяснения этого вопроса чего только ни предлагалось и классиками психоанализа, и их последователями. В особенности популярным стал подход механического отзеркаливания полоролевых и психофизиологических паттернов (например, у Мари Бонапарт (Bonaparte, 2010, 385), Карен Хорни (Horney, 2015, 302) и др.).

Однако вопрос этот долгое время все же оставался открытым. Ответить на него было по-настоящему трудно еще и потому, что до сравнительного завершения длительного процесса



женской эмансипации крайне сложно было вообще представить, как исследовать женщин: то ли такими, какими их производит патриархат, то ли такими, каковы они в особенности своей психосексуальной сущности (и есть ли она вообще). К XXI веку было окончательно установлено: природы пола нет и быть не может. Психосексуальность производится культурой и эпизодами индивидуальной истории, а различия между представителями одной половой группы могут оказаться значительнее, чем между произвольно взятыми представителями разных групп. Все это позволило исследовать женскую психосексуальность на новых основаниях — не как Другую, но как аналогичную — с возможными индивидуальными вариациями.

Фильмов из перспективы этого нового знания снято пока крайне мало. «Тельма» — один из них. В нем — среди прочего — исследуется «женский Эдип», по механике аналогичный мужскому, в той мере, в какой эссенциальное различие (с его обширными символическими последствиями) было осознано как исторический миф. Так, устранив концепт эссенциализма в вопросе пола, гендерная теория создала условие для важного открытия: Эдипов комплекс в основе своей носит психофизиологический характер лишь хронологически, ситуативно, почти случайно. На деле он оказывается «драйвером» встречи

с властью, который впервые «устанавливается» через единственное доступное ребенку измерение — психофизиологическую ситуацию препятствия к влечению, а затем становится руслом, по которому будет производиться все дальнейшее взаимодействие индивида с властью на протяжении всей его жизни.

В этом смысле Эдип — во-первых, не про запрет на первичное влечение, а про власть вообще, для которой подавление первичного влечения оказывается лишь частным, самым первым случаем, по модели которого разыграются все последующие.

Во-вторых, с этой точки зрения, классический Эдип оказывается Эдипом только мальчика не потому, что соответствует какой-то мужской психофизиологии, а потому, что такой протокол встречи с властью и ее открытие для себя чисто социологически во времена Фрейда доступен только мальчику, который «приглашен» на пир большого мира — в отличие от девочки, которая обречена всегда оставаться в «чулане» и, сталкиваясь с властью, так никогда не узнать об этом своем опыте, а, узнав, не иметь инструментов понять и назвать ее.

В свете этого мужской проблемой Эдип оказывается не по причине своеобразия мужского пола, а по причине политической позиции мужского гендера: открыть власть как вызов и тем более принять его — может только субъект общества. Это значит, что по мере трансформации гендерного консенсуса





мужской сценарий Эдипа открывается и девочке, постепенно выходящей из чулана неузнавания (как себя, так и применяемой к себе власти). По этой причине механическая калька в виде «комплекса Электры» или чего-либо подобного становится попросту излишней: нет смысла искать физиологической аналогии в инверсии пола, когда речь идет о гендере, то есть о доступе к субъектности, изнутри которой мы вступаем в отношения с властью (лишь первой моделью которой оказывается запрет на детское влечение). Иными словами, раз дело не во влечении как таковом, а в том, дальнейшем протоколом чего становится его запрет, выясняется, что отзеркаливать образ половых ролей означает обманываться относительно природы Эдипа, видя в нем не проблему власти (впервые встречаемую через телесное влечение), а лишь случай первичного влечения, закрепленного за хрестоматийным полоролевым паттерном.

Так, в-третьих, раз природные различия между мужским и женским переосмыслены, а психофизиологическая часть Эдипа представляет собой первичную проблему лишь в порядковом смысле (повторим: телесный уровень — первый, на

котором мы сталкиваемся с властью вообще, и по модели которого будут протекать наши дальнейшие с ней столкновения), то это означает, что Эдип — главным образом проблема столкновения с властью вообще, проблема для всякого, кто способен открыть на себе ее воздействие и противопоставить ей свою волю. То есть для всякого субъекта.

Тельма — один из первых таких женских акторов в истории кино. Не только в широком смысле активности, но, прежде всего, в смысле Эдипа. И для нее он протекает по классическому мужскому протоколу (что свидетельствует о том, что режиссер понимает его именно как сценарий освоения встречи с властью, а не как неотвратимо физиологическую привязку к конкретной травме маленького мальчика).

В Эдипе Тельмы — и влечение к матери: либидное, телесно-психическое, размытое — такое, какое свойственно именно ребенку, томящемуся по утраченному теплу младенчества, и уже предстоящему перед холодом одиночества взросления; и противостояние враждебному, но неустранимому отцу, отцу-Богу, налагающему запрет на влечения, на речь (например, показателен эпизод в кафе, в котором попытки Тельмы заговорить о мироустройстве и собственном его познании натываются на холодное требование отца прекратить собственные рассуждения и на солидарное с ним молчание матери). Этот сюжет — несомненное новаторство и достоинство фильма. Его исход — тем более. Сложно вообразить более зрелищный выход из Эдипа — в абсолютную свободу. Художественное



решение этой сцены в конце фильма не только безупречно эстетически, но и концептуально неожиданно и впечатляюще. С точки зрения жанра, такая работа на стыке эстетики, гендерной антропологии и психоанализа выводит режиссера к формам и духу магического реализма.

Наряду с психоаналитической перспективой, в «Тельме» интересна и перспектива экзистенциалистская, приближающаяся к штирнеровскому анархо-индивидуализму (Rakhmaninova, 2018). Эстетически этот стык — между Фрейдом, Маркесом (Marquez, 2000, 448) и Штирнером (Stirner, 1994, 561) — сообщает фильму его своеобразие и многомерное напряжение, не всегда подлежащее быстрой рациональной локализации. Все мороки Тельмы — легко узнаваемые призраки христианства. Именно такими их увидел Штирнер в «Единственном...». И сам ее путь сквозь них — путь Единственного, вернее — Единственной, мучительно и торжественно открывающей собственную волю как возможность быть отдельной и колебать поверхность мира. Тревога перед этой волей — одна из центральных тем фильма, одна из концептуальных основ пронзительного саспенса, густо окутывающего загадочные прострации героини — похожие то ли на психосоматические припадки, то ли на пограничные ситуации.

Рифмуясь в этом мотиве с «Беспокойной Анной» (Са́бtica Ana, 2007, Испания, реж. Хулио Медем), «Тельма», однако, избегает ее эссенциализма, с одной стороны, и тенденциозного нью-эйджерства, с другой: в данном случае сверхчувствительность главной героини, ее свойство «синхронизироваться» с окружающим миром — отнюдь не задана «женским началом», но





помыслена в гегельянском духе: через перманентность ее предстояния перед Отцом и выражаемым им Законом.

И хотя гендерная социальная перспектива в картине прочерчена не менее отчетливо, чем в «Беспокойной Анне», а мужской персонаж, разделяющий общую маскулинную размещенность в пространстве символической власти, в конечном счете определяет судьбы всех героинь фильма<sup>1</sup>, это не приводит ни к эссенциализации мужского, ни к романтизации женского. Напротив, персонаж Тельмы если не агендерный, то однозначно межгендерный, гендерно нестабильный, неопределенный. Ее отношения с однокурсницей — *tabula rasa*, которую интуитивно находит Единственная как зону, свободную от символической разметки власти (Отца), и которую — вопреки нравственным мучениям — не выдает ему даже во время телефонной (лже-)исповеди (эпизод, в котором Тельма по телефону в оцепенении пересказывает отцу все, что делала в те несколько часов, в которые пропала со связи с родителями).

---

<sup>1</sup> См. первый эпизод в лесу, где отец размышляет об убийстве дочери за ее мнимую вину; эпизод с бабушкой, насильно помещенной сыном — также за ее мнимую вину — на медикаментозное лечение в психиатрическую больницу; эпизоды с запретами и принуждением к нейролептикам за побуждения Тельмы к автономии и т. д. Все эти «наказания» вписываются в классическую многовековую традицию исключения и изоляции женщин за своеволие (в монастыри, психиатрические больницы — среди прочих здесь показателен случай Камиллы Клодель, интернаты и другие места лишения свободы).

Долгое время этой *tabula rasa* Тельма страшится сама, опасаясь призраков как дофейербаховского, так и фейербаховского мира, где Отец — уже не Бог, но все еще Отец, свободный подчинить или даже забрать жизнь (этот мотив проходит красной нитью через весь фильм). Мужское в этой вселенной переживается как инерция власти (так как маскулинность в ее мире не отделена от патриархальности), а значит единственным местом доступа к свободе и наслаждению становится пространство, свободное от такой маскулинности. Стремление к нему интуитивно считывается зрителем через репрезентацию мужских персонажей как бы глазами самой Тельмы — как чуждых, невыразительных, избыточных и в конечном счете преодолеваемых: свою силу, свободу и доступ к наслаждению ей предстоит обрести за пределами гендерной символической разметки старой культуры — подобно тому как сыновья первобытной орды обретают их через полную утрату сыновнеотцовских отношений.

Таким образом, возвращение Единственной к себе становится возможным не столько через прямое противостояние и борьбу, сколько через открытие власти, обнаружение ее локализации и расколдовывание ее мнимой магии. Чтобы вылечить рану, нужно найти застрявший в теле осколок и извлечь его (не об этом ли последний эпизод на озере, в котором Тельма пробуждается от ледяных вод и ее рвет мертвой птицей). Интернализированная власть оставляет осколки, найти которые нелегко: часто они мимикрируют под свойства индивидуальной истории и произведенной ею «души». Тельме удастся найти этот осколок. И освободить не только себя. Так, если в мифологических дискурсах сила женщины часто связана с ее способностью заколдовывать, сила Тельмы обращена в противоположном направлении: она расколдовывает то, что было «заколдовано» властью (и в этом оказывается чисто штирнеровской героиней). При этом панорама фильма выстроена так, что зритель на время невольно «идентифицируется» с главной героиней (возможность такой идентификации с женскими персонажами появляется в кино совсем недавно), и становится свидетелем ее внутреннего пути — со всеми его непредсказуемыми поворотами. И, тем самым, осваивает новый маршрут освобождения.

## REFERENCES

- Bonaparte, M. (2010). *Women's sexuality*. Rus. Ed. St. Petersburg: Kul'turnaia initsiativa Publ. (In Russian).
- Horney, K. (2015). *Psychology of a woman. Introspection*. Rus. Ed. St. Petersburg: Piter Publ. (In Russian).
- Marquez, G. (2000). *One Hundred Years of Solitude*. Rus. Ed. Moscow: EKSMO-Press Publ. (In Russian).
- Rakhmaninova, M. (2018). Max Stirner's project in the light of the individualistic tendencies of modern Russian society: coincidence or antagonism? *Acta eruditorum*, 26, 46-52. (In Russian).
- Stirner, M. (1994). *The only one and his property*. Rus. Ed. Kharkov: Osnova Publ. (In Russian).

**«ЧУК И ГЕК» АРКАДИЯ ГАЙДАРА —  
РЕМ И РОМУЛ НОВОЙ ЭПОХИ МЕЖДУ ДИСЦИПЛИНАРНЫМ  
ОБЩЕСТВОМ И ОБЩЕСТВОМ КОНТРОЛЯ**

**Владимир Егоров**

*Владимир Александрович Егоров* — старший преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии.

*E-mail:* egorov1@mail.ru

В статье анализируются рассказ советского детского писателя Аркадия Гайдара «Чук и Гек», опубликованный в 1939 году, и его экранизация режиссером Иваном Лукинским в 1953 году, как пример художественных произведений, которые увидели свет в наиболее сложное время в отечественной истории, связанное с правлением И. В. Сталина, со временем расцвета дисциплинарного общества в СССР и его с переходом к обществу контроля, а также со становлением гражданской религии Советского Союза, с годами «большого террора», Великой Отечественной войной, культом личности. И рассказ, и фильм как художественные произведения смогли передать дух того времени, предъявить то невидимое, что в них удивительным образом присутствует: напряженность эпохи, страх перед настоящим и неопределенность будущего, идеологические доминанты, мировоззренческие установки, цели и задачи первого в мире бесклассового общества, нового социального устройства и нового человека, пути и способы их достижения.

*Ключевые слова:* Чук и Гек, Гайдар, государство, советский кинематограф, экранизация, гражданская религия, СССР, новый человек

## **“CHUK AND GEK” BY ARCADY GAIDAR — REMUS AND ROMULUS OF THE NEW ERA BETWEEN THE DISCIPLINARY SOCIETY AND THE CONTROL SOCIETY**

***Vladimir Egorov***

Senior Lecturer, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg, Russia.

*E-mail:* egorov1@mail.ru

The article analyzes the story of the Soviet children’s writer Arkady Gaidar “Chuk and Gek”, published in 1939, and its film adaptation by director Ivan Lukinsky in 1953. The author researches them as an examples of works that were published during the most difficult time in Russian history. It is time of I. V. Stalin, the rising of the disciplinary society in the USSR and its transition to a society of control, the formation of the civil religion in the Soviet Union. It is years of the “great terror”, the Great Patriotic War, the cult of personality. Both, the story and the film, as works of art were able to convey the spirit of that time, to present the invisible that is surprisingly present in them: the tension of the era, fear of the present and uncertainty of the future, ideological dominants, ideological attitudes, goals and objectives of the world’s first classless society, a new social structure and a new person, ways and ways to achieve them.

*Keywords:* Chuk and Gek, Gaidar, the state, Soviet cinema, film adaptation, civil religion, the USSR, the new man

### **Рассказ «Чук и Гек» и его социально-политический контекст**

Чук и Гек — Рем и Ромул XX века новой эпохи — воплощение нового человека нового мира. Два Адама, которым предназначено стать первочеловеками, основой нового поколения, рожденными в бесклассовом обществе, а значит по природе безгрешных, потому что зачаты они были вне всех форм угнетения и отчуждения: художественное воплощение вековой мечты о счастье, платоновская идея и вочеловеченный символ первого свободного от оков поколения.

III Интернационал — вот та capitoлийская волчица, которая их вскормила, выпестовала, сделала героями, вписала их имена в мифологическое, а далее, через нетеистическое религиозное, в общественно-политическое, рационально

сциентическое пространство нового идеального мира. Мира мечтаемого бесклассового общества, проекта нового человека, и все это под омофором Эона, с устремленностью в будущее, а значит в вечность, в то место, которого нельзя достичь, ибо туда при жизни не попадешь, но которое проговорено, а таким образом обозначено, поименовано, определено.

В период репрессий 1937–1939 гг., времени так называемого «большого террора» в СССР, как никогда острой была потребность в положительных героях, которые в предъявляемых художественных произведениях различных видов, в первую очередь, литературы и кинематографа как самых массовых, могли бы снять эту напряженность эпохи, страх перед настоящим и неопределенность будущего, позволили бы закрепить новые идеологические парадигмы и доминанты, ввести, проговорить и тем самым зафиксировать как социально поощряемые такие модели поведения и такой дискурс, которые мобилизовали бы советский народ, и, в частности, подрастающее поколение, молодежь, на созидательный труд, результатом которого стало бы окончательное строительство коммунистического бесклассового общества, вначале в одном, отдельно взятом государстве, а потом и по всему миру.

Для преодоления тех трудностей, которые сопровождали это строительство в экономической и социальной областях, необходимо было предъявить некий позитивный, не агитационно декларируемый, пример героя, который смог бы стать художественным идеалом, образцом для подражания, описать и отобразить советскую семью и детство, трудовые и иные подвиги и достижения, подчиненность всесоюзному, всенародному общему благу, со сложившейся вертикалью власти, новой иерархией и биполярным взглядом на мир. Такими героями, обязательно современниками, ибо прошлое безвозвратно ушло, а будущее еще не построено, которые на долгие годы стали бы идеологической и мировоззренческой моделью, генеалогически вновь и вновь воспроизводясь в реальном человеке, явились многие литературные персонажи А. П. Гайдара.

Художественные произведения советского писателя Аркадия Петровича Гайдара (1904–1941) полностью соответство-

вали этим идеологическим требованиям и задачам, которые предъявлялись на тот исторический момент партийной и государственной номенклатурой художественной интеллигенции. А. П. Гайдар смог воплотить в литературной форме этот запрос — так необходимые идеализированные представления о советском мире, выраженные в жанре «агиографии», с набором его героев и сюжетов, которые мы сейчас можем деконструировать, взглянуть с различных точек зрения: исторической, антропологической, политической, социальной, культурной, психологической и других.

Рассказ А. П. Гайдара «Чук и Гек» был опубликован в 1939 году в литературном журнале «Красная новь», который издавался с 1921 по 1941 г., под названием «Телеграмма». В разные годы в этом издании печатались многие известные советские писатели: Максим Горький, Алексей Толстой, Михаил Пришвин, Ольга Форш, Исаак Бабель, Михаил Зощенко, Валентин Катаев, Владимир Маяковский, Николай Асеев, Лев Кассиль, Борис Пастернак, Сергей Третьяков, Александр Серафимович, Алексей Новиков-Прибой и многие другие.

Рассказ «Чук и Гек» — это не только очевидная история двух мальчиков из Москвы, столицы Советского Союза, воплощенного небесного града, их становления, взросления, постижения ими большого мира, преодоления трудностей большого путешествия и связанных с ним испытаний, формирования характера. Это и менее очевидная, но присутствующая тема новой советской семьи, основной ячейки общества, того социального института, в котором воспитывается новый советский человек, с его альтруистической устремленностью к всеобщему благу, выходящему за границы конкретной, отдельной семьи и конкретной, отдельной страны. Такое художественное произведение должно транслировать такие смыслы, которые были бы социально приемлемы для советской модели устройства, с расписанными гендерными и социальными ролями, и, главное, четко расставленными ценностными приоритетами, располагающими государственное превыше личного, коллективное — выше семейного, закрепляющими такую модель отношений как традиционную и единственно приемлемую.

Как отмечает Л. А. Позднякова:

Обращение к теме семьи в литературе явилось закономерной потребностью эпохи социалистического реализма. В середине 30-х годов государство активно искало пути укрепления единичной семьи. Семья представлялась помощником государства и ее обязанность по воспитанию детей определялась необходимостью произвести хороших граждан. (Pozdnyakova, 2005, 66)

Такой акцент на семье и воспитании не в последнюю очередь, а может и в первую, был связан со временем написания рассказа — 1939 год — два года сталинских репрессий, «большого террора», разрушения складывающегося нового мира, бесклассового рая, столь ожидаемого после революции 1917 года, капсулирования политической системы, формирования «железного занавеса», поиска внешних и внутренних врагов, «чистки» партии и армии, становления системы ГУЛАГа, тотального контроля, деления на своих и чужих, разрушения и страдания семей, когда кого-то одного, чаще всего мужчину, репрессировали, а его жена с детьми оказывалась в состоянии депривации и необходимости выживания в мире тотальной неприязни. Отражения всего этого в художественном произведении быть не могло и не должно было, тем более в произведениях для юношества.

Гайдари удалось создать такое произведение, в котором, по мнению О. И. Плешковой:

Уровень условности [...] играет особую роль. Обращение к фольклорно-мифологическим традициям (в частности, к поэтике волшебной сказки) в рассказе о семейном счастье художественно и социально мотивировано. Чистый, светлый мир семьи, кажущийся сказочным на фоне страшной действительности конца 1930-х годов, создается как антитеза тоталитарному режиму. (Pleshkova, 2005, 70)

На генеральную роль государства, которое становится демиургом, присвоив себе права на человека, определяет не только, *как* и *где* ему жить, но главное, *кому* жить, и как это отразилось на жизни советского человека, подростка в том числе, главного героя произведений Аркадия Гайдара, указывает В. Е. Головчинер:

С силой государства, «призывающего» мужчин всех возрастов в армию, забирающего их из дома (глагол «забрали» в сталинские времена имел и совершенно определенный, связанный с массовыми репрессиями смысл), — с этой мощной государственной организацией, разлучающей членов семьи, лишаящей детей опоры (это постоянные мотивы поздней прозы А. Гайдара). (Golovchiner, 2005, 8)

Период с публикации рассказа «Чук и Гек» в 1939 году и до его экранизации в 1953 году пришелся на время правления И. В. Сталина, когда никто в СССР не чувствовал себя актором, имеющим право на политическое высказывание, свой индивидуальный голос, с таким же индивидуальным тоном и тембром. Единичный голос был отдан, а лучше сказать, присвоен «большим братом», или отдан суверену — «Отцу народов». Произошел перенос, по Гоббсу, индивидуального естественно-го права на личность правителя. При этом само *понятие* народ в советской идеологии используется не так, как его использовал Гоббс, противопоставляя его множеству, *multitude*, толпе: «Народ есть нечто единое, обладающее единой волей и способное на единое действие» (Gobbs, 3, 395), а скорее именно как множество. Так, как его определял Паоло Вирно: «Множество — это фундаментальная онтологическая конфигурация, которая становится исторически детерминированным способом жизни, феноменально проявляющейся онтологией» (Virno, 2013, 123).

### **Смена контекста: экранизация рассказа и ее новые задачи**

Рассказ «Чук и Гек» был экранизирован в 1953 году, том самом, когда умер Сталин, и его смерть запустила механизмы давно назревавшего обновления, ротации власти, высшего партийного руководства, обострив внутреннюю борьбу возможных преемников за освободившееся место. С другой стороны, стране требовались социальные преобразования (о политических речи быть не могло), с большей открытостью, разворотом к ценностям индивидуального, личного, но, конечно, не в ущерб коллективному, народному. Ну, и, пожалуй, самое главное — пришло понимание того, что репрессии должны быть завершены, страна нуждается в дальнейшем

развитии, но при условии, что страшное прошлое должно быть предано забвению: не говорить, не вспоминать, не произносить...

И в это время вновь появилась острая потребность в славных добрых фильмах для народа, которые не отсылали бы к прошлому и в которых нет правды жизни, с ее страхом давления системы, страхом надзора контролирующих органов, страхом возможного наказания, а воспевалась бы великая страна...

Так пелось в популярной «Песне о тревожной молодости» 1958 года на слова Льва Ошанина, музыка Александры Пахмутовой:

Забота у нас простая,  
Забота наша такая:  
Жила бы страна родная,  
И нету других забот!  
[...]  
Не думай, что все пропели,  
Что бури все отгремели.  
Готовься к великой цели,  
А слава тебя найдет!

Режиссером фильма стал Иван Лукинский, для которого эта картина стала первой художественной работой (до этого он работал в жанре документального кино), тот самый, который позднее снял не менее знаменитые фильмы: «Солдат Иван Бровкин» (1955), «Иван Бровкин на целине» (1958), «Деревенский детектив» (1969) и другие картины. Такие же милые и добрые комедии, в которых творится добро, герои попадают в забавные ситуации, а в целом — «хорошо в стране советской жить». И об этом режиссер рассказывает без всякого ерничества, именно так — по-доброму, с любовью к героям фильма и к зрителям, — но при этом идеологически верно, без сомнения в избранности, в мессианстве советского пути, с имплицитно выстроенной уверенностью в историческом предназначении и в смене двуполярного мира миром однополярным, одним космосом, без всякого сомнения коммунистическим.

Сценарий картины написал Виктор Шкловский — известный советский литературовед, критик, сценарист, киновед. Один из основателей ОПОЯЗ (общество изучения поэтическо-

го языка или общество изучения теории поэтического языка), русского формализма, «формальной школы», оказавшей значительное влияние на теоретическое литературоведение и семиотику. Среди участников ОПОЯЗ были литературоведы Осип Брик и Юрий Тынянов, а лингвист Роман Осипович Якобсон в дальнейшем стоял у истоков становления и развития структурализма в языкознании и литературоведении.

Спустя три года после экранизации, 25 февраля 1956 года, на закрытом заседании XX съезда КПСС был зачитан доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева «О культуре личности и его последствиях». Доклад стал точкой отсчета, нулевой точкой новой хронологии, когда стало понятно, что возврата к прошлому не будет и 1956 год стал годом, который открыл новую главу в истории советского государства, которую позднее назовут «хрущевской оттепелью».

И здесь как нельзя кстати пришелся этот фильм, ведь «Чук и Гек» подкупает своей трогательностью, ясностью изложения — картина транслирует мысль о преодолении всех трудностей, которые носят временный характер. В ней есть столь необходимый счастливый финал, когда советская семья после всех перипетий, наконец собирается вместе на Новый год под бой часов Спасской башни Московского Кремля, названной в честь иконы Спаса Смоленского, со звездой из рубинового стекла, установленной в 1935 году, и такой лубочный финал ставит столь необходимую точку как в самой предъявленной Гайдаром истории Чука и Гека, так и в имплицитно присутствующей исторической ретроспекции, после которой становится предельно ясно: несмотря ни на что, все будет хорошо.

Фильм, терапевтически воздействуя на зрителя, снимал напряженность и фрустрацию, тот экзистенциальный шок, который возник у советских людей после памятного заявления Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС о культуре личности Сталина, массовом терроре второй половины 1930-х — начала 1950-х годов и личной ответственности Сталина за это. Вчера он был всеми боготворимый, воспеваемый в гимнах вождь, герой и пророк гражданской религии СССР, а сегодня — тиран и основатель собственного культа.

В годы правления И. В. Сталина гражданская религия СССР, которая наделяет религиозным смыслом, придает религиозное измерение светским элементам советской идеологии с ее символами, ритуалами, идеями, практиками, героями, проявляла себя наиболее выпукло, ярко, рельефно, транслируясь в содержательном и смысловом плане в произведениях Аркадия Гайдара, в которых присутствовали новые сакральные смыслы, соответствующие тому времени, и которые выполняли важную интегративную функцию, создавая необходимый социальный порядок.

Славой Жижек в работе «Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом» замечает, что в современность вписана религия, в нашем случае, гражданская религия СССР, как часть социального целого, и что современность представляет собой

социальный порядок, в который религия более не интегрирована полностью и в котором она уже не идентифицируется с определенным культурным существованием, но, напротив, обрела автономию и, соответственно, может продолжать существовать как одна и та же религия в разных культурах. (Zizek, 2009, 6)

Пьер Бурдьё, вслед за Эмилем Дюркгеймом, подчеркивал, что в социальные функции религии, кроме интегративной, входит и политическая функция, обладающая собственной символической эффективностью, а

религия способствует (скрытому) утверждению тех или иных принципов структурирования восприятия и понимания мира — в частности, социального, навязывая систему практик и представлений, чья структура, объективно основанная на принципе политического разделения, предстает как естественная-сверхъестественная структура космоса. (Bourdieu, 2005, 13)

В другом произведении, «Экономическая антропология», Пьер Бурдьё приводит мысль Эмиля Дюркгейма, которую тот проговаривал в работах «О разделении общественного труда» и «Самоубийство» о том, что «сама реальность индивида является социальным изобретением, созданным за определенное время» (Bourdieu, 2019, 304).

Советский человек, да и вообще человек, как замечал П. Бурдьё с горечью, являясь социализированной субъективностью,

«детерминирован причинами», а не «доводами и резонами» (Bourdieu, 2019, 304).

В рассказе «Чук и Гек» нет ничего индивидуально превалирующего, нет голоса одного, одинокого человека, который бы проявил свои чаяния, надежды, который смел бы высказаться политически. Но в избытке здесь присутствует голос коллективного, как бы соборного, и именно ему подчинен этот атомарный, как бы существующий, но полностью детерминированный герой / герои: дети подчинены матери, их мать — своему мужу, муж — работе, работа подчинена государству, а государство представляет бюрократически-репрессивный аппарат, который знает, что есть общее благо.

Государство выполняет функцию гомогенизации, — отмечает Пьер Бурдьё, — стандартизации и умиротворения. [...] государство [...] является гарантом соблюдения правил, оно выполняет функцию контроля. (Bourdieu, 2019, 279)

Возникает вопрос о реальности, бытийности индивида в этом произведении, в его существовании в зыбком периоде перехода от общества дисциплинарного к обществу контроля. 1937–1938 годы вошли в советскую историю как годы «большого террора», во время которого

были арестованы около 1,6 млн человек, 682 тысячи из них расстреляны. Результатом Большого террора было окончательное утверждение единоличной сталинской диктатуры и усиление репрессивного аппарата. В конце 1938 года в стране было уже 50 лагерных комплексов. (Erpple, 2020, 25-26)

Семья, школа, фабрика, тюрьма и т. д., по Мишелю Фуко, являются примерами дисциплинарного общества, которое стало формироваться в XVIII–XIX веках, а к XX веку достигло своего пика. Своего апогея дисциплинарное общество в Советском Союзе достигло в период конца 30-х и начала 50-х годов XX века, а смерть И. В. Сталина ознаменовала начало перехода к обществу контроля.

Жиль Делез в небольшой работе «*Post scriptum* к обществам контроля», прослеживая эволюцию дисциплинарных обществ к обществам контроля (а это, несомненно общий, глобальный процесс, который затронул и СССР, что показывает

включенность страны в цивилизационный ход мировой истории) и рассуждая о дисциплинарных обществах, отмечал, что они

приступили к организации гигантских пространств изоляции. Индивид непрерывно переходит от одного закрытого пространства к другому, у каждого из которых свой собственный закон: вначале семья, затем школа («ты теперь уже не у себя дома, в семье»), потом казарма («ты уже не в школе»), потом завод, время от времени больница, возможно, тюрьма, которая является пространством изоляции *par excellence*. (Delez, 2004, 226)

И рассказ, и фильм увидели свет в очень непростые времена политического слома и построения нового дискурса — первый в 1939 году, а второй в 1953 году — когда была невероятно сильна потребность в новой этике и эстетике, когда советское государство должно было переизобрести советского человека, «нового» нового человека, собрать его еще раз, сохраняя вектор, заданный ранее, но не замечая, игнорируя то страшное, «неудобное прошлое», о котором говорит уже классическое «никогда снова», которое было всего несколько лет назад.

Фильм «Чук и Гек» получил широкое зрительское признание в СССР, а на V Международном кинофестивале для детей и юношества в Венеции удостоился премии как лучшая картина. В самой ленте нет ни слова о недавней войне, нет кадров, которые могли бы о ней напомнить, нет намеков и отсылок к недавнему страшному прошлому, а есть незамысловатая, искренняя история, приключения двух мальчиков, которые попали в передрагу, но со счастливым концом — иного и быть не могло (все же еще хорошо помнится недавняя война). Но при этом «Чуку и Геку» удалось стать тем произведением, которое подвело некую символическую черту, отделило от хорошего, правильного, доброго настоящего времени то прошлое, о котором все знали, но боялись говорить вслух, и которое было связано с периодом правления И. В. Сталина. Нужно было оставить «это неудобное прошлое» в прошлом, отграничить его от «этого настоящего», нынешнего, предать его забвению как небывшее.

В европейском кинематографе таким фильмом стала работа Роберто Росселлини 1948 года «Германия, год нулевой»,

которая поставила столь необходимую точку на недавнем прошлом в европейской и мировой истории, развернув цивилизационный фокус с прошлого на будущее, в нем находя свое целеполагание. Как отмечал Николай Эппле:

По Росселлини, «год нулевой» — это не столько новое начало, сколько «обнуление» предыдущего исторического периода. Ведь даже вполне невинные его порождения помимо своей воли несут в себе отпечаток распространившегося на все вокруг зла. (Epple, 2021)

### **Новые контексты и возможности «Чука и Гека» в современном мире**

В марте 2021 года, почти через 70 лет после первой картины, режиссер Александр Котт завершил съемочный период фильма «Чук и Гек», который был снят по мотивам рассказа Гайдара и не является экранизацией этого произведения.

Насколько новый фильм будет интересен и будет ли он обладать собственной аурой, как обладает ею произведение искусства (аура, по определению Вальтера Беньямина, есть то, что воспринимается «как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» (Benjamin, 215, 81)), и как обладают ею рассказ Аркадия Гайдара и фильм Ивана Лукинского, — покажет время. Но это будет совсем иная история, потому что сейчас совсем иной исторический фон, иные лица у героев, иная степень и форма проживания и освоения окружающей среды, самого социального пространства, с иным набором бытовых предметов, знаков и символов эпохи, и иным коллективным символическим капиталом.

Получится ли у современного зрителя прочитать, ухватить то, что имплицитно присутствует в самом рассказе, оригинале, в его жанре святочного повествования — это не так важно, как важно то, что и делает произведение произведением — выход за свои собственные границы.

Как отмечал М. М. Бахтин:

Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. [...] Произведения разбивают грани своего времени, живут

в веках, то есть в большом времени, при том часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности [...] Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним. (Bakhtin, 1986, 350)

Все, что применимо к письменному художественному произведению, применимо и к произведению визуальному; как к особой форме письма, так и к особой форме прочтения, эмоционально проживаемой иначе, с иной формой погружения и иной эмпатией. Сможет ли новое прочтение удержать в фокусе тот пафос строителя коммунизма, нового мира, без которого вообще невозможно представить то время, с тем самопожертвованием и пренебрежением к личному, которое так мобилизовало советский народ (народ без национальности, политически детерминированное множество) в 30-е, 40-е и 50-е годы XX века?

«Поклянись же и ты, что ради всех нас [...] ты будешь жить честно, скромно, учиться хорошо, работать упорно, много» (Gaidar, 1949, 464). Такое напутствие получила одна из героинь «Клятвы Тимура», Женя, а в ее лице все юношество СССР в киносценарии 1941 года, продолжением «Тимура и его команды», написанным Аркадием Гайдаром уже после начала Великой Отечественной войны.

А чуть ранее, в 1938 году, в «Судьбе барабанщика» прозвучала такая мечта, такое пророчество, которому не суждено было сбыться: «Пройдут годы. Не будет у нас уже ни рабочих, ни крестьян. Все и во всем будут равны» (Gaidar, 1949, 267). Проект создания нового человека, а также без-классового и равного общества оказался закрыт, идеальный мир не устроен, иной цивилизационный тип человека не сформирован, а тот, который был, оказался не конкурентноспособным в новых постсоветских реалиях в условиях глобального мира.

Аркадий Гайдар как писатель был выразителем чаемого, желанного, грезящегося и идеологически верного, даже выверенного, как думалось, уже обозримого, виднеющегося на горизонте того будущего, о котором он пророчествовал в своих произведениях как о новом коммунистическом гуманизме, легитимными представителями которого станут герои его произведений, на которых равнялись и которым хотели под-

ражать. Гайдар говорил о том будущем, которое казалось осуществимым, и о тех песнях, которые будут там петься, но тогда и только тогда, когда «сметут волны революции все границы, а вместе с ними погибнет последний провокатор, последний шпион, и враг счастливого народа», только тогда «все песни будут человеческие» (Gaidar, 1949, 267).

Аркадию Гайдару удалось создать уникальное художественное произведение — фактически советский святочный рассказ о Чуке и Геке, которые и сами транслируют и через которых транслируются аксиологические основания нового мира, которые воспринимаются как религиозные, как форма и содержание новой гражданской религии Советского Союза, которая обладала всеми атрибутами и функциями религии, но религии светской, социальной, с набором догм, практик, писаний, заповедей, центрируя на себе мировоззренческий выбор и ценностный набор советского человека, предъявляя ему цельную картину мира, новый космос, который тот полностью принимал и разделял.

Религия способствует (скрытому) утверждению тех или иных принципов структурирования восприятия и понимания мира — в частности, социального, навязывая систему практик и представлений, чья структура, объективно основанная на принципе политического разделения, предстает как естественная-сверхъестественная структура космоса. (Bourdieu, 2005, 13)

Имена Тимура, Мальчиша-Кибальчиша, Чука и Гека, культурных героев того времени, стали нарицательными и были известны каждому школьнику, а идеи, высказанные в произведениях А. Гайдара и их экранизациях, выполняли интегративную функцию, объединяя читателей и зрителей в общее политическое целое, социальное тело. Этому телу были известны как цели этой жизни, так и пути к их достижению, как внешние, так и внутренние препятствия на этом пути, а в их преодолении подчас и была сама цель существования — то самое счастье, за которое можно было и жизнь отдать.

Чук с Геком переглянулись. Они гадали, что это. Это в далекой-далекой Москве, под красной звездой, на Спасской башне звонили золотые кремлевские часы.

И этот звон — перед Новым годом — сейчас слушали люди и в городах, и в горах, в степях, в тайге, на синем море.

И, конечно, задумчивый командир бронепоезда, тот, что неотомимо ждал приказа от Ворошилова, чтобы открыть против врагов бой, слышал этот звон тоже.

И тогда все люди встали, поздравили друг друга с Новым годом и пожелали всем счастья (Gaidar, 1949, 324–325).

И далее Гайдар предлагает такое определение счастья:

Что такое счастье — это каждый понимал по-своему. Но все вместе люди знали и понимали, что надо честно жить, много трудиться и крепко любить и беречь эту огромную счастливую землю, которая зовется Советской страной. (Gaidar, 1949, 325)

В финале рассказа «Чук и Гек» Аркадий Гайдар декларирует моральную максиму о счастье, которую возможно, и даже необходимо воспринимать как молитву о счастье, как заповедь, даже не индивидуального советского человека, но коллективного советского человека, социально-нового типа бытия коллективного тела, которое должно наполнять землю, плодиться и размножаться. А для этого есть наказ-посыл, во-первых, юным братьям с нерусскими именами Чук и Гек, новым Ромулу и Рему, основателям великого Рима, столицы будущей империи, и, во-вторых, их потомкам как в СССР, так и вне его, на что намекают интернациональные имена братьев, наказ в недалекое будущее, но с прицелом на вечность, конечно.

## REFERENCES

- Bakhtin, M. M. (1986). *The aesthetics of verbal creativity*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Benjamin, V. (2015). *A brief history of photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem press Publ. (In Russian).
- Bourdieu, P. (2005). *Social space: fields and practices*. Rus. Ed. St. Petersburg: Aleteia Publ. (In Russian).
- Bourdieu, P. (2019). *Economic anthropology: a course of lectures at the Collège de France Frans (1992-1993)*. Rus. Ed. Moscow: Delo Publ. (In Russian).
- Delez, Z. (2004). Post scriptum to control societies. In *Conversation. 1972-1990* (226-233). Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).

- Epple, N. V. (2020). *An inconvenient past. Memory of state crimes in Russia and other countries*. Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).
- Epple, N. V. (2021). *An inconvenient past*. Rus. Ed. Retrieved from [https://arzamas.academy/mag/880-inconvenient\\_past](https://arzamas.academy/mag/880-inconvenient_past) (In Russian).
- Gaidar, A. (1949). Essays. In *Chuk and Gek. Vol. 2* (294-325). Moscow, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Detskoj literatury Ministerstva prosveshcheniya Publ. (In Russian).
- Gobbs, T. (1989). Essays. In *O grazhdanine. Vol. 1* (270-506). Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Golovchiner, V. E. (2005). "Everyone understood what happiness is in their own way...". To the 100th anniversary of A. P. Gaidar. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 6, 5-8. (In Russian).
- Pleshkova, O. I. (2005). Folklore elements in A. P. Gaidar's short story "Chuk and Gek". *Kul'tura i tekst*, 8, 70-76. (In Russian).
- Pozdnyakova, L. A. (2005). The mythologeme of the family in the story of A. P. Gaidar "Chuk and Gek". *Kul'tura i tekst*, 8, 66-70. (In Russian).
- Virno, P. (2013). *The grammar of the set: an analysis of the forms of modern life*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem press Publ. (In Russian).
- Zizek, S. (2009). *The Doll and the Dwarf: Christianity between Heresy and Rebellion*. Rus. Ed. Moscow: Evropa Publ. (In Russian).

## ФЭНТЕЗИ НА МЕТАУРОВНЕ. ОЧЕРК МЕТАФИЗИКИ БЕССМЕРТИЯ

*По мотивам телесериала «Далекие странники» (Китай, 2021)*

СВЕТЛАНА НИКОНОВА

**Светлана Борисовна Никонова** — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail: s\_b\_nikonova@mail.ru*

Фэнтези можно рассматривать как актуальный жанр современного искусства, отражающий онтолого-метафизические искания современной мысли, которая ищет новые возможности для развития онтологического мышления в свете становления пост-пост-метафизических и пост-секулярных теорий. Новую онтологию можно охарактеризовать как эстетическую. Некоторые продукты массовой культуры оказываются способными раскрыть эту проблематику с большей ясностью, чем удастся теоретическому мышлению или рефлексивно выстроенным произведениям «высокого» искусства. В данном очерке производится разбор современного китайского фэнтезийного телесериала. Ввиду некоторых особенностей построения сюжета, по мнению автора очерка, это сериал содержит определенные выходы на проблемы новой «эстетической» метафизики (в данном случае в контексте даосского учения о бессмертии). Сюжетная линия сериала, во-первых, выводит фэнтезийный жанр на метауровень, подвергая его внутренней критике. Во-вторых, в этом усложненном контексте создается почва для раскрытия новых онтологических возможностей.

*Ключевые слова:* фэнтези, массовая культура, эстетическая метафизика, новая онтология, бессмертие, китайские драмы, телесериалы

# FANTASY AT THE META LEVEL. ESSAY OF THE METAPHYSICS OF IMMORTALITY

*Based on the TV series “Word of Honor”  
 (“Faraway Wanderers”) (China, 2021)*

***Svetlana Nikonova***

DSc in Philosophy, professor, St. Petersburg University of Humanities and social Sciences, St. Petersburg, Russia.

*E-mail: s\_b\_nikonova@mail.ru*

The essay discusses fantasy as an actual genre of the contemporary art. Fantasy reflects the ontological-metaphysical research of the modern thought which is looking for new opportunities for the development of ontology while the post-post-metaphysical and post-secular theories are forming. The new ontology can be characterized as aesthetic. Some products of mass culture turn out to be able to reveal these problems with greater clarity than theoretical works or reflexive works of the “high” art can do. The author of this essay analyzes a modern Chinese fantasy television series. She claims that some features of its plot give a solution to the problems of the new “aesthetic” metaphysics (in this case, in the context of the Taoist doctrine of immortality). The storyline of the series, firstly, takes the fantasy genre to the meta-level, subjecting it to the internal criticism. Secondly, in this updated context, it creates an environment for new ontological possibilities.

*Keywords:* fantasy, popular culture, aesthetic metaphysics, new ontology, immortality, Chinese dramas, television series

## **Предуведомления и посвящение**

В данном тексте мы не будем претендовать на развернутое теоретическое осмысление проблемы, но скорее намереваемся дать очерк ее внезапного появления в структуре продукта современной культуры, казалось бы, весьма далекого от постановки существенных метафизических или онтологических вопросов и, конечно, далеко не этим привлекающего к себе внимание.

Тем не менее, несколько теоретических посылок должно быть обозначено, чтобы прояснить, в контекст каких предположений мы рассматриваемую проблему и рассматриваемое произведение помещаем.

Хотелось бы посвятить этот очерк актеру-исполнителю главной роли этого сериала, и выразить надежду, что перипетии мира шоу-бизнеса, то возносящего кого-то на пик популярности, то подвергающего необоснованному массовому осуждению, развернут свой маятник в другую сторону, и он вернется к продолжению своей творческой карьеры.

Тем не менее в данном случае речь пойдет не о политических или этических проблемах, но об онтолого-метафизических, проявление которых мы обнаруживаем в этом произведении поверх фэнтезийного и этико-политического контекста.

## **Теоретическое введение**

### *Философский контекст*

Первая теоретическая позиция, из которой мы исходим, состоит в том, что современная философская мысль (под которой мы подразумеваем развитие западной философской традиции, находящейся на этапе преодоления парадоксов, связанных с постмодернистской деконструкцией середины XX столетия) все большее внимание уделяет вопросам онтологии и метафизики. Эта ситуация в философии соотносима с принципами постсекуляризма. Эти принципы предполагают возможность построения онтологии на новых основаниях, в корне отличных как от тех, что питали собою древние метафизические учения, так и от тех, что обусловили критический гносеологический переворот модерна. Таким образом в универсализированном пространстве современного мира открывается возможность для совершенно новых форм религиозно-метафизического осмысления мира. Хотя основанием формирования такового мыслительного пространства явился упомянутый уже рационалистический модернистский переворот, новая форма онтологической рефлексии часто опирается на опыт внемодернистских культурных и мировоззренческих традиций.

### *Жанровый контекст*

Как нам представляется, такое явление современной культуры как жанр фэнтези — это одно из проявлений подобного «постсекулярного» порыва в восприятии мира. Относительно фэнтези нам особенно важно то, что такого рода повество-

вание обычно так или иначе основывается на мифологии, однако не является при этом ни мифом, ни сказкой, но вполне вписывается в развитие романтической и модернистской линии в искусстве<sup>1</sup>. Фэнтези претендует на создание некоей альтернативной реальности, тем не менее весьма осознанно позиционируя ее как реальность фантастическую, то есть как продукт свободы воображения художника-творца, не скованной никакими правилами. Фантастичность и свобода воображения отличают фэнтези от мифа, укорененного в «этой» (нашей, обычной, не-альтернативной) реальности, даже если она была описана фантастическим образом. Фэнтези, соответственно, есть продукт рационалистической критики мифа. При этом, как нам представляется, цель создания фантастической «другой» реальности является в фэнтези основной, любые моральные контексты или выводы к этой новой реальности лишь приплюсовываются как возможные. В то же время, например, в сказке (по словам В. Проппа, преобразующей миф в искусство, то есть в плод воображения с определенными моральными целями (Пропп, 2009)), цель создания альтернативной реальности не является основной, скорее сказка пользуется фантастическими описаниями для решения других задач, в большей мере связанных с чаяниями человека в «этой» реальности. Словом, автор фэнтезийной истории

---

<sup>1</sup> Рассуждая о фэнтези в сходном ключе, С. Перслегин в работе «Опасная бритва Оккама», связывая возникновение фэнтези с развитием романтического мировосприятия, противопоставляет романтизм и модернизм, связанный с рациональным дискурсом Просвещения. В этом смысле романтизм с его мистикой, иррациональностью и интересом к средневековой эстетике, действительно является противостоящим рациональному проекту модерна (Pereslegin, 2010, 116-139). Однако для нас не менее важно отметить тот факт, что все же и Просвещение и романтизм есть этапы развития особого типа мировоззрения, которое в целом можно назвать модернистским, современным, во всех его диалектических снятиях. В этом смысле, мы хотели бы утверждать: фэнтези есть порождение современного культурного сознания, связанного с критическим мировосприятием, субъектоцентрированной эстетикой, романтическими исканиями, модернистскими экспериментами и деконструкцией рациональности в постсовременном мире, — в большей мере, нежели со старинными сказками, фольклором, мифами, и т.п., хотя именно на их материал этот жанр опирается как на средство в достижении своих целей.

может быть представлен как свободный художник, претендующий на создание, посредством своего воображения, некоего нового мира и придание ему онтологической укорененности в рамках фантазии. Как нам кажется, это действительно хорошо соответствует описанному выше устремлению современной философии.

### *Художественный контекст*

В данном случае нам хотелось бы описать определенные различия между некоторыми художественными, и, в первую очередь, кинематографическими, жанрами и направлениями. В работе «Под подозрением», как раз в контексте обращения к насущности новых форм онтологической проблематики в современном мире, Борис Гройс высказывает одно весьма интересное наблюдение относительно современной массовой культуры. Онтологическая проблематика проявляется для Гройса поверх «успокаивающего» деконструирующего ее философского дискурса в виде подозрения о том, что «позади всего видимого скрывается нечто невидимое» (Groys, 2006, 21), то есть подозрения относительно тайной онтологической структуры мира, не поддающейся деконструкции. Прежде такая структура легко описывалась религией и метафизикой. С тех пор как последние были низвергнуты рациональным мышлением в качестве вымысла, представление об этой структуре, тем не менее, не исчезло, но она стала восприниматься как неведомая и мистическая. На это обращают внимание и сами деконструктивисты, внимательные к мистической проблематике (как, например, Ж. Деррида). Незнание ведет к фобиям, психическим расстройствам, конспирологическим подозрениям, которые, по мнению Гройса, находят отражение в массовой культуре. Он говорит: «Современная массовая культура — это культура радикального сомнения, тогда как доминирующий философский дискурс..., напротив, кажется утешительным и успокаивающим» (Groys, 2006, 28). Любопытным в данном случае является то, что именно массовая продукция оказывается чуткой к онтологической проблематике — конечно, в первую очередь, в силу того, что вера в некую онтологическую данность более естественна

для естественной установки человеческого сознания, нежели сложный рационально-критический анализ, в пределе всегда приводящий к радикальному сомнению в любой внеположной реальности, оказывающейся абсолютно неопределимой. Тем не менее, в данном случае эта переориентировка на онтологию, совершаемая в условиях уже осуществленного критического проекта, может дать самому критическому мышлению массу поводов для раздумий.

Таким образом, характеризуя общую направленность художественных произведений в отношении «реальности» и ее онтологии, уместно предложить следующую классификационную схему.

Как представляется, в какой-то момент искусство в целом перешло от выражения онтологической проблематики, находящей основание в метафизике и религии, к сугубо антропологическим проблемам социального, психологического, этического характера. Это совпало с секулярным и рационально-критическим поворотом и превратило искусство из попытки соприкосновения с внеположным «божественным» в свободное творчество субъекта. То искусство, которое можно назвать «авторским», в современной модификации ставшее «элитарным» искусством (в отличие от массового), всегда шло в ногу с этим рационально-критическим движением мысли и связанными с ним рефлексивными сомнениями. И сколько бы это искусство и эта теория ни проблематизировали этот порыв, они все равно будут оставаться в его рамках, то есть все равно будут погруженными в сферу антропологии, к которой и будет сводиться в них любая онтология и метафизика. Иначе говоря, подвешенность между реальностью и субъективной иллюзией здесь будет всегда немного склоняться в сторону субъективной иллюзии (за «реальным» сюжетом всегда будет проглядывать нечто похожее на внутреннее странствие человеческой души). В то же время массовая культура и ее продукты, как уже говорилось, предоставляют зрителю простой и естественный онтологический дискурс: здесь даже странствие души начинается, как в сказке, преобразовываться в реальное странствие героя по волшебным странам, а внутренние монстры превращаются во внешних чудищ.

Тем не менее, упомянутые Гройсом фильмы ужасов, превращающие простейшие вещи, с которыми мы можем столкнуться в быту, в неведомые мистические объекты, соответствуют скорее тенденции «подозревать», что «за пределами видимого скрывается нечто невидимое», нежели прямо описывать его. Потому это и может быть названо «культурой радикального сомнения». «Реальность» предстает как таинственная, чуждая, дегуманизированная и неизвестная, как мрачное «нечто» за пределами антропологии. В то же самое время фэнтезийный жанр описывает все мистические и магические элементы своей новой «волшебной» реальности так, как будто не имеет на ее счет никаких сомнений, словно в мифе или сказке<sup>1</sup>. Это свободное творчество новой реальности с новой онтологией, которая описывается и разворачивается во всех подробностях в пространстве фантазии. Таким образом, это не то «невидимое», что скрывается «за пределами видимого», но скорее создание принципиально новой структуры их соотношения. Если миф, сказка, романтическое, реалистическое произведение, триллер, боевик, фильм ужасов, и даже научная фантастика говорят так или иначе о нашем обычном человеческом мире, о нашей привычной реальности, разных ее проблемах и разных их основаниях, то фэнтези создает другую реальность, с другим онтологическим статусом, отличным от обычной реальности. Этот новый онтологический статус можно обозначить как фантастический и признать плодом вымысла, но

---

<sup>1</sup> Кстати, любопытным образом это различие можно проследить на примере еще одного сериала, имеющего мировую известность, знаменитой «Игры престолов», где структурирование сюжета в какой-то момент меняется от таинственной напряженности триллера с элементами фильма ужасов (крайняя психологическая напряженность — с таинственными, опасными и неведомыми сущностями на дальнем плане, внушающими мистический трепет) к чистому фэнтези, где эти таинственные сущности являют себя и становятся уже не столь таинственными элементами структуры нового мира. Безусловно, пространство сериала изначально является фэнтезийным, а переход к слишком «простой» фэнтезийной структуре, где все «ясно», является для многих несколько разочарывающим, тем не менее, хотелось бы отметить именно этот очевидный сдвиг в построении повествования как значимый, тем более что в обсуждаемом в данном очерке произведении мы как раз и столкнемся с определенным рода критикой слишком «простого» фэнтези в рамках заведомо фэнтезийного пространства.

важно то, что в данном случае вымысел и приемы его построения направлены именно на создание новой онтологии, и речь вовсе не идет о решении каких-либо проблем в рамках старой онтологии посредством художественных приемов.

### *Культурный контекст*

Произведение, которое мы намереваемся проанализировать в данном очерке, как нам представляется, вполне соответствует по своей структуре жанру фэнтези. Однако сразу надо оговориться: если это фэнтези — то это очень специфическое китайское фэнтези. И если фэнтези в целом черпает свое вдохновение из мифологии, сказок, фольклора (как и общепhilosophического мировоззрения со всеми его ценностными установками), то китайское фэнтези черпает свое вдохновение именно из китайской культуры, мифологии, сказок, а также из китайских философских учений, главным образом из религиозно-мифологической интерпретации китайских философских и религиозных учений. Когда мы смотрим ставшие знаменитыми китайские фильмы, в которых герои кружатся по воздуху в развевающихся одеждах, летают на волшебных мечах, сражаются при помощи магических приемов и таинственных сил, совершая движения, подобные танцу, уничтожая противника потоками сияющих лучей, что безусловно впечатляет как очень яркое зрелище, но предстает лишенным даже тени «реалистичности», мы можем почти с уверенностью сказать, что речь идет все же не о столь уж «нереалистичных» вещах. Скорее это красочная визуализация древних китайских учений, даосских боевых практик и практик достижения бессмертия. Таким образом китайское фэнтези буквально черпает вдохновение в том, что можно назвать традиционной китайской мифологией, только не той древней, связанной с анимистическим поклонением мелким богам и духам, но с мифологией, основанной на религиозно-философских системах личного совершенствования, в которых, в общем смысле, даосизм как учение играет главенствующую роль.

Кроме того, можно отметить, что даосское мировоззрение отражается и на моральной ориентации этих фэнтезийных историй. В западных мифах, легших в основу фэнтезийного

жанра, очень явственным и резким, можно сказать, базовым, является противостояние «добра» и «зла». Именно борьба добра со злом, борьба света и тьмы, по сути, является основой любой сюжетной завязки. При этом в силу сказочности диспозиции, принадлежность героев к свету или тьме довольно однозначна. Такая постановка вопроса в «зороастрийском» категоричном стиле китайскому мироощущению в целом достаточно чужда, но даосское учение доводит относительность моральных категорий до предела. Добро и зло не только оказываются взаимозависимыми, часто меняющимися местами и определяющими друг друга, но более того, существующими лишь в области человеческих суждений. Потому для даосского мудреца такие определения абсолютно неуместны, мало того, само это разделение скорее является нарушением Пути, причиной разлада в мире — и, соответственно, причиной того, что в мир внедряется смерть. Согласно знаменитому древнему даосу Чжуан-цзы, само разделение жизни и смерти является условным, именно отказ от этой условности и следование перетеканию вещей — это путь достижения бессмертия. Но то, что у древних основателей даосского учения выступало скорее как некое философское осмысление жизни, в более позднем даосизме превращается в реальные практики по устранению этих различий и пестованию в себе бессмертного зародыша, преодолевающего условность разделения и жизни, и смерти, и добра, и зла, и тела и души и т.п. Ссылки на даосский канон и даосские практики (а также на близкие к ним в рамках китайской традиции буддийские положения) в контексте рассуждения о китайском фэнтези не являются ни в коей мере неуместными, поскольку даосские произведения активно цитируются и в телесериалах, и в новеллах, без различия в том, насколько они известны их массовому потребителю. В целом подобная опора не столько на миф в чистом виде, но на религиозно-философскую практику достаточно «элитарного» характера (даосизм, настаивающий на личном совершенствовании и чуждый социальному регулированию, за которое отвечает конфуцианство, всегда был «элитарным» учением) создает весьма оригинальную повествовательную структуру. В отличие от западного фэнтези, опирающегося

на такую мифологию, в которой онтологическая основа, как мы выше говорили, достаточно проста и понятна массовому зрителю, китайское фэнтези способно создавать и активно создает продукцию, которая по своим установкам оказывается более сложной, чем возможности ее целевой аудитории.

И именно эта двойственность фэнтезийной структуры, как нам представляется, становится определенной и явственной сюжетной проблемой рассматриваемого нами сериала. Скажем так: внутри самого его сюжета проводится различие между «простым» фэнтези с его простой онтологией — и «непростым», философски осмысленным, ориентированным на элитарные практики. Во втором случае мы также имеем дело со структурированием новой реальности в фантастическом плане, тем не менее, возможно, эта реальность выходит за рамки того, что можно назвать «фэнтези», и переходит на уровень того, что можно, в общем смысле, назвать созданием новой метафизики.

### **Онтология и метафизика в сериале «Далекие странники»**

Сериал «Далекие странники» не так давно вышел на экраны, но сразу оказался весьма популярным в силу множества причин, среди которых, возможно, помимо его художественных достоинств в рамках жанра, есть и много других. Так, например, он является вольной экранизацией одноименной и довольно известной китайской новеллы<sup>1</sup> гомоэротического содержания, и представляет собой тот редкий случай, когда это содержание, в обход цензурных ограничений, действующих в Китае, донесено до зрителя «напрямую». Это, конечно, подогревает интерес, независимый от эстетического (и, видимо, всегда куда более сильный для массового сознания), и провоцирует скандалы, в том числе не имеющие никакого отношения к размышлениям о кинематографическом опыте.

---

<sup>1</sup> Сетевая новелла китайской писательницы Priest, опубликованная в 2010 году. Содержание и основная идея фильма достаточно сильно расходятся с содержанием и основной идеей книги, потому кинематографическую версию можно считать вполне самостоятельным произведением.

Однако все социальные, политические и этические моменты сюжета, как и сложную ситуацию, разворачивающуюся в китайской киноиндустрии и т.п., мы в данном случае оставим в стороне и сосредоточимся только и исключительно на уровнях и перипетиях поставленной фильмом онтологической проблемы. Онтология же прицельно связана в любом произведении искусства, будь то «элитарного» или «массового», со структурой его построения, которая как раз и воспринимается как эстетическая форма произведения, в которую входит и построение сюжета, и динамика его развития, и все особенности представления задействованных образов.

### *Фэнтезийная структура сериала*

Итак, пространство, в котором разворачивается сюжет сериала, является вполне традиционным пространством китайского фэнтези, берущего за основу даосские практики (жанр «сянься»). Как и во многих других продуктах этого жанра, здесь описывается довольно узко локализованный средневековый китайский мир, в котором каким-то образом сосуществует множество школ, орденов или кланов, владеющих разными техниками боевых искусств и вступающих между собой в борьбу за гегемонию. Борьба за гегемонию — вполне характерная основа сюжета не только для китайского варианта фэнтези. Любопытно, что для китайских фэнтезийных сюжетов, где, в целом, мир боевых искусств представляет собой свободное от централизованной власти пространство, порыв к доминированию и гегемонии рассматривается негативно, как порыв скорее к «злу» (хотя у сторонников его внутри сюжетов обычно возникает множество аргументов, почему он скорее есть «добро»). В связи с этим очень неопределенна и роль государства, которое либо вовсе отсутствует, либо демонстрируется как нечто негативное в своих попытках подчинить себе свободные кланы. Проблема унификации и централизации власти ставится довольно акцентированно и с метасюжетной позиции решается не в пользу унификации. Сторона «добра» скорее всегда остается за некой «цветущей сложностью», а подчинение всего одному началу оказывается дорогой к упадку и порче. «Злодеи» этих сюжетов всегда стоят на стороне унификации. Это мож-

но рассматривать как характерную особенность моральной структуры данного фэнтезийного жанра, но остается всегда непонятным, состоит ли суть порчи именно в унифицирующих аргументах (в самой этической установке), или в человеческих особенностях тех, кто одержим порывом «воли к власти».

С другой стороны, для фэнтезийного оформления всей этой борьбы необходимо, чтобы достижение искомого превосходства зависело от каких-то особых магических техник или магического предмета, который очень сложно добыть. По сути дела, такая структура присутствует уже у Дж. Р. Р. Толкина, в чьих произведениях стремление к абсолютной власти также ведет к упадку и хаосу и связано с обретением магического амулета (кольца). Кроме того, для фэнтезийной структуры весьма значимыми являются не только магические предметы, но и магические места, «места силы», в которые достаточно трудно попасть, которые крайне опасны и в которых обретается какая-то аномальная магическая энергия. Словом, воспроизводится та же структура, что присутствует в волшебной сказке.

Так и в описываемом сериале мы имеем дело с этой вполне стандартной диспозицией. Существует множество кланов боевых искусств, которые находятся в поисках магического амулета, а именно, разбитого некогда между ними на несколько частей ключа от магического места — некоего «арсенала боевых искусств», содержащего в себе источник абсолютной власти, что, конечно, подогревает борьбу кланов и претензии на гегемонию в случае обретения данного амулета. Кроме того, предполагается, что в этом «арсенале» хранятся тайные медицинские книги и книги, описывающие практики обретения бессмертия.

Впрочем, вся эта фэнтезийная борьба за магический ключ внезапно оказывается вовсе не основным сюжетом и целью повествования, но скорее фоном, на котором разворачивается основная сюжетная линия. Эта линия касается взаимоотношений двух главных героев, начинающих со взаимной настроженной подозрительности и развивающихся до искренней и глубокой дружбы-любви, в которой каждый из них готов безусловным образом пожертвовать жизнью ради другого. Самое любопытное, что несмотря на то, что к поискам амулета

и к самому его существованию эти герои имеют непосредственное отношение, сами они оценивают его крайне скептически и неоднократно выражают свою незаинтересованность в нем, иронию и даже презрение по отношению к нему, его поискам и к самому магическому арсеналу как к пустой, а к тому же еще и весьма опасной «сказке». В крайнем случае, осколки ключа, арсенал и его поиски являются для них живым и печальным свидетельством ненасытной алчности человеческой природы, чем-то губительным, что лучше бы было признать несуществующим или уничтожить его, если он существует. Словом, именно стандартная фэнтезийная диспозиция с ее сказочным сюжетом главными героями подвергается непрерывной критике.

### *Главные герои*

Личности главных героев весьма любопытны. На первый взгляд, это два весьма милых, веселых, добрых и общительных человека. Тем не менее оба находятся в крайне сложной экзистенциальной ситуации. Ввиду ряда обстоятельств каждый из них оказывается с самого начала абсолютно маргинальным по отношению как к обществу, так и к жизни в целом.

Во-первых, оба так или иначе причастны к очень опасным и убийственным структурам, в той или иной степени устрашающим окружающих людей и ненавидимым ими самими. Для одного (Чжоу Цзышу, исп. Чжан Чжихань) такая структура — секретная государственная военная организация, которую он создал, которая оказалась безжалостной, лишила его всех его близких и, в конце концов, разочаровала. Для другого (Вэнь Кэсин, исп. Гун Цзюнь) это «Долина призраков», то есть царство неуспокоенных мертвецов, некогда также убивших его родителей и забравших его к себе, когда он был ребенком. У обоих эти структуры вызывают ненависть и отторжение, оба хотят от этих структур бежать. А на самом деле оба являются их фактическими руководителями. Первого героя мы обнаруживаем в ситуации, когда он пытается ценой самоуничтожающего жеста покинуть место главы военной организации, но по сути дела, признается ее создателем и главой до самого конца. О втором главном герое мы не сразу узнаем, что именно этот

милый молодой человек является устрашающим всех, даже собственных подчиненных (власть над которыми он захватил жестоким образом с целью мести за родителей) хозяином «Долины призраков» — каковым он и остается до того момента, как сама Долина оказывается уничтоженной.

Во-вторых, оба пребывают, фактически, в подвешенном состоянии между жизнью и смертью. Один смертельно болен, а точнее находится в состоянии продленного самоубийства, механизм которого уже запущен, так что дни жизни героя сочтены. А другой, будучи живым, обитает большую часть жизни в мире мертвых. Словом, они оба пребывают и не в жизни, и не в смерти, и не в обществе, и не вне его: каждому из них нигде нет места. Неудивительно, что они находят друг в друге родственные души: они чужды всему миру и самим себе, зато хорошо могут понять друг друга. И также неудивительно, что, не имея определенного места в мире, будучи отторгнутыми отовсюду, они буквально вынуждены быть в этом мире исключительно странниками.

#### *Динамика сюжета*

Структура развития сюжета в сериале также довольно любопытна и может показаться несколько странной. Дело в том, что большую часть времени сюжет разворачивается крайне медленно, если вообще разворачивается — при довольно большой динамичности и яркости наполняющих его деталей. В целом действие предстает довольно захватывающим, хотя, по сути, никаких особенных событий сверх описания уже изложенной диспозиции не происходит. При этом две сюжетные линии — фоновая фэнтезийная (поиск ключа), с ее политическими и психологическими аспектами, движется своим чередом (межклановая борьба и ненависть нарастают, различные персонажи проявляют свои характеры в этой борьбе, раскрываются некоторые детали прошлого, связанные с созданием арсенала и разделением ключа и т.п.), а отношения главных героев — своим. Даже несмотря на то, что поиски ключа их затрагивают, затрагивают они их лишь по касательной, раскрывая кое-что существенное в их прошлом, но в любом случае не становясь для них целью.

Только к самому концу динамика сюжета увеличивается, начинают происходить события, которые, через череду трагических происшествий, к середине предпоследней серии приводят, казалось бы, к почти феерическому «хэппи-энду», который уже в силу своей невообразимой сказочности сразу вызывает сомнения в том, что такое развитие сюжета возможно. И действительно, наметившийся «хэппи-энд» оборачивается тотальной трагедией, в ходе которой погибает большая часть персонажей, а оба главных героя выходят из него в состоянии более близком к смерти, чем к жизни.

И именно в этот момент, а точнее, в финальной серии, как нам кажется, в структуре сюжета происходит самый интересный сдвиг, переводящий повествование из «простого» фэнтезийного жанра с сопутствующей ему историей человеческих отношений, на уровень формирования новой онтологической проблемы. И происходит это за счет объединения двух линий фильма в одну (или за счет соединения «простого» фэнтези со сложной экзистенциальной ситуацией героев). При этом нужно отметить, что сюжетная линия фильма здесь начинает сильно расходиться с сюжетной линией новеллы, которую он экранизирует, то есть, можно сказать, этот сдвиг есть плод именно кинематографических попыток представить данный сюжет.

#### *Диспозиция последней серии*

Итак, когда к последней серии<sup>1</sup> уже почти все герои фильма — адепты школ боевых искусств, призраки, мертвецы, вообще все, и «плохие», и «хорошие» — оказываются так или иначе уничтожены, а оставшуюся партию злодеев заваливает снежной лавиной, двое главных героев стоят перед дверями магического арсенала с ключом от него в руках. Лавина стремительно летит на них. Они оба пришли сюда, чтобы умереть. Но у них есть ключ. Спасаясь от лавины, они входят внутрь, а прямо позади них проход оказывается завален огромными массами снега.

---

<sup>1</sup> В некоторых версиях описываемые события разнесены на две серии. Продукция подобного характера не всегда имеет стабильную законченную структуру. Мы опираемся на версию сериала, в которой весь данный сюжетный ход относится к заключительной, тридцать шестой серии.

Теперь они окончательно отделены от мира живых. Буквально заперты, замурованы в таинственном месте, бывшем прежде предметом всех сказочных легенд и магических поисков.

Правда, оглядевшись, они обнаруживают здесь всего лишь старый склад зерна. Обсудив это, они делают вывод, что древние люди, создавшие это место, источник абсолютной силы видели в возделывании земли, и не больше. Потому прежние борцы за власть, проникая сюда, никак не могли найти здесь ничего особенного, не могли найти искомого источника. Итак, сила арсенала действительно оказывается легендой, за которой стоит разве что крепкая традиционная уверенность древних в силе возделывания земли (любопытное внедрение традиционалистской политической программы, противопоставленной тому, что можно назвать «волей к власти»).

Тем не менее, эти двое теперь находятся здесь, в этом магическом месте, которое есть предмет мифов и легенд, и они отрезаны в этом месте от всего мира. Все, что они могут сделать здесь — это умереть или обрести бессмертие. Жить здесь точно невозможно. Они обсуждают эти возможности: жить, умереть, обрести бессмертие. Внезапно делается предположение о том, что обрести бессмертие — не значит жить. Для бессмертия нужен холод, и тот, кто бессмертен, питается лишь снегом. Лучше умереть или жить так? — спрашивает один из героев — и смеется. Похоже, выбор уже сделан. Жить здесь невозможно. Но и умереть, кажется, тоже.

### *Серия смертей*

На самом деле, можно заметить, что на протяжении фильма герои «умирали» уже несколько раз. Точнее сказать, уже несколько раз можно было наблюдать выстроенные по всем правилам сцены смерти.

Можно даже сказать, что все действие и начинается со смерти главного героя. Ведь в начале фильма первый главный герой, Чжоу Цзышу, совершает самоубийство. Как уже говорилось, это отложенное самоубийство, до некоторой степени, разыгранное (хотя с реальным будущим итогом). Оно позволяет герою ускользнуть от его судьбы, покинуть созданную

им военную организацию и, изменив внешность, стать бродягой. В этой ситуации его и застаёт второй главный герой.

Ближе к концу фильма Вэнь Кэсин также разыгрывает сцену смерти. Он умирает — но оказывается, что и эта смерть является подстроенной для того, чтобы, некоторым образом, изменить судьбу, отказавшись временно от своей личности, с которой связан уж слишком большой шлейф дурных ассоциаций (все же он хозяин «Долины призраков»). Эта разыгранная смерть тоже влечет за собой немало реальных последствий, хотя он не сразу о них узнает. И тоже оказывается, по сути, отложенным самоубийством.

Но это лишь первый виток «смертей». Далее наступает второй. После того как Вэнь Кэсин «оживает», мы видим новую сцену его смерти, и теперь она уже вполне явственно и серьезно представлена как прощание. Отомстив за своих друзей, убитых внезапными врагами в совершенно безумной, нечестно и несправедливо навязанной ему битве, Вэнь Кэсин полулежит под деревом, постепенно лишаясь сил. Его друг, защищая его, подходит к нему, выступая из лучей солнца. Тот протягивает к нему окровавленную руку и со словами: «Ты дал мне свет»<sup>1</sup>, — теряет сознание.

Правда далее мы узнаем, что и на этот раз он не умер, а погружен в некий затяжной сон, рождающий иллюзии. Как бы то ни было, и чей бы это ни был сон, теперь умирать намеревается снова Чжоу Цзышу, ибо в любом случае его смертельная болезнь оставляет ему лишь несколько дней жизни. Пораздумав, как их лучше потратить, он намеревается остановить вроде бы обретшего, наконец, желанный «ключ» правителя, идущего к магическому арсеналу за абсолютной властью, в общем совершить подвиг — и погибнуть. Поэтому он также направляется к арсеналу, хотя и не очень в него верит.

Однако он обнаруживает, что правителя среди тех, кто идет к арсеналу, нет. Ключ, который принесли пришедшие, оказывается поддельным, а сверху сходит огромная лавина. Все разбе-

---

<sup>1</sup> Исходя из имеющегося перевода; точность формулировок в данном случае не важна. Везде, где речь далее идет о цитировании слов героев, достаточно допустить: «с примерно такими словами».

гаются в панике (безуспешно), а он остается стоять и смотреть на надвигающиеся тонны снега и ждать смерти. В тот самый момент, когда он уже почти погребен под этим снегом, рядом с ним внезапно, откуда ни возьмись, буквально с неба, появляется его друг — и извлекает из волос Чжоу Цзышу заколку, оказывающуюся настоящим ключом от арсенала (ранее хитрый хозяин Долины призраков, как выясняется, спрятал ключ, всегда находившийся у него, в волосах друга!) Так что теперь они входят в арсенал, который прежде никто не мог открыть и о котором ходило столько легенд — просто укрываясь от лавины.

То есть, по сути дела, в момент, когда Чжоу Цзышу должен был умереть, рядом появляется его чуть ранее уже «умерший» (а точнее перешедший в какой-то воображаемый сновидческий мир) друг, показывает, что ключ от волшебного пространства всегда был у них, и уводит его за собой внутрь магического места. То есть уводит из мира обычного — в мир мифический, потусторонний. Или, еще точнее, за пределы жизни — в пространство смерти.

Теперь герои, уже претерпевшие ряд смертей и все время находившиеся в состоянии между жизнью и смертью, можно сказать, окончательно переходят в посмертное состояние. Если придерживаться интерпретации волшебной сказки, данной В. Я. Проппом, то это самое посмертное состояние как состояние трансцендентное по отношению к жизни, описывается мифом, в то время как в сказках оно приобретает черты «волшебной страны», находящейся в пределах посюстороннего. В «сказки» герои рассматриваемого сериала, как мы помним, не верили, а значит, они не верили и в возможность найти магическое место в пределах жизни. Однако они легко находят его, выйдя за эти пределы.

Занятно подумать при этом, что, обнаружив там склад зерна, они, по сути, обнаруживают и реальную основу мифа (земледельческие культы и т. п.). Тем не менее, мифическое пространство от этого не становится менее потусторонним и магическим. А еще важно заметить следующее: то, что в предыдущей сцене смерти было представлено как погружение в сон, в мир иллюзий, в воображаемое, в этой сцене представляется уже как переход в подлинную потустороннюю реальность.

### *Финал: описание*

Что находится за пределами жизни — смерть или бессмертие? Сердце магического арсенала — трактат с описанием практики обретения бессмертия. Герои начинают совершать ритуал. Любопытно, что речи о смерти и об излечении от болезни больше между ними уже не идет. Они совершают ритуал скорее потому, что им больше ничего не остается делать — или потому что им просто больше нечего делать. Нечего делать, кроме как стать бессмертными, раз уж они перешли в пространство за пределами жизни! Но стать бессмертным — значит нарушить порядок и природу вещей, о чем, собственно, герои и говорят. Это не под силу человеку, ни одно тело этого не выдержит. Потому один из них должен принести себя в жертву, уничтожив свое тело для того, чтобы другой мог обрести бессмертие. Или, как они выражают это, превратить свое тело в алхимическую печь для того, чтобы другое тело стало сосудом бессмертия — что прямо отсылает к практикам даосской алхимии.

Вэнь Кэсин решает принести себя в жертву. Зная, что друг в этот момент его не слышит, он говорит о своей любви, его волосы становятся белыми, и он — умирает?..

Дальше сцена меняется, и мы видим «спустя время» учеников возрожденной школы, к которой некогда принадлежал Чжоу Цзышу, слушающих учителя (бывшего воспитанника главных героев), который рассказывает им всю эту историю,



начиная со схода лавины. Учеников больше всего заботит судьба тех, кто оказался внутри арсенала: что с ними случилось, умерли они, или нет. Но на том самом моменте, когда дело доходит до слов про алхимическую печь, вбегает дочка учителя и рассказ прерывается. Ни ученики, ни зрители так ничего и не узнают. Жена учителя говорит, что хватит рассказывать «глупые истории», и зовет всех обедать.

В следующей сцене мальчик упражняется в боевых техниках посреди абсолютно ровного белого пространства. Потом оказывается, что это снежная долина. Потом он обращается к кому-то, глядя вверх, и спрашивает совета. На снежный уступ в белых одеждах выходит Чжоу Цзышу и говорит что-то о том, что воину необходима стойкость и нерушимость веры. В этот момент его прерывает как всегда ироничный голос Вэнь Кэси-на, говорящий о том, что этого недостаточно, и нужны еще хитрость и внезапность... При этом он выходит из снежной дали в темной накидке, но с ослепительно белыми волосами, а лучи солнца сияют за ним, создавая словно нимб над его головой. Они смотрят друг на друга с восторгом, но неожиданно начинают бороться — или скорее танцевать, взлетая в небо.

К мальчику подходит его дядя и также, как прежде жена учителя, предлагает ему лучше идти обедать — потому что они все равно так и не увидят «чем закончится эта бессмертная битва».

Божественные двойники кружатся в своем танце и, наконец, смыкают ладони, как это было в ритуале обретения бессмертия, как раз на фоне ярко сияющего солнца.

### *Фэнтези на метауровне*

Таким образом, то пространство и те возможности, которые в фэнтезийной структуре предшествующих серий представляли для этой фантастической реальности «посюсторонними», в последней серии определенно становятся потусторонними. С другой стороны, «посюсторонние» магические пространства и возможности в течение всех предшествующих серий подвергались критике, а в последней серии, напротив, в потустороннем статусе они становятся реальностью. Можно сказать, что эта фэнтезийная история осуществляет некоторую



самокритическую рефлексию относительно фэнтези как сказочного жанра, развенчивая его как вымысел его же собственными силами, но в самом финале приводит нас к возможности утверждения его реальности. Эта реальность имеет потусторонний характер, но именно в качестве потусторонней, она безусловно реальна.

Что можно отнести к «потустороннему»? Мертвецы, призраки, сны, иллюзии, фантазии — не являются ли они принадлежностью потустороннего, также как боги, демоны, духи и метафизические сущности? По сути, все, что выходит за пределы непосредственной фактичности и может быть развенчано по отношению к ней как вымысел. А значит, и фэнтезийное пространство. Не является ли эта рефлексия над фэнтези, критикующая его как «пустую сказку», на самом деле, утверждением его потусторонней реальности как реальности в прямом смысле мета-физической? А таким образом, это и утверждение потусторонней реальности того пространства, которое создается усилием человеческой фантазии и, тем самым, делает человека чем-то бóльшим, чем непосредственная фактичность его существования. Причем в потусторонней реальности, как было показано, невозможно жить или умирать, в ней можно только обрести бессмертие. В таком случае, описанный сериал предстает как повествование о том, каким образом фэнтезий-

ное произведение может быть больше, нежели сказкой: оно может открывать человеку, погружающемуся в его реальность, окно в некое бессмертное существование, в корне отличное от существования «посюстороннего».

### *Метафизика бессмертия*

Можно сказать, что в целом кинематограф достаточно преуспел в том, чтобы в самых разных видах на экране представлять *смерть* — и не просто умирание или убийство, но преуспел в самом изображении смерти в самых разных видах и модификациях: персонифицированных, экзистенциально проживаемых, визуализированных, включенных прямо в структуру кадра. Но в данном случае можно говорить о весьма ярком и ощутимом представлении *бессмертия*. Рассказать историю о достижении бессмертия — это одно, но представить явление бессмертия как чего-то превышающего жизнь и невыразимого в рамках «посюсторонних» дискурсов прямо в структуре кинематографического произведения — это другое. Можно сказать, что рассказанная история о достижении бессмертия в любом случае была бы действительно лишь вымыслом. Но именно включенность идеи невыразимости потустороннего существования в саму структуру рассказа является основанием для рождения новой реальности. В некотором смысле можно сказать, что сообщение о бессмертии здесь есть не только то сообщение, которое до нас доносится, но и, словами М. Маклюэна, сообщение самого медиума, который до нас его доносит, то есть сообщением, передаваемым тем, как фильм показывает, а не только тем, что он хочет нам показать. В таком случае та новая реальность, о которой идет речь, имеет статус эстетический, и именно эстетика выступает как новая возможность для метафизики, в том числе для метафизики бессмертия.

Бессмертие, которое мы видим на экране в этом фильме, действительно имеет очень странный статус. На самом деле, если бы фильм просто и явственно рассказал зрителю о том, что герои совершили ритуал и обрели бессмертие, зрителю было бы легче понять это сообщение, но оно бы имело статус «реальности» только внутри очередного художественного вымысла. Такое впечатление, что это не входило в задачи

создателей, либо в них входило нечто иное. Прямого указания на обретение бессмертия героями в фильме нет. То, что мы видим, постоянно разрушается тем, что об этом говорится. Говорится же нам отчетливо о том, что по крайней мере один из героев умирает, а также о том, что любые рассказы о случившемся после — не более чем сказки. Внезапно, однако, эта недосказанность и противоречие между тем, что говорится, и тем, что показывается (показывается же «бессмертный» танец двух героев на снежной скале в лучах солнца), как раз и переводит нас на другой уровень восприятия. Свойством реальности скорее является несказуемость, а выразимость характерна для вымысла. Так и фантастическая потусторонняя реальность скорее будет реальной как нечто непосредственное в эстетическом восприятии, чем как предмет последовательного рассказа. Бессмертие возникает здесь, говоря словами Х. У. Гумбрехта (Gumbrecht, 2006, 96-133), эстетическая *эпифания* — словно из ниоткуда, словно нечто, что невозможно, негарантировано, но вдруг вспыхивает и вырывает того, кого озарила эта вспышка, из логических и физических связей посясторонней жизни.

### Заключение

Конечно же, у читателя может возникнуть вопрос: действительно ли автор очерка уверен, что создатели сериала намеревались сказать все это? Вопрос, на который совершенно точно можно ответить: нет, едва ли они намеревались это сказать.



Достаточно того, что они это сказали, раз это может быть увидено. Концовка фильма остается почти открытой и недообъясненной, хотя точно дающей пространство для внедрения в нее множества смыслов. Ее можно было бы трактовать и в терминах даосской алхимии — и в терминах христианского учения о чуде воскресения и искупительной жертве, причем даже визуальные ряды вполне способствуют этому. Можно трактовать и иначе. Единственное, пожалуй, что с этой концовкой невозможно сделать — это понять ее буквально, потому что буквально она просто непонимаема. И вот эта ее оставленность принципиально непонимаемой также представляется важным элементом высказывания. Другое дело, требуется ли вообще в данном случае понимание. Преимущество теоретического дискурса, анализирующего и дающего интерпретации, состоит в том, что он, конечно, не способен придать объекту своего рассуждения реальность или доказать ее, но он может проследить ее сложности и логику ее развития. Таким образом, теория всегда будет способна лишь указывать на ту реальность, которая раскрывается посредством эпифании, замечать ее, фиксировать, говорить о ней, представлять ее — но не проживать ее как таковую, реальность же следует проживать. Хотя иногда без попытки осуществить акт понимания, проживание также оказывается невозможным, потому просто, что не удастся успеть осознать, что, собственно, было прожито. Когда речь идет о потустороннем это кажется особенно важным. Потому, как нам кажется, опыт создания фэнтезийных пространств в наибольшей мере нуждается в интерпретации.

## REFERENCES

- Groys, B. (2006). *Under suspicion. Phenomenology of media*. Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ. (In Russian)
- Gumbrecht, H. W. (2006). *The production of presence: what meaning cannot convey*. Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Pereslegin, S. B. (2010). *Occam's Razor*. Moscow: AST Publ. (In Russian)
- Propp, V. Ya. (2009). *The historical roots of the fairy tale*. Moscow: Labirint Publ. (In Russian)

## НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О «ВООРУЖЕННОМ» КИНЕМАТОГРАФЕ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ<sup>1</sup>

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

*Александр Александрович Сеницын* — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург/Саратов, Россия.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

Мотив оружия и стрельбы присутствует во многих произведениях Федерико Феллини — от самого первого фильма «Огни варьете» (1950, созданного совместно с А. Латтуадой), до самого последнего — «Голос луны», поставленного в 1990 году. В свои картины итальянский режиссер включает пальбу из пистолетов, ружей, автоматов, в его фильмах есть даже тяжелая артиллерия, а в финале кинопритчи «И корабль плывет» так пушки с крейсера палят, что эта канонада знаменует конец спокой-

---

<sup>1</sup> Впервые доклад на тему «Кстати о пушках...: о “вооруженном” кинематографе Феллини» был прочитан на заседании секции «Логос, этос, миф: лики и отблики культур-VI», которое состоялось в Русской христианской гуманитарной академии 8 апреля 2021 г. в рамках ежегодной научной конференции «Homo loquens» (см. обзор: Sinitsyn, Nikonova, Stavtseva, 2021). В расширенном виде материал был представлен 7 июля 2021 г. на открытой лекции в Институте философии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена на научном семинаре «Res militaris». За обсуждение и высказанные в ходе дискуссии на конференции и семинаре замечания автор признателен коллегам А. Н. Крюкову, К. В. Махортовой, С. В. Никоненко, С. Б. Никоновой, Р. В. Светлову (Санкт-Петербург), М. Л. Свердлову (Саратов), А. М. Сморгочеву (Москва) и Х. Тумансу (Рига, Латвия). За техническую помощь в подготовке иллюстративных приложений к статье благодарю студента РХГА А. В. Лихачева (Санкт-Петербург).

ного старого мира и начало Первой мировой войны, начало новой эпохи. Большинство «вооруженных» эпизодов в феллиниевских картинах совершенно неожиданные и, казалось бы, неуместные. Вероятно, режиссер «задействует» огнестрельное оружие с целью усилить эстетический эффект сцены. Порой оружие в его фильмах — это элемент циркачества, игры, праздника, оружие отражает и подчеркивает карнавальный дух феллиниевской музыки; как те огромные игрушечные пугачи и пушки, которые являются реквизитом клоунов на арене цирка (телефильм «Клоуны», 1970). Пожалуй, можно говорить об эстетике *arma varia* у Феллини: включение режиссером в свои фильмы оружия и сцен со стрельбой, взрывами, хлопушками и фейерверками служит тому, чтобы разорвать или, напротив, усилить карнавальную атмосферу произведения. И это является одним из важных элементов эстетики кинотворчества Феллини.

*Ключевые слова:* Федерико Феллини, кинематограф, режиссер, «Сеанс», *arma*, оружие, пистолеты, пушки, выстрелы, фейерверк, цирк, безоружный, декорации, искусство

## SEVERAL REMARKS ON FEDERICO FELLINI'S “ARMED” CINEMATOGRAPHY

### *Aleksandr Sinitsyn*

PhD in History, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg / Saratov, Russia.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

The theme of arms and shootings threading Federico Fellini's films — from his first, “Variety Lights” (1950, film directed jointly with A. Lattuada), to the very last, “The Voice of the Moon” (released in 1990). Fellini's films feature firings — pistols, rifles, machine guns, even the big guns come into play: in the finale of “And the Ship Sails on” the cannonade is so loud that it portends the end of the quiet old world and heralds the outbreak of the First World War, the beginning of a new era. Most of the ‘armed’ episodes come absolutely unexpectedly and seem out of place. The Director may have brought firearms into play to enhance the aesthetic effect of the scene. As often as not, this serves as a circus stunt, a game, a festivity, it reflects and emphasizes the carnival mood of the Fellini Muse — like those huge toy guns and cannons in the hands of clowns in the circus circle (the film “Clown”, 1970). The author holds that one may speak of special *arma varia* aesthetics: the use of arms either ruptures or enhances the carnival atmosphere of the work.

*Keywords:* Federico Fellini, cinema, director, “Seans”, *arma*, weapons, guns, cannons, shots, firework, circus, unarmed, scenery, art

В очерке рассматривается один занимательный мотив в творчестве итальянского режиссера Федерико Феллини. Речь пойдет о присутствии в его фильмах и киносценариях оружия, выстрелов, взрывов и применении разного рода пиротехнических эффектов. Этот аспект феллиниевского кинематографа уже затрагивался в других моих работах (Sinitsyn 2020, 258-259; 2021, 340-341), но лишь мимоходом, так сказать, по касательной; теперь же хочу прицельно заострить на нем внимание.

Посылком к обсуждению избранной темы стало замечание, которое мне встретилось в эссе одного кинокритика, относительно эпизода в «Огнях варьете» (*Luci del varietà*). Этот фильм был создан в 1950 году совместно А. Латтуада и Ф. Феллини, и для последнего стал «путевкой» в большую режиссуру<sup>1</sup>. До того Феллини неоднократно «прикасался» к режиссуре: на съемках военной драмы Р. Росселлини «Пайза» (1946) он самостоятельно отснял несколько сцен, а в росселлиниевском фильме «Франциск, менестрель Бога» (1950) Феллини выступил как сценарист и помощник режиссера; он участвовал в создании фильма А. Латтуады «Без жалости» (1948). Имя Феллини в качестве режиссера-постановщика дважды обозначено в титрах «Огней», и оба раза оно стоит на втором месте, т.е. не в алфавитном порядке: “Produttori-associati: Lattuada-Fellini”. Однако среди авторов сценария фильма имя Феллини указано первым: Fellini — Lattuada — Pinelli; возможно, здесь просто соблюден алфавитный порядок (?), но в начальных титрах также отмечено, что идея кинокартины принадлежит Федерико Феллини. Обратим внимание на эти детали с постановками имен создателей фильма и указанием их функций, что подсказывает и о доле вклада в создание «Огней варьете» каждого из соавторов.

В 2020 г. вышел номер киноведческого журнала «Сеанс», посвященный 100-летию итальянского маэстро (см. рецензию

---

<sup>1</sup> О первой феллиниевской киноленте см.: Bondanella, 1978; Burke, 1984; Bondanella, 1992; Kezich, 2002, 114-117; Burke, 2002; Kezich, 2009, 17-23; Merlino, 2015, 92-96; Stepanov, 2020; Parigi, 2020; Sinitsyn, 2020.

на это издание: Sinitsyn, 2021). Основную часть выпуска составили краткие заметки о созданных Феллини художественных фильмах. Петербургский кинокритик В. Е. Степанов — соредатор этого спецвыпуска и автор двух очерков, вошедших в него, в том числе и «Селфи на фоне эпохи» (название статьи об «Огнях варьете» в «Сеансе»), — пишет следующее:

Кстати, насчет вооружения. Странный парадокс, подмеченный Эндрю Саррисом: «Огни варьете» — *кажется, единственный фильм Феллини, в котором звучат выстрелы (sic! — А. С.)*. Здесь появляется герой с кольцом, *демонстрирующий на сцене ковбойскую меткость* (во всех приводимых цитатах выделение курсивом мои. — А. С.). (Stepanov, 2020, 94)

Здесь В. Е. Степанов ссылается на мнение Э. Сарриса, который некогда обратил внимание на «странный парадокс» со стрельбой в «Огнях», однако автор статьи про «селфи» не приводит цитату Сарриса и не дает точной ссылки на источник, поэтому перепроверить тезис известного американского киноведа и кинокритика затруднительно. Разумеется, достоверность такой «ссылки» на авторитетное суждение остается на совести российского журналиста-кинокритика (по образованию филолога). Однако само замечание Степанова (либо упоминаемого им для пущей убедительности Сарриса?<sup>1</sup>) не только «парадоксально», но и попросту неверно, поскольку оно не основано на источниках, каковыми являются произведения Ф. Феллини: два с половиной десятка фильмов и сценарии к ним.

В. Е. Степанов делает обобщающие выводы о феллиниевском кинематографе в целом со странной для исследователя формулировкой: «*кажется, единственный фильм Феллини, в котором звучат выстрелы*». С данным тезисом никак нельзя согласиться, если зритель знаком с творчеством итальянского режиссера за пределами его «Огней». И оговорка «кажется»

---

<sup>1</sup> Упомянутое В. Е. Степановым суждение Э. Сарриса об *исключительности* выстрела (или выстрелов?) в эпизоде «Огней варьете», где «демонстрируется на (какой-то? — А. С.) сцене ковбойская меткость», мне было неизвестно. Но, чтобы перепроверить точность «ссылки» на источник и познакомиться с контекстом *той самой* работы Сарриса, отыскать на просторах Интернета заинтересовавшую — в самом деле, парадоксальную — «цитату» (в пересказе нашего кинокритика) ни в русском, ни в английской возможных версиях, увы, не удалось.

здесь не просто неуместна, она является признанием автора в своем неведении. Следовало бы взять и пересмотреть все кинофильмы режиссера (или хотя часть из них), а уже тогда, на основании просмотренного материала, высказать тезис утвердительно. Еще раз категорично замечу: чтобы говорить об исключительности «огнестрельности» дебютного фильма Феллини среди всех прочих «нестреляющих» его кинокартин, конечно, надо знать работы режиссера.

В работе я остановлюсь на нескольких показательных примерах, которые свидетельствуют о совершенно противоположном тому, что было подмечено Степановым (и Саррисом?). В нескольких главах, посвященных конкретным фильмам Феллини, будет представлено описание сцен с оружием, выстрелами и взрывами, даны соответствующие комментарии к «вооруженным» эпизодам и предпринята попытка объяснения частого использования этого мотива итальянским художником. Основной вопрос заключается в том, какую функцию выполняет феномен *arma* в кинематографе Феллини?

## II

События в историко-ностальгическом «Амаркорде», поставленном в 1973 г., происходят в суровые 1930-е годы — в период диктатуры Муссолини в Италии (см. гл. 5 «*Amarcord*: Ностальгия и политика» в монографии П. Бонданеллы: Bondanella 2002, 117-139; а также новые работы об этом «кино про фашистов»: Minuz, 2015, 78-110; Burke, 2020b; Minghelli, 2020). В начале фильма показан веселый праздник в небольшом приморском городке (провинциальном Римини из детских воспоминаний Федерико Феллини): проводы Зимы и встреча Весны. Вечером горожане устроили на площади фогараццу — огромную гору из всякой ненужной деревянной, соломенной и тряпичной рухляди, сложив в кучу все, что горит. В праздничном пламени при всеобщем ликовании сжигается чучело Старой ведьмы.

Повсюду звучат взрывы: риминийские мальчишки прыгают на самодельные взрывпакеты, хлопки которых забавляют одних и пугают других горожан. Вся площадь заполнена дымом от костра и петард. Один из пацанов кричит: «Бомбочки, бомбочки давай!» Приведу и цитаты из второй гла-

вы сценария «Амаркорда», где описывается, как мальчишки изготавливают взрывчатки и используют их: «Бобо, сидя на мостовой посреди площади [...], разбивает камнем желтые палочки поташа. Потом берет большой болт, отвинчивает гайку, забивает нарезку порошком, медленно навинчивает гайку обратно»; «Бобо швыряет свою самодельную гранату. Раздается взрыв; Угощайтесь и обе ее сестры в ужасе отшатываются»; «Неожиданно оглушительный взрыв посреди площади заставляет всех на секунду позабыть о костре и оглянуться. Взорвавшаяся петарда оставила густое облако дыма, который стелется по мостовой и окутывает площадь» (Fellini & Guerra, 2002, 2-3). Многочисленные взрывы этих «бомбочек» сопровождают народное гуляние и являются шаловливым ребяческим «салютом» в честь всеобщего праздника.



*Илл. 1. Главарь местных фашистов Шишка стреляет из пистолета во время городского праздника (к/ф «Амаркорд», 1973).*

Но *вдруг* в сцене прощания с Зимой появляется и огнестрельное оружие. За торжеством на площади из окна дома наблюдает мужчина в черной униформе и с ним две дамочки. Поддавшись всеобщему веселью, мужчина начинает палить из пистолета в воздух (Am., 00:09:37 — 00:09:40) (Илл. 1). В сценарии эта сцена представлена так: «Высунувшись из окна,

главарь местных фашистов, или попросту Шишка, длинный, худой, мрачного вида человек, *разряжает револьвер* в красное, задымленное небо» (Fellini & Guerra, 2002, 2). Одна из подруг Шишки (та, что со стаканом в руках) радостно смеется, глядя вверх, куда стреляет фашист, а другая прикрыла уши руками, сделав вид, будто выстрелы ее пугают; однако этот испуг — скорее, женская поза, элемент игры.

Стрельба Шишки из пистолета в «Амаркорде» — тоже своего рода «салют» в честь прихода Весны. Эти праздничные выстрелы в духе тех цирковых аттракционов со стрельбой по мишеням, которые присутствуют и в «Огнях варьете» (обратим на это внимание, ибо к обсуждению выстрелов в первой кинокартине Феллини мы еще вернемся). Вдохновленный всеобщим праздничным настроением, Шишка, ведет себя как те озорники-мальчишки, которые бабахают свои потешные «бомбочки». Фашист тоже проявляет озорство и в этот момент он заодно с народом. Здесь интересен контраст с предыдущим моментом, на который следует указать. Перед эпизодом со стрельбой Шишки на несколько секунд на экране показано другое окно здания на площади. Это городская гимназия. В окне две фигуры: рыжебородый директор гимназии, по прозвищу Зевс, и преподавательница математики синьорина Леонардис. Они тоже наблюдают за торжеством, костром и проделками шалопаев-школьников, взрывающих «бомбочки». В очках директора отражаются огоньки пламени костра, но он, скрестив на груди руки, следит за всем этим безобразием отстраненно и свысока, не выражая никаких эмоций. И Леонардис смотрит на все происходящее столь же безучастно. В отличие от Шишки и его подруг, которых захватила праздничная волна, суровых учителей гимназии всеобщее торжество горожан будто не касается.

Хотя, казалось бы, в праздничной сцене вполне можно было бы обойтись без пистолетов. Но в фильмах Феллини оружие зачастую появляется именно *вдруг*, неожиданно и несвоевременно. Вероятно, режиссер «задействует» его с той целью, чтобы усилить эстетический эффект сцены. «Салютование» из пистолета ликующего Шишки — это первое, но далеко не единственные присутствие оружия и выстрелов в «Амаркорде».

### III

Оружие встречается и в другой массовой сцене фильма, тоже связанной с праздником (*Am.*, 00:40:52 — 00:46:40). На этом торжестве присутствуют все фашистские главари. Действие происходит 21 апреля — в очередную годовщину основания Рима. На центральной площади города перед вождями выступают юные фашисты: вооруженные мальчишки-«авангардисты» (*Avanguardista*), входящие в молодежную организацию фашистской Италии, и девочки из организации «Молодые итальянки» (*Giovani Italiane*), которые здесь исполняют гимнастические движения с обручем. Все они — «потомки римской волчицы», надежда и опора светлого будущего муссолиниевской Италии<sup>1</sup>.

По-спортивному одетые, в темных трусах и белых футболках с символикой на груди, «авангардисты» показывают отрепетированные «рас» с ружьями. На черной трибуне, в центре которой золотится орел и аббревиатура «P.N.F.», возвышается учитель физкультуры в фашистской форме. Под его команды, мальчишки выполняют различные «вооруженные» упражнения: все разом поднимают винтовки вверх, прижимают их к груди, ставят прикладами на землю и проч. (*Am.*, 00:40:52 ff.) «Отличные парни!» — хвалит их Главный фашист. По сигналу горнистов на канатах поднимают колоссальных размеров голову вождя, составленную из красных и белых живых цветов, и все фашисты — юные и взрослые — в едином порыве устремляются к этой голове. Мальчишки вскидывают винтовки вверх и, потрясая ими, скандируют: «Дуче! Дуче!...»

Эта сцена завершается чудесным бракосочетанием, которое свершается в воображении одного из ребят-«авангардистов». Полноватый Чиччо Маркони, приятель главного героя Титта, будто бы вступает в брак со своей одноклассницей Альдиной Кордини (см. Sinitsyn, 2020, 244-245). Этот союз двух юных фашистов будто бы благословляет сам дуче, когда голова начинает говорить. Восхищенные ликом цветочного идола

---

<sup>1</sup> Ср. описание этого эпизода в сценарии фильма: «Под грохот барабанов занимают свое место среди встречающих и авангардисты. Воздух дрожит от грубых окриков, резких команд, пронзительных призывов трубы. Мы видим Сыновой волчицы, балилл (среди них братишка Бобо), Юных итальянок, Итальянских женщин во главе с учительницей Леонардис...» (Fellini & Guerra, 2002, 11)

и сотворенным им чудом, все одноклассники ликуют. Десятки девочек поднимают над головами гимнастические обручи, а стоящие напротив них десятки мальчишек потрясают винтовками в правой руке. И все скандируют: «Браво, Чиччо! Да здравствует Чиччо!» Здесь было бы уместно устроить ружейный салют... Однако оружие в руках «авангардистов» не стреляет, поскольку оно бутафорское. Как и сам фашистский парад и праздник. Феллини карикатурно изображает милитаризированное муссолиниевское государство. Демонстрация этого гротескного торжества — из наследия самого режиссера, который в детские годы принимал участие в слетах фашистской молодежной организации (см.: Fellini, 1984; Merlino, 2015, 26-27).

#### IV

Еще в одном эпизоде этой картины (*Am.*, 00:47:09 — 00:50:16) мы видим, как фашисты проводят вечер в городском ресторанчике: они играют в бильярд, выпивают, произносят тосты. Вдруг гаснет свет. С улицы доносятся звуки скрипки — кто-то исполняет «Интернационал», запрещенный в период фашистской диктатуры. В темном зале раздаются голоса: «Где ты, презренный? Трус! Выходи, трус!» Вооруженные фашисты выбегают на улицу, чтобы отыскать скрывающегося во тьме музыканта. «Эй! Он там, наверху! ... На колокольне!» — кричит один из фашистов и указывает рукой в сторону храма.

Люди в черной униформе (их десятка полтора) начинают стрелять туда, откуда слышны звуки музыки (Илл. 2, 3). Оказалось, что это играл заведенный кем-то граммофон (в сценарии: «[...] в слабом отсвете на краю одного из проемов колокольни вырисовываются очертания маленького граммофона» (Fellini & Guerra 2002, 14)). В этой сцене пальба из пистолетов и ружей длится более полминуты фильмического времени (*Am.*, 00:49:18 — 00:49:51). Фашисты как бы состязаются в стрельбе по «мишени», многие из них для пущей меткости стрельбы опустили на колено. В этих кадрах огни многочисленных выстрелов освещают лица чернорубашечников. Пули летят в воздух, попадают в стену, в колокол... Вот описание этого эпизода в сценарии «Амаркорда»:

Шишка первым открывает огонь по граммофону из своего револьвера. Остальные фашисты вслед за ним начинают палить из винтовок образца 91-го года. Одна из пуль задевает трубу граммофона, и иголка на пластинке слегка подсакивает. Но мелодия не умолкает. Теперь палят уже все. На колокольню обрушивается град пуль. Некоторые из них опять попадают в трубу, потом в корпус граммофона. Иголка съезжает, мелодия на мгновение прерывается, но потом звучит вновь и вновь, пока не стихает сама по себе. Снова воцаряется тишина. Слышно лишь тяжелое дыхание чернорубашечников, лица их искажены яростью. (Fellini & Guerra 2002, 14)



*Илл. 2. Фашисты стреляют из ружей и пистолетов по граммофону (к/ф «Амаркорд», 1973).*

Эпизод представлен как спортивное состязание в стрельбе из разных видов огнестрельного оружия: кто первый попадет мишень? И вот один стрелок прицельными выстрелами из пистолета (не с первого раза) заставляет замолчать механического «музыканта». Мелодия прерывается, «подстреленный» аппарат летит с колокольни вниз, и рупор граммофона с грохотом падает наземь. Выстрелы убили музыку, негодную существующему режиму.

Музыка и стрельба, музы и оружие, выстрелы, заставляющие музыку замолчать, — эти мотивы присутствуют и в других кинофильмах Феллини.



*Илл. 3. Большая группа фашистов стреляет из ружей и пистолетов на городской площади (к/ф «Амаркорд», 1973).*

Когда «расстрел» колокольни закончился, довольные солдаты покидают площадь со своей победной песней: «К оружию, фашисты! Пусть сгинут коммунисты!..»

Далее фашисты начинают искать виновника политической провокации с проигрыванием «Интернационала» на колокольне. В городке идут облавы, и хватают всех, о ком известно, что он высказывался критически в адрес существующего режима. В следующей после «расстрела» граммофона сцене в участок доставляют Аурелио Бионди — отца Титты, главного героя «Амаркорда». (До этого показано как Аурелио, запертый женой Мирандой в их доме, поносит благим матом «этих придурков в черном», что собрались на площади.) Когда два фашиста проводят его по коридору полицейского участка, в кадре снова «мелькнет» оружие (*Ам.*, 00:50:17 f.): в ряд выстроены винтовки, предназначенные для охраны существующего режима.

\* \* \*

Этот «историографический» фильм, рожденный воспоминаниями и фантазиями двух земляков-риминийцев Феллини и Гуэрры, — самый «военный», но все же не самый «вооруженный» из феллиниевских кинофильмов. Огнестрельное оружие и его применение присутствует во многих других картинах режиссера.

## V

Несколько «вооруженных» сцен встречаются в фильме «Город женщин» (*La città della donna*, 1980). Моментов со стрельбой здесь довольно много и даже есть жертвы.

Во время вечеринки в доме Доктора Катцоне (прозванного Санктус Гроссфаллос — Святой Великий Член) появляется наряд полиции, который, разумеется, женский, поскольку все события происходят в мире женщин. Молоденькая инспекторша в униформе сообщает хозяину о том, что его собаки напали на патруль, поэтому одну из них полицейским пришлось пристрелить. Катцоне страшно переживает потерю собаки и поносит полицейских: «Они убили Итало! Убили моего самого любимого! Шлюхи! Убийцы! Вы все не стоите моего пса! Итало! [...] Разве мой верный друг кому-нибудь сделал что-нибудь плохое?» И Катцоне хоронит собаку, застреленную полицейскими, в своем саду (CD, 01:31:56 — 01:33:16).



Илл. 4. Катцоне-Гроссфаллос стреляет из ружья, отпугивая феминисток  
(к/ф «Город женщин», 1980).

Появление Снапораза (роль исполнил М. Мастоанни) на территории усадьбы Катцоне сопровождают сирена, шарящие лучами прожекторы и серия ружейных выстрелов. Показательна первая реакция героя, услышавшего звуки выстрелов: из предостережения он падает на землю и произносит: «А это еще что за кино?!»

Стрельбой из ружья Доктор Катцоне распугивает феминисток, пытающихся проникнуть на его территорию (CD, 00:59:40 f.) (Илл. 4). Он успокаивает испуганного Снапораза: «Спокойно, благородный человек... Проходите. Я вас прикрою. Проклятые лесбиянки! Как может женщина так низко пасть?» Потом Катцоне делает несколько выстрелов в воздух и поясняет:

К сожалению, это холостые. Только чтобы отпугнуть этих мерзавок. Три ночи не дают мне спать! [...] Их вакханалии, сборища [...] Я буду стрелять! У меня есть *ружья*, собаки, высокое напряжение!

Хозяин с ружьем и его гость входят в дом, и Катцоне спрашивает Снапораза:

Вы любите *оружие*? (И сам тут же хвастается гостью.) Это моя *страсть*! *Оружие*, женщины и лошади. Вернее, женщины, *оружие* и лошади! (Хохочет.) (CD, 01:01:36 — 01:01:48)

В доме Доктора Катцоне есть что-то вроде «оружейного уголка», на котором на несколько секунд останавливается камера (CD, 01:01:40 f.). Здесь на стене висят мечи, топоры, ножи, сабли, кинжалы, на столе разложены пистолеты, автоматы, ружья.

Впрочем, весь этот арсенал Гроссфаллоса служит только для того, чтобы поугагать нежеланных посетителей и похвастаться перед гостями. Когда одна из полицейских, явившихся в дом Катцоне, задает ему вопрос: «Почему вы произвели несколько выстрелов по группе несовершеннолетних студентов?» (01:31:09 f.), он признается, что «стрелял лишь в воздух. Все мои друзья — свидетели. Я стрелял в воздух!»

Попутно упомяну о еще одном «огнестрельном» событии, трагическом, связанном с оружием и «Городом женщин»; правда, оно произошло за пределами сюжета этой кинокартины. Это известная история, и ее пересказывает Б. Мерлино в своей монографии о Феллини:

27 июля (1979 г. — А. С.) актер Этторе Манни, исполнитель роли Катцоне, у себя дома, стирая пыль с коллекции огнестрельного оружия, случайно нажал курок револьвера «смит-вессон». Пуля 38-го калибра попала актеру в бедро, разорвав бедренную артерию, что привело к смерти. Ренцо Росселлини,

продюсер из «Гомона», решив добиться страховки, приостановил съемки и распустил команду. [...] В оставшихся кадрах (фильма «Город женщин». — А. С.) Катцоне будет снят со спины, а озвучивать будет другой актер. (Merlino, 2015, 268-269)

Несчастье с пистолетом приключилось во время съемок феллиниевского «Города». За свою актерскую карьеру Э. Мани сыграл более чем в сотне фильмов — в основном криминальных, приключенческих, комедиях и спагетти-вестернах. Исполнитель роли Гроссфаллоса — коллекционера не только женщин, декоративных фаллических фигурок, фотографий и аудиозаписей на сексуальную тематику<sup>1</sup>, но и коллекционера оружия — был в реальной жизни большим ценителем и знатоком стрелкового и холодного оружия. Вот такое парадоксальное совпадение на «вооруженную» тему, связанное с картиной Феллини, где трагически пересеклись кинофантазия и реальность.

## VI

До эпизода с Доктором Катцоне-Гроссфаллосом оружие возникает в сцене, где Снопораз едет с девушками-наркоманками на автомобиле с открытым верхом (CD, 00:51:50 — 00:56:30). И когда его разгулявшиеся спутницы видят самолет, который идет на посадку, то одна из них прицеливается в него из пистолета. Оружие в руках наркоманок становится опасной игрой. Но выстрелить темноволосой попутчице не дает Снопораз: «Рехнулась что ли?! Дай сюда! (Он выхватывает пистолет.) ... Банда помешанных!.. Чудовища! Вы чудовища! Безголовые твари!» Девушка обижается, что у нее отобрали «игрушку» и помешали пальнуть в самолет: «Дурак. Отдай пистолет!.. Это мой пистолет!..» — истерически вопит она.

---

<sup>1</sup> Катцоне коллекционирует любовниц, и в тот вечер, когда у него появляется Снопораз, Великий Самец празднует покорение своей десятитысячной женщины. В доме юбиляра-ловеласа собрались многие его подруги, в широкой зале стоит огромный — под самый потолок — торт с десятью тысячами свечей и свещающейся на самом верху надписью прописными буквами: «10 MILA». А в одной из комнат гость находит еще одну коллекцию уникальных «реликвий» — галерею женских изображений, сопровождаемых аудиозаписями их оргазмов. Описание и характеристики разного рода технических новинок на эротическую тему, сущих диковинок, которыми наполнено жилище Катцоне, см.: Van Watson, 2002, 76; Waller, 2020, 317-318.

Обратим внимание на опять же совершенно неожиданное появление оружия в этом эпизоде. «Вкладывая» пистолет в руки девушки-наркоманки, режиссер хотел особо подчеркнуть неадекватное поведение молодых спутниц протагониста «Города». Однако, благодаря трезвому и здравомысленному поведению Снапораза, в данном эпизоде обошлось без выстрелов.

## VII

Но в фильме есть и другие сцены со стрельбой и взрывами. Когда в домашнем халате Снапораз-Улисс после долгих скитаний и перипетий исповедуется перед огромной женской аудиторией, на арене (опять же, ни с того ни с сего) взрывается бомба (CD, 02:08:33 f.).

А в конце сновидения Снапораза одна дамочка в черной маске (роль исполняет Донателла Дамиани) стреляет очередями из автомата по воздушному шару (аэростат в виде надутой гелием голой женщины гигантских размеров), в корзине которого находится главный герой (CD, 02:15:23 ff.) (Илл. 5). Потом девушка-стрелок снимает маску и, улыбаясь, дает еще несколько автоматных очередей (Илл. 6); пули перебивают стропы воздушного шара, за которые крепится гондола, и попадают в резиновый баллон. Женщина-шар начинает спускаться и съезживаться (CD, 02:15:36 ff.).



Илл. 5. Донателла в маске стреляет из автомата по воздушному шару  
(к/ф «Город женщин», 1980).



Илл. 6. Донателла стреляет из автомата, сняв маску (к/ф «Город женщин», 1980).

Удерживаясь за сетку летательного аппарата, Снапораз падает... и просыпается в купе поезда (о сексуальной символической поездке и железнодорожного пути в этой картине см.: Van Watson 2002, 84). Эту аллюзию с куклой-шаром и стрельбой из автомата можно истолковать так. В вечном поиске идеальной женщины несчастный герой оказывается в «городе»-лабиринте собственных желаний и грез (о трагедии Снапораз см.: Koretsky 2020, 211, 213). Но в реальности (в том числе и в сновиденческой, где происходит основное действие фильма) вождь идеала просто не существует. И резиновая кукла, уносящая в облака заблудшего Улисса, — это лишь еще один призрак, надутый фантом, супер-обманка. Незнакомка, расстреливающая шар-куклу, — вполне реальная женщина из крови и плоти, хотя и она тоже из сновидения протагониста — не позволяет герою уйти (точнее, улететь) в идеальный мир вместе с надувной куклой-подделкой. Стрельбой из автомата земная красавица как бы возвращает мечтателя на землю<sup>1</sup>. Для нас показательно, что и здесь Феллини не обходится без «применения» оружия.

<sup>1</sup> Ср.: "...Donatella in *La città delle donne*, who, by shooting down the balloon representing an overdetermined image of herself as whore-bride-saint, brings Snaporaz back to reality" (Surliuga, 2020, 194-195).

Как уже было отмечено, действие этого эротико-психологического фильма-шутки разворачивается в сновидении главного героя. Фабула «Города женщин» с прологом и эпилогом — это сон Снапораза в купе поезда (об эротических и онейротических мотивах «Города» см.: Burke, 2002, 34-37; Van Watson, 2002, 84 f.; Koretsky, 2020; Surliuga, 2020, 192-195, 201 f.; Waller, 2020, 316-318, 323-325; Sinitsyn, 2020, 258). И, конечно, в кинокартине-сновидении, как и во всяком сне, может быть все, что угодно.

Однако это фильм не про шпионов, не про полицейских и бандитов, не кино про войну или революцию (разве что сексуальную), где оружие и стрельба были бы вполне уместны. Казалось бы, стрельба в «Городе женщин» вовсе не обязательна, ее включение даже может показаться лишним в каждой из описанных выше «вооруженных» сцен. Но Феллини не обходится без того, чтобы задействовать *arma varia* в этой «женской» кинокартине: ружья, пистолеты, автоматы, гранаты, взрывы и выстрелы... «Как в кино!» — произносит Снапораз, напуганный выстрелами в саду Катцоне, поскольку протагонист не верит, что такое может происходить в реальности (пусть и в сновидческой реальности, в которой он пребывает). Все это кажется главному герою похожим на какую-то диковинную игру с пальбой из ружья.

Пожалуй, фантастический и вовсе не военный «Город женщин» по количеству и длительности стрельбы и взрывов может «конкурировать» (имеется ввиду хронометражное время фильма) с «Амаркордом». Однако по демонстрации и применению различных видов оружия «Город» превосходит не только феллиниевский фильм «про фашистов», но и все прочие картины маэстро. Это самое «вооруженное» из его произведений; вопреки известному афоризму — «У войны не женское лицо».

## VIII

В небольшой социальной драме «Репетиция оркестра» (*Prova d'orchestra*), созданной в 1978 году, Ф. Феллини исследует механизм зарождения и развития коллективного безумия

(см. обсуждение этого фильма-притчи в очерке А. Радзивилл «Пессимистическая комедия»: Radzivill, 2020). В финале картины накал страстей музыкантов доходит до предела и приводит к разрушению: оркестра, здания церкви, в которой собрались музыканты, прежних ценностей, мира. После того, как дирижер «свергнут», коллектив становится неуправляемым: начинаются потасовки между музыкантами, некоторые из них на полу занимаются любовью, многие скандируют и пишут на стенах анархистские лозунги.

И вот, когда процесс разрушения уже необратим, один из оркестрантов — взлохмаченный старичок-скрипач в очках — вынимает небольшой пистолетик из мини-кобуры (она прикреплена ремнями к ноге и скрыта под брюками) и начинает стрелять в храме (Илл. 7). Он успеваает сделать шесть выстрелов, когда его сосед — другой оркестрант (помоложе и покрупнее) — нападает на сбрендившего старика, сваливает его на пол и отбирает оружие: «Хватит! Сумасшедший, отдай пистолет! Дай сюда, говорю!» Старик кричит в свою защиту: «У меня разрешение в бумажнике. Я имею право носить оружие!» Сосед-крепых берет у него справку и, покрутив ее в руках, произносит: «Выдано на его имя. Все честь по чести». Он поднимает коллегу с пола и возвращает ему «законный» пистолет со словами: «А он красивый!» Вся эта сцена с пальбой и проверкой удостоверения занимает менее минуты фильмического времени (PO, 01:01:02 — 01:01:48).



Илл. 7. Старичок-скрипач стреляет из пистолета в храме во время бунта оркестрантов (к/ф «Репетиция оркестра», 1979).

Как отмечает Дж. П. Руссо, выстрелами из пистолета старый музыкант надеялся привести в чувства разбушевавшихся оркестрантов (Russo, 2020, 495), но кроме соседа-крепыша (который к тому же восхищается видом оружия), больше никакой реакции окружающих на эту стрельбу скрипача не последовало — в храме царит полный хаос... Для чего режиссеру понадобилась эта «презентация» оружия в кинокартине?

В социальной драме о музыкантах, музыке и музах появление пистолета кажется совершенно неожиданным. Все эти люди собрались на репетицию, но при этом один из них принес с собой оружие. Причем пистолет оказывается не в руках молодых экстремистов (которых, как выясняется, немало среди оркестрантов), а в руках пожилого человека — на вид совершенно безобидного, эдакого божьего одуванчика. И не важно, что старик-скрипач произвел выстрелы в воздух, что они не прицельные, возможно даже, что все эти выстрелы были холостыми патронами (?), для того только, чтобы напугать разбушевавшихся коллег (хотя стреляющему удастся это сделать всего лишь на мгновение).

Применение оружия в фильме принципиально ничего не меняет (прозвучали выстрелы, все живы, пистолет возвращен хозяину), но все же режиссер считает нужным включить эту сцену со стрельбой в соборе. Эпизод со стрельбой в «Репетиции оркестра» показателен для эстетики Феллини. Выстрелы усиливают эффект бунта, коллективного помешательства, они суть ритмы разрушения. Где не спасает искусство, в ход идет оружие, и наоборот: *Inter arma silent Musae*.

## IX

Сходную сцену с пальбой из пистолета мы встречаем в последней кинокартине Ф. Феллини «Голос луны» (*La voce della luna*, 1990).

На городской площади праздник по поводу поимки Луны. Здесь установлены два огромных экрана, на которых демонстрируется изображение небесного светила, свалившегося на какую-то итальянскую ферму (слова журналиста: «...плененная Луна, прочно осевшая на нашей Земле, с которой она не



*Илл. 8. Парикмахер Онелио стреляет из пистолета на городской площади во время праздника (к/ф «Голос луны», 1990).*

может подняться»)<sup>1</sup>. Идет ток-шоу, и перед экранами собралась толпа людей — все они смотрят репортаж с места события и обсуждают этот чудесный феномен. На сцене за столом президиума заседают представители органов власти провинции и приехавшие гости (среди них и кардинал, прибывший из Рима). В городке происходит настоящее вавилонское столпотворение: мотоциклисты, велосипедисты, звучат сигналы машин, сирены, здесь и полиция, и социологи-прогнозисты, политики, министры и прочие «высокопоставленные лица». Праздничная пресс-конференция и вся эта сумасшедшая круговерть похожи на стихийный цирк, устроенный задаром для горожан.

В кадре показан человек из толпы. Этот седобородый мужчина — местный парикмахер по имени Онелио. Сидя на ступеньке он произносит: «А у меня вот есть вопрос! [...] Я хочу

<sup>1</sup> В сцене видения Иво Сальвини в «пустой комнате» об этом всенародном торжестве говорит Несторе, обращаясь к своему другу: «Я первым пришел к тебе сказать: все состоится. Они сумели поймать ее (Луну. — А. С.). Вот увидишь, сколько народу будет на площади! Процессии из всех городов. [...] Сколько мы ждали ее. Какая радость для меня, для нас, для всех. Слышишь колокол? Как молот бьет — трубит сбор городам вдоль всей реки. Выгляни. Пойдем туда. Смотри, сколько огней. Какой праздник!» (VL, 01:40:03 — 01:40:31)

знать, кто виноват?» К Онелио бросаются телевизионщики с камерой и микрофоном. Он поднимается, берет микрофон и задает свои странные вопросы:

[...] Я хотел бы узнать: зачем я родился на свет? (*Хохочет.*) Уважаемые власти, Ваше превосходительство, господа телевидение, прошу прощения, но я хочу спросить: почему никто не объяснит нам, зачем мы нужны? Зачем мы родились, я так и не понял [...] А вы напрасно говорите, что все уже открыто. Где открыто? Когда? [...] Я хочу знать сейчас, в этот миг, иначе я никуда отсюда не сдвинусь. Что я делаю в этом мире? [...] Это ведь всех нас касается, ведь все мы заняты в этой буффонаде под названием «жизнь». Пусть тогда скажут, зачем, что мы здесь делаем?.. (VL, 01:46:38 — 01:47:58)

Доморощенный «философ» размахивает руками и ставит «вечные» вопросы<sup>1</sup>. Возбужденное лицо Онелио показано на экране крупным планом. У многих в толпе и за столом президиума речь парикмахера вызывает смех, никто не воспринимает его всерьез. Вместе со всеми Онелио смотрит на экран, где показывают стоящую на коленях женщину, которая молит Луну о помощи, и парикмахер издевательски хохочет: «Ну-ка отвечай, ты, каменная задница!» Когда луна «отказывается отвечать» на вопросы о смысле земной жизни и смысле Вселенной (O’Nealy, 2002, 229), он пытается нарушить бессмысленное шоу. В состоянии «экзистенциального отчаяния» (ср. Martelli, 2013, 119: “la propria disperazione esistenziale”) Онелио ни с того ни с сего (в равной степени это неожиданно и для всех персонажей — людей, собравшихся на площади, и для зрителей фильма) поднимает револьвер, оказавшийся в его правой руке, прицеливается и производит три выстрела в Луну (Илл. 8), вернее, в ее изображение на экране (VL, 01:49:02 — 15). Первым выстрелом пробито полотно проекционного экрана. Но несколько мужчин, стоявших рядом, наваливаются на спятившего стрелка, сваливают его на землю и выхватывают у него пистолет. Тут же появляются полицейские, они скручивают Онелио руки и заталкивают в полицейскую машину (описа-

<sup>1</sup> Ср. замечание Д. Росси: «Paranoico è il gesto di Onelio, che vede nella Luna l’oscena custode dei segreti del mondo, il catalizzatore insensato del senso del cosmo» (Rossi, 2011).

ние этой сцены и замечания к ней см.: Bondanella, 1992, 330; Marcus, 1993, 241-242; O’Healy, 2002, 229; Rossi, 2011; Martelli, 2013, 118-119; Merlino, 293-294; Stubbs, 2015, 239-240).

Конечно, незадачливый «философ» действовал так не с целью уничтожить изображение «немой» Луны, но в надежде привлечь внимание общественности к своим словам. Его выстрелы — это протест против массового умопомрачения: против пустословия политиков и священников, против бездействия властей и всеобщего безразличия. В итоге стрельба спровоцировала жуткую суматоху, но по существу ничего не изменила (да и что она могла изменить?). Речь пожилого мужчины транслируется на большом экране. Его нервный срыв, живые эмоции, оказываются находкой для телевизионщиков. А прозвучавшие внезапно выстрелы — желанная кульминация для жареных теленовостей<sup>1</sup>.

Этот прием в кинокартине похож на тот, что включен Феллини в «Репетицию оркестра» (см. выше): сцена со стрельбой из револьвера в «Голосе луны» столь же неожиданная и бессмысленная. Но в «Голосе» выходка Онелио, казалось бы, еще более неуместная, поскольку здесь оружие появляется не во время бунта, как в «Репетиции», а в ходе вполне мирной пресс-конференции. Пистолет вдруг оказывается в руках парикмахера — человека вполне миролюбивой профессии. И по-феллиниевски никак нельзя передать точнее и ярче

---

<sup>1</sup> Укажу на одну параллель с вооруженной сценой из некиношной реальности. В сборнике «Феллини о Феллини» в одном из интервью М. Матростяни рассказывает о фильме «Джинджер и Фред», о своей работе в этой картине, ее тематике и актуальной проблематике. Матростяни говорит о телепередачах и своем (как зрителя и актера) восприятии телевидения: «У телевидения нет подлинного языка. Что сейчас может делать настоящий актер на телевидении? [...] Когда в Испании произошел переворот, по телевидению показали усатую физиономию какого-то безумца полковника, размахивавшего пистолетом, и депутатов парламента, залезших под лавки... Вот это да!.. Конечно же, мы не можем устраивать путчи, чтобы развлекать сидящих перед телевизором типов вроде меня... И все-таки мне кажется, что в настоящее время единственный верный язык телевидения именно таков» (Fellini, 1988, 408, 409). Здесь Матростяни приводит пример с использованием пистолета в качестве «весомого аргумента» в парламенте. Эмоции живых людей (а не вымышленных персонажей фильмов), на которых спекулирует телевидение на потребу массового зрителя.

стрессовое состояние человека из толпы, кроме как шальной стрельбой. Видимо, без оружия не обойтись, чтобы остановить весь этот «праздник» по поводу победы над Луной. Примечательна реплика одного из граждан, собравшихся на площади, по поводу выхода обезумевшего философа-парикмахера: «Он праздник нам испортить захотел!»

Городское торжество было сорвано выстрелами, и в финале этой сцены показаны безлюдная площадь и пустой экран, простреленный пулей.

## Х

Выстрелы появляются и еще в одной сцене «Голоса луны». Главный герой оказывается в родительском доме, где теперь живет его сестра Адель с мужем Освальдо и детьми. Две их дочери весь вечер смотрят телевизор с громко включенным звуком. На протяжении всего эпизода на кухне за кадром слышатся взрывы, стрельба (VL, 01:36:00 — 01:38:02); при этом малолетние зрительницы энергично подражают телевизионным «стрелялкам» (что-то вроде «тра-та-та-та», «паф-паф, пиф-паф», «у-у-у-у, пам-пам-пам», «трах-бабах»), они целятся пальцами в телевизор и подражают увиденному («Стреляй лазерным лучом!», «сверхзвуковой луч» и т.п.). Приведу описание этой сцены Эми Хью-Дагдэйл:

Their daughters are watching "Ultra Robot" on TV, excitedly shouting "bang bang!" and "ultrasonic beam!" Osvaldo admits, "All day long they are glued there". [...] The girls, instead, remain enraptured by the TV, even as visitors come and go, and the noise of the television interrupts and infiltrates the family's conversation. As Adele leads Ivo up the stairs to his room, lasers and gunshots resound quite outlandishly throughout the house... (Hough-Dugdale, 2020b)

Экран телевизора, к которому «примагничены» девочки, в фильме не показан, но по всему дому разносятся звуки выстрелов лазерного оружия. Феллини акцентирует внимание на детском восприятии телевидения. Сестры увлечены фантастическим боевиком о трансформерах, они громко кричат, возбужденные картинками и звуками пальбы. Адель делает дочерям замечание, но девочки не реагируют на слова матери. «Дядя, идите смотреть!» — кричит одна из них, обращаясь

к Иво. Но тот признается: «Я телевизор вообще не могу смотреть. Как сяду, сразу засыпаю». Поведение племянниц (имена которых Иво путает) противопоставлено отношению к «магическому ящику» самого их дяди — лунатика, фантазера и вечного ребенка. Девочки живут не воображением, а телезрением, которое отрывает их от реальности и ограничивает мир детских фантазий<sup>1</sup>.

## XI

Оружие и выстрелы присутствуют за кадром и в других произведениях Феллини, но при этом они включены в действие кинокартины и определяют ее содержательную канву.

Показателен трагический эпизод в «Сладкой жизни» (*La dolce vita*, 1960), когда Штайнер (роль исполнил Ален Кюни) выстрелами из пистолета убивает своих двоих детей, а потом застреливается сам. Этот герой — респектабельный интеллектуал, человек серьезный, взвешенный, авторитетный. Им восхищается журналист Марчелло Рубини (роль исполнил М. Мastroяни), он считает образцовыми жизнь Штайнера и его серьезное отношение к жизни, смотрит на него как на наставника<sup>2</sup>. Марчелло завидует своему старшему товари-

<sup>1</sup> Исследование Э. Хью-Дагдэйл показывает, что «Голос луны» ставит проблему телевидения, разрушающего творческое зрительское восприятие (Hough-Dugdale, 2020b). О феллиниевской критике ТВ, телевизионщиков и засилья рекламы на телевидении (на материале публицистики и кинофильмов «Джинджер и Фред», «Интервью», «Голоса луны») см., например: Marcus, 2002; Merlino, 2015, 276, 280 f.; Bellano, 2020, 72-73; Ravetto-Biagioli, 2020, 295-296, 301-307, с некоторой литературой, 307-308; Waller 2020, 317 f.; Greene, 2020, 340-344; Burke, 2020a; Burke, 2020b. В 1980-е гг. сам Феллини снял для итальянского телевидения пять рекламных роликов, которые характеризуются пародийными тонами (Vanelli, 2020, 220, п. 2, со ссылкой на Burke, 2011).

<sup>2</sup> См. Kezich, 2021, 289; ср. там же, с. 61: «трагический учитель Марчелло». А итальянский исследователь Алессандро Каррера даже называет Штайнера «Вергилием» — проводником Марчелло-Улисса в «земной жизни, пройденной до половины»: “Steiner [...], who could have been his Virgil” (Carrera, 2018, 50). Но такое сравнение мне кажется неуместным. Ср. также суждение Карреры о Штайнере как интеллектуальном отце молодого героя: “his (Марчелло. — А. С.) *symbolic father*, Steiner, from which Marcello hopes to receive *the symbolic mandate to become an intellectual*” (Carrera, 2018, 59); и ср.: “*a symbolic father*, perhaps Steiner, to legitimize him (Марчелло. — А. С.) as a writer” (Carrera, 2018, 87).

щу, воплощающему все, чем хочет быть он сам: образованный человек, который занимается грамматикой санскрита, играет на пианино<sup>1</sup>; любящий муж и отец (его характеристика в фильме: «Его знали как жизнерадостного человека, полного любви и внимания к семье, которая его обожала. Это было чуть ли не нездоровое обожание»). Дом Штайнера представлен как обитель гармонии и спокойствия; комнаты украшены произведениями искусства, а на вечеринке у Штайнеров собираются интересные люди из разных уголков света (Rangan, 2020). И однажды весь этот с виду упорядоченный, идеальный мир рушится.

Сцена тройного убийства в фильме не показана. Место преступления зритель «осматривает» *post factum* — глазами главного героя. Узнав по телефону о случившемся, Марчелло Рубини летит на машине к дому своего друга (третий эпизод со Штайнером в «Сладкой жизни»). Вход в подъезд охраняют вооруженные полицейские, на лестнице дежурят «вооруженные» фотоаппаратами и кинокамерами папарацци. Журналист Тициано, приятель Марчелло, сообщает ему: «Он застрелил двух своих детей, а потом убил себя!» Лестница подъезда, по которой поднимается герой, заполнена жителями дома, журналистами и полицейскими в форме. В квартире Штайнера он видит трех плачущих женщин (по-видимому, домработницы и воспитательницы), полтора десятка криминалистов, ведущих работу на месте преступления, и своего друга-самоубийцу, сидящего в кресле. Мертвое тело наклонилось вперед, с правой стороны видны пулевое ранение в висок и кровоподтеки на голове. На полу лежит пистолет (Илл. 9).

Насколько я могу судить, эта сцена представлена со всеми надлежащими описаниями обстоятельств, соответствующих ситуации. Группа судебных экспертов осматривает место преступления, медэксперт дает заключение, фотографы-крими-

---

<sup>1</sup> В первом эпизоде со Штайнером в «Сладкой жизни» друзья встречаются в храме. Штайнер приглашает Марчелло подняться с ним наверх и там хулигански наигрывает на органе задорную мелодию, а затем исполняет начало знаменитой баховской токкаты и фуги (D minor, BWV 565). О звучании органа он говорит: «Это звуки, от которых мы уже отвыкли. Какой загадочный голос, будто идет из недр земли».

налисты фиксируют юридические доказательства, старший следователь (бригадир) дает распоряжения своим сотрудникам... Эксперты осматривают и описывают помещение, предметы мебели, бумаги, книги. Один из них замеряет рулеткой расстояния до пулевого отверстия в стене и диктует своему коллеге, который записывает эти показания (DV, 02:25:32 — 02:27:15).

- [...] — От пола до пулевого отверстия — метр пятьдесят.  
— Метр пятьдесят. [...] (*Крупным планом показан труп Штайнера.*)  
— От левой стены до пулевого отверстия — четыре метра. Записал?  
— Четыре метра. (*Один из экспертов фотографирует труп убитого.*)  
[...] — От дальней стены до пулевого отверстия — пять метров.  
— Пять метров. [...]  
— Три метра, десять. [...] (*От камина через всю комнату один эксперт бросает другому эксперту измерительную рулетку.*)



Илл. 9. Штайнер, застрелившийся из пистолета (к/ф «Сладкая жизнь», 1960).

В этот момент Марчелло заглядывает в детскую комнату, где фотографы снимают трупы детей, застреленных в своих постелях.

Бригадир следственной группы просит одного из сотрудников поднять с пола оружие. Следует его краткая характеристика: «Орудие убийства — новый пистолет типа “браунинг”, калибра 7,65. Он найден на полу, возле трупа, сидящего в кресле у камина в необычной позе» (DV, 02:27:54 — 02:28:04).

Феллини-режиссер знал, что его герой Штайнер, олицетворяющий (во всяком случае, в глазах Марчелло и других людей, знакомых с ним) спокойствие, нерушимость<sup>1</sup>, «готический шпиль», взирающий свысока на мирскую суету, — должен убить себя. В финале погибнут и Штайнер, и его «незыблемый» мир. Другое дело — каким способом это осуществит интеллеktуал-самоубийца? И на сей счет у режиссера имелись различные версии. В воспоминаниях Т. Кезича о разговоре с Феллини это выглядит так:

Потом Федерико начинает рассказывать душераздирающую «изнанку». История Штайнера заканчивается бойней: «музыкант» (Феллини подбирал актера на роль интеллеktуала-самоубийцы и считал, «что у музыканта может быть взгляд как у Штайнера». — А. С.) убивает своих детей и себя самого. Газом. Нет, пневматическим молотком. Нет, выпрыгивает из окна... (Kezich, 2021, 33)

Здесь перечислены сразу три способа убийства: газ, молоток, прыжок из окна. А в письме Феллини от 5 сентября 1958 г., адресованном Б. Ронди (его полностью цитирует Т. Кезич), упоминается еще один вариант, связанный с реальным случаем, который был известен из газет.

Речь идет о Штайнере. Ты читал о той трагедии, которая произошла во Франции несколько лет назад? Один молодой и богатый мужчина, у которого было все: прекрасная налаженная работа, чудесный дом, и который был бесконечно влюблен в свою жену, очень привязан к своим маленьким детям, однажды днем, ближе к четырем часам, зашел в свой дом, убил дубинкой двух своих детей, а потом сам выбросился из окна с десятого этажа. (Kezich, 2021, 35)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Фамилия этого персонажа является говорящей: в немецком языке *der Stein* означает «камень» и *steinern* — «каменный». Поэтому исход Штайнера, свидетельствующий о его слабости, потерянности, утраты основ, так контрастирует с его именем, которое указывает на твердость и нерушимость.

<sup>2</sup> Ср. Kezich, 2021, 62, где Феллини снова упоминает о том, что «читал в газете о реальной трагедии, произошедшей во Франции...» Хотя Т. Пинелли, один из сценаристов «Сладкой жизни», утверждал, что эпизод со Штайнером был придуман именно им (из интервью 90-летнего Пинелли в 1998 г.): «Мне казалось правильным вставить в панораму “сладкой жизни” подобный трагический эпизод, который свидетельствовал бы о другой стороне “сладкой жизни”, вот» (см. Kezich,

Конечно, создатели фильма (Э. Флайяно, Т. Пинелли, Б. Ронди, Ф. Феллини и соучаствовавший в работе над «Сладкой жизнью» П. П. Пазолини) могли придумать и иные способы убийства Штайнера и его детей. Но показательно как раз то, что в отличие от французского прототипа из газетных хроник и первоначальных версий с газом, молотком и прочими способами, в итоге Феллини избирает для своего фильма именно способ убийства-самоубийства с помощью оружия — карманного пистолета.

Во всей этой круговерти сцена с убийством и самоубийством с помощью оружия оказывается: во-первых, совершенно неожиданной<sup>1</sup> как для протагониста Марчелло и других персонажей, так и для зрителя, следящего за разного рода мелкими повседневными перипетиями инфантильного героя фильма, который попусту растрчивает свой талант и прожигает свою жизнь; во-вторых, это событие разрывает праздничность *dolce vita* и является своего рода трагической перипетией в аристотелевском толковании<sup>2</sup>. А. Каррера говорит о том, что мертвое тело Штайнера, которое прикрыто белой простыней — это первый случай вторжения Реального (*the Real*) в кинокартине:

---

2021, 283). Этот образ был навеян самоубийством его друга Ч. Павезе и хроникой о реальном случае, где сообщалось о том, что человек убил себя и свою семью (Kezich, 2021, 281-283). Т. Кезич говорит о поливариативности способов двойного убийства и самоубийства Штайнера: «По поводу персонажа, который вдохновил появление сцены самоубийства Штайнера, были выдвинуты нескончаемые гипотезы, и возможно, что источников вдохновения было больше одного» (Kezich, 2021, 296-297). О соавторстве Ф. Феллини с Э. Флайяно, Т. Пинелли и другими сценаристами и соотношении их вклада в создание феллиниевских кинокартин 1950-1960 гг. см. интересную дискуссионную статью: Alonge, 2020 (здесь же спор с Т. Кезичем: 169, 170).

<sup>1</sup> Исход Штайнера представлялся неуместным даже создателям фильма. Так, например, Б. Ронди («полевой» сценарист «Сладкой жизни»), работавший вместе с режиссером на площадке, «интеллектуальное «плечо» Феллини», как его называет Т. Кезич: Kezich, 2021, 181) вспоминал: «Суицид Штайнера (решение, которое всегда поддерживал Феллини — и правильно — *в противовес всей критике*, которую и я в том числе ему высказывал)...» (Kezich, 2021, 183)

<sup>2</sup> В сочинении, посвященном трагическому искусству, античный философ определяет *περίπτετα* («перелом», «перепад») как «перемена действия в свою противоположность» (Arist. *Poet.* X. 1452a, 22-23).

The backtracking shot that moves away from dead Steiner, covered by a white sheet, is the unavoidable 'stain' in the movie, the first intrusion of the Real before the emergence of the fish-thing on the final scene on the beach. (Carrera, 2018, 114)

Этот поступок Штайнера никак не изменяет, например, характер и поведение Папараццо<sup>1</sup>, сотрудника и приятеля Марчелло Рубини, и других героев картины. Но для протагониста-журналиста, который переживает экзистенциальный кризис (ср. "existential angst", Rangan, 2020), необъяснимый поступок Штайнера становится точкой отсчета. Но это не воскрешает Марчелло к жизни, а напротив, усугубляет его отчаяние<sup>2</sup>. Выстрелы в «Сладкой жизни» — рубеж в драме, своеобразный момент истины, срывающий с реальной жизни пелену dolce<sup>3</sup>. Это тройное убийство резко изменяет атмосферу картины, приводит героя к ощущению абсолютной пустоты жизни, что выливается в финальную сцену оргии — невеселой, некраси-

<sup>1</sup> В трагическом эпизоде со Штайнером Папараццо руководит только профессиональный интерес, что он будет первым, кто опубликует снимки с этой жуткой новостью. Поднимаясь вместе с героем по лестнице дома в квартиру Штайнера, Папараццо спрашивает товарища: «Марчелло, проведи меня туда. Скажи, что я твой фотограф. Даже если мне заплатят меньше за фотографии, я отдам их в твою газету. Проведи меня с собой. Марчелло, ну, проведи меня».

<sup>2</sup> Относительно перемены, произошедшей с Марчелло после выстрелов Штайнера, А. Каррера замечает: "After Steiner's death, he abandons his attempts to be a writer, becomes a PR person, makes more money than ever before and dominates parties where he insults and degrades all the people in his milieu who cannot but remind him of his failure" (Carrera, 2018, 91).

<sup>3</sup> Как считает Э. Судербург, "The existential dread worked through in the dream world has a dark and violent shadow in the "real" world of the film. Steiner's creative and philosophical salon to which Marcello clings has also been destroyed. A door of perception opened and now violently soldered shut" (Sudenburg, 2020, 90). См. суждение А. Каррера о рубежности эпизода с суицидом Штайнера: "In *La dolce vita*, Steiner's homicide-suicide, signifying the abject failure of the figure that Steiner initially represented for Marcello, is the film plot acting out Marcello's self-punishment. Left without a viable (super)ego ideal, Marcello joins *La dolce vita* to suppress the ultimate choice: "to be" (a man) or "not to be" (a man)" (Carrera, 2020, 134). Ср. также: "...a crisis that Marcello undergoes following Steiner's party, which is deepened after the murder-suicide of the man who reveals himself to have been a false prophet" (Vanelli, 2020, 212); "This tragedy (т.е. совершенное Штайнером убийство и самоубийство. — А. С.), which disrupts the illusions of the protagonist (Марчелло. — А. С.) and confronts him with the void..." (Bertetto, 2020, 272).

вой, бессмысленной и разрушительной (Kezich, 2021, 201-206, глава «Оргия»).

## XII

Особенно интересен эпизод с пистолетом в хрестоматийной сцене пресс-конференции в фильме «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963).

На площадке, где установлена колоссальных размеров металлическая конструкция, которая изображает космический корабль из несостоявшегося фильма Гвидо Ансельми (в исполнении М. Мастроянни), собрались сотни людей: фотографы и журналисты, представители радио, телевидения и печати, критики, музыканты, официанты и просто зрители, охочие для всяких скандальных новостей (*ОМ*, 02:03:20 — 02:07:20). «Мужайся, Гвидо, начинаем по серьезному!» Режиссер хочет сбежать от всей этой канители, но его помощники не дают ему это сделать («Хватай его! Пойдем! Не хочет идти... Давай вперед!»).

Вопросы журналистов: «Вы действительно верите, что Ваша жизнь может заинтересовать других?», «А если провалитесь с этим фильмом, чем потом будете жить?» Одна истеричная дамочка злорадно кричит в камеру: «Ха! Ему больше нечего сказать!» Директор фильма Коноккия умывается слезами. Продюсер Паче одновременно умоляет своего режиссера и угрожает ему:

Гвидо, ответь им что-нибудь. Хоть что-нибудь скажи. [...] Сделай это для меня. [...] Ну, говори же! Отвечай! Я купил твое смятение, твой душевный кризис, уже месяцы я за все плачу. Если ты не сделаешь фильм, я тебя уничтожу... (*ОМ*, 02:05:23 — 02:06:40)

Представители прессы иронично подтрунивают над режиссером. Кажется, что все собравшиеся вознамерились прикончить его своими вопросами. Гвидо не знает, куда ему деться от этого нежеланного и назойливого окружения. Как бы ему хотелось сейчас же провалиться на месте, сгнуться или... застрелиться, «умереть, уснуть», дабы разом разделаться с навалившимися и задавившими его проблемами. И тут появляется «доброжелатель» — мужчина в светлом костюме

шепчет на ухо режиссеру: «Он у вас в правом кармане, доктор. Я положил его в правый карман» (ОМ, 02:07:10 — 02:07:17). Гвидо поднимает взгляд на человека, который к нему обратился. Это один из его помощников, он единственный с пониманием отнесся к ситуации, заложником которой стал нерешительный режиссер. Гвидо пару секунд смотрит на секретаря, но ни о чем его не спрашивает. Тот заговорщически делает движение бровями, лукаво улыбается, и режиссер все понимает. Он нащупывает правой рукой в правом кармане своего пиджака пистолет и, сбросив куртку, скрывается под столом<sup>1</sup>.



Илл. 10. Режиссер Гвидо Ансельми стреляет себе в висок из пистолета (к/ф «Восемь с половиной», 1963).

Там, «снаружи» все бушует: дует ветер, люди толпятся на сцене и подле нее. На белой скатерти стола видны движущиеся тени, из-под скатерти — десятки ног. Кто-то кричит: «Нет, ты никуда не уйдешь! Вылезай из-под стола! Паец! Трус! Выходи!» Но Гвидо перебирается на четвереньках в угол и бормочет: «Сейчас, минуточку! ... Я как раз думаю о том, что мне нужно сказать. ... Я уже иду. Сейчас я иду». Он ложится на пол, опускает левую руку в левый карман своего пиджака и доста-

<sup>1</sup> См. замечания к этой сцене «суицида» в монографии А. Каррера: “Another daydream? Is Guido fantasizing about suicide so that he can continue his dream? Perhaps not. Guido is no longer *entre-deux-morts*” (Carrera, 2018, 66).

ет спасительный пистолет. В этот момент возникает образ его матери, которая зовет: «Гвидо, Гвидо, куда же ты бежишь, несчастный?» Сразу после этого раздается выстрел, и режиссер медленно опускает голову на пол сцены (Илл. 10).

Желанное самоубийство Гвидо Ансельми — это не только его возможность скрыться, убежать от своего докучливого окружения, но и от самого себя. Выстрелом из пистолета в голову он как бы «убивает» фильм внутри себя (Hough-Dugdale, 2020a, 244). Этот поступок становится рубежом: загнанный в угол режиссер осознает, что та проблема, по причине которой он не смог «собрать» свое произведение, кроется не во вне, а внутри него. Замешательство, неопределенность, сумбур и сомнения есть он сам<sup>1</sup>. Поэтому Гвидо необходимо устранить себя, чтобы запустить процесс создания кинокартины. И Феллини показывает устранение «помехи» через самоубийство героя.

Правда, вся эта сцена с пистолетом и выстрелом в голову Гвидо Ансельми происходит в его воображении. А видеть ее могут лишь зрители кинофильма, созданного другим режиссером — Федерико Феллини.

### XIII

Кстати, о пушках...

В фильмах Феллини есть эпизоды, где «задействована» артиллерия. В финале картины «И корабль плывет» (*E la nave va*, 1983) пушки с крейсера так палят, что эта канонада знаменует начало Первой мировой войны, в результате которой произойдет распад Австро-Венгерской империи и еще трех могущественных империй, включая Российскую. «Корабль», как и «Репетиция оркестра», — тоже притча, и это самое музыкальное из всех феллиниевских произведений (о сопоставлении двух этих картин о музыкантах, музах и разрушении см.: Russo, 2020).

---

<sup>1</sup> Как уже было замечено, в этом произведении Феллини ставит не только вопрос о выборе человека, но и исследует тайну художественного творчества, проблемы взаимоотношений между людьми, проблему самосознания личности; см., например: Sesonske, 2010.

«И корабль плывет» — один из четырех «историографических» фильмов Феллини. События происходят летом 1914 года на борту роскошного лайнера «Gloria N.», где собрались люди искусства (оперные певцы и певицы, дирижеры, музыканты), аристократы и высокопоставленные правительственные чины (среди пассажиров сам Великий герцог со своими приближенными), журналисты и поклонники недавно скончавшейся Эдмеи Тетуа, всемирно известной сопрано. Все эти люди сопровождают урну с прахом оперной дивы, завещавшей развеять прах на своей родине, у острова Эримо в Адриатическом море. По пути корабль подбирает группу сербских беженцев, покинувших свою страну из опасения репрессий со стороны австрийцев, а потом «Gloria N.» встречает австро-венгерский крейсер, который требует выдачи укрытых на борту сербов. После того, как, согласно завещанию, был совершен ритуальный обряд, беженцев переправляют на лодке на военный корабль.



*Илл. 11. Пальба из пушек австро-венгерского крейсера (к/ф «И корабль плывет», 1983).*

Но мирное плавание с музыкальным сопровождением в течение всей кинокартины завершается настоящей бойней. Она начинается с взрыва самодельной бомбы, которую молодой сербский террорист бросил в австрийский крейсер. Заряд одного из орудий сдетонировал, и его снаряд попал в «Gloria N.».



Илл. 12. Взорванный австро-венгерский крейсер (к/ф «И корабль плывет», 1983).

Впрочем, были и другие версии, объяснявшие причины произошедшей катастрофы, которые приводит репортер Орландо:

Воссоздать последовательность событий почти невозможно. Все началось с отчаянного поступка юного сербского террориста, бросившего бомбу в австрийский крейсер. Но разве могла эта самодельная бомба вызвать поистине историческую катастрофу? И бросил ли этот юноша бомбу? В его жизни расцвела любовь, зачем было идти на верную гибель? И все-таки бомба, попавшая в трюм крейсера, взорвалась прямо под пушкой, и орудие случайно выстрелило. Многие утверждают, что первый выстрел вызвал цепную реакцию во всей батарее флагмана. Впрочем, другие говорят, что не было ни сербского террориста, ни бомбы, и крейсер умышленно разжег международный конфликт. Есть другое мнение, которое я даже не решусь изложить. (*Nave*, 01:58:47 — 02:00:06)

В целом пальба и взрывы длятся более минуты фильмического времени (Илл. 11, 12). Показано, как вода заполняет коридоры и каюты «Gloria N.», под музыку вердиевской «Травиаты» пассажиры спешно грузятся в шлюпки. Горит и австрийский корабль, на котором матросы в танцевальных движениях продолжают палить из всех орудий. Вот на нем происходит взрыв, металлическое морское чудище накренилось на левый борт и уходит под воду. Тонут и военный корабль Австро-Венгерской империи, и итальянский лайнер, выполнявший траурную

миссию<sup>1</sup>. По поводу феллиниевского «Корабля» К. Рождественская замечает: «...“Титаник”, метафора довоенного мира, метафора мировой культуры» (Rozhdestvenskaja, 2020, 218). В этой «военизированной музыкальной драме» Феллини представил гибель классической оперы и искусства; это притча не только о смерти музыки и муз<sup>2</sup>, но о закате европейской цивилизации (художественная киноверсия *der Untergang des Abendlandes*).

И эта притча о конце света выглядела бы как настоящая трагедия, если бы не «оптимистический» финал фильма с «само-разоблачением». В своеобразном эпилоге показан рабочий момент съемок в павильоне киностудии «Чинечитта». Зрители видят театральные декорации, наблюдают за тем, как рабочие студии «управляют» огромными полиэтиленовыми полотнищами, которые изображают волнующуюся поверхность Адриатического моря, следят за действиями режиссера (его фигура на фоне оранжевой декорации на пару секунд мелькает в дальнем углу комнаты), операторов, их помощников, осветителей, примеров, механиков и др. (см. описание и обсуждение: Agnew, 2020, 126; Russo, 2020, 496-497). Подлинным «вооружением» здесь являются кинокамеры, микрофоны, громкоговорители, фотоаппараты и световые пушки. Оказывается, что и плавание, и похороны, корабельная артиллерия и затонувшие корабли, певцы, аристократы, матросы и даже свинцово-цветное море — все это бутафория, иллюзия, игра, что никаких настоящих взрывов и жертв вовсе не было; актеры только исполнили свои роли на сцене в киностудии. Феллини дает «сеанс магии» с последующим «разоблачением»: пушки-то не настоящие! Все это только кино. И «документализм», который присутствует в самом начале произведения (пролог в черно-белом цвете) — тоже понарошку, подделка «под старину». Режиссер умышленно отказывается от правдоподобия в сценографии. Реальны лишь декорации, тех-

<sup>1</sup> В «апокалиптическом» финале «Корабля» погибли некоторые участники этой драмы. Орlando, спасшийся вместе с носорогом, рассказывает: «Многие из наших знакомых спаслись. Всех, кто находился в шлюпке “Аврора”, подобрал гидросамолет, а шлюпка “Северная звезда” чудом достигла Анконы» (*Nave*, 02:04:22 — 02:04:40).

<sup>2</sup> Ср.: «В сущности “И корабль плывет” весело рассказывает о смерти искусства вообще: когда говорят пушки, музы идут ко дну» (Rozhdestvenskaja, 2020, 219).

ника, позволяющая их заснять на киноплёнку, и сами создатели этой историографической картины, которые осуществили постановку и зафиксировали свои фантазии про «апокалипсис». Ясно, что музы снова врут!..<sup>1</sup>

В заключительных кадрах сцены в павильоне «Чинечитты» показано, как десятки людей, присутствующие на съёмках, наблюдают за производством художественного игрового фильма. Вместе с ними зрители становятся свидетелями творения новой реальности<sup>2</sup>. Ибо реальны не море, взрывы и смерть, а сама кинокартина, в которую включены все эти элементы.

#### XIV

Но вернемся к разговору об оружии у Феллини.

Большущая пушка появляется на площадке «Чинечитты» в начале «Интервью» (*Intervista*, 1987). В свой фильм-«интервью», рассказывающий о создании фильма (или, скорее, фильмов<sup>3</sup>), Феллини включает показ процесса съёмок нескольких рекламных роликов, которые подготовлены как бы не им самим<sup>4</sup>. По асфальтовой дорожке под задорные звуки “Dove sta

---

<sup>1</sup> Согласно признанию самих олимпийских Муз, «искусных в рассказах дочерей Зевса», что мы встречаем в самой ранней европейской литературе, в Гесиодовой «Теогонии»: «Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду» (Hes. *Theog.* 27).

<sup>2</sup> В финале «Корабля» представлен мимесис в аристотелевском смысле. Ср. замечание Дж. П. Руссо: “the ending displays his recognition and ardent love of Aristotelian poesis, the making of art itself. In this way, the ending prompts” (Russo, 2020, 497).

<sup>3</sup> «Интервью» и есть своего рода «киношная», художественно-документальная кинохрестоматия или «учебник по режиссуре и методике ее преподавания», как определил журналист и киновед М. Шукин (Shchukin, 2020, 228).

<sup>4</sup> Когда молодая японская журналистка, указывая на съёмки рекламы печатных машинок (на золотых клавишах гигантской машинки «Империял» танцуют человечки в цилиндрах и фраках), автомобилей и губной помады, спрашивает итальянского режиссера: «Это тоже Вы снимаете?», Феллини тут же отнекивается: «Нет, это, по-видимому, реклама». По поводу такого отношения Маэстро см.: «...в процесс создания фильма-сна вмешивается съёмка рекламных роликов. Журналисты (русский журналист имеет ввиду японских коллег, персонажей этой феллиниевской картины. — А. С.) не сразу могут отличить великое кино от помпезного видео-арта. Конечно, Феллини-герой брезгует рекламой, зато Феллини-режиссер снимает эти интермедии в своем стиле: акробатические трюки и румба на клавишах пишущей машинки Imperial или балаганное шествие с перьями и трубами, пушечный выстрел губной помады Akagyo в огромный плакат с полуоткрытым

Zazà?” маршируют девушки в белых киверах и сапожках, одетые в белые и фиолетовые костюмы с фиолетовыми псевдо-эполетами, а в центре танцевальной группы катится «Царь-пушка», выкрашенная в золотистый цвет. Но и это орудие не настоящее, а бутафорское, задействованное для съемок телерекламы о губной помаде «Акагуо». На стволе пушки сидит негритянка в белом кивере и ярком фиолетовом костюме, которая в такт музыке размахивает большими двухцветными помпонами. Процессия останавливается у плаката с огромным женским ртом. Показано, что небольшая рабочая группа киношников (режиссер с громкоговорителем в руках, оператор, вооруженный камерой и их помощники) снимает этот рекламный ролик. Звучит барабанная дробь, и режиссер командует: «Раз, два, три, огонь!» Ствол пушки поднимается вверх, будто нацеливаясь на сексуальный губастый плакат, и орудие стреляет<sup>1</sup>. В клубах белого дыма из отверстия канала ствола, как из тюбика, выскакивает толстенный фиолетовый стержень помады, и бледные губы на плакате окрашиваются в яркий фиолетовый цвет<sup>2</sup>

---

женским ртом» (Shchukin, 2020, 229). Одно замечание киноведу относительно приведенной цитаты: перья, кивера, помпоны у «гусарочек» из «балаганного шествия» действительно есть, а вот труб никаких нет; духовые здесь звучат только как музыкальное сопровождение этого рекламного шоу.

<sup>1</sup> Мини-макет этой рекламы зритель потом встречает в одном из рабочих помещений «Чинечитты» — в мастерской художников. Возле плаката с раскрытым женским ртом на колесиках стоит золотистая пушечка в виде тюбика с красной губной помадой (например: *Int.*, 01:00:40 f.; элементы пушечной композиции: 01:01:14 f.; 01:01:30; четвертый раз она показана ближе: 01:02:42 f.; и снова пушка-помада на фоне сексуального зубастого рта подана уже крупным планом: 01:04:49 f.). Сделаю ремарку о двусмысленности рта/губ в произведениях Феллини. Так, приводя в пример сексуальные женские образы в фильмах Маэстро (эксстравагантная Сузи в «Джульетте и духах», великанша Сарагина в «Восемь с половиной», Градиска в «Амаркорде» и другие; причем, этот список можно было бы существенно дополнить), У. ван Уотсон отмечает, что все они — суть вариации образа *vagina dentata* — непременно облизывают губы, демонстрируют зубы, высовывают язык, тем самым «обозначая свое архитектурное происхождение» (Van Watson, 2002, 79).

<sup>2</sup> Изображая процесс создания «двигателя торговли», режиссер «Интервью» намекает на фаллический предмет в действии. Исследователи творчества Феллини неоднократно указывали на его гротескное изображение телерекламы, которая, по причине коммерциализации телевидения, активно эксплуатирует утрированно



Илл. 13. Выстрел пушки в съемках рекламного ролика в «Чинечитте» (к/ф «Интервью», 1987).

(Илл. 13). Пушечный выстрел является кульминацией этого действия, после чего танцевальная гвардия «гусарочек» продолжает весело маршировать вокруг бутафорского орудия (*Int.*, 00:08:23 — 00:09:26).

Но все это — девушки с пипидастрами в псевдо-гусарских киверах, золотистая пушка-тюбик, выстрел... — лишь игра, шоу, элементы яркой рекламной феерии.

\* \* \*

Пушечный салют при съемках рекламы — не единственный потешный выстрел в «Интервью». В сцене встречи в доме Аниты Экберг, когда старые друзья Федерико Феллини и Марчелло Масторянни, а с ними Серджо Рубини и группа японских журналистов, навещают кинодиву, стреляет даже трость мага Мандраке, в костюме которого одет Масторянни.

«А теперь, дорогие друзья, с вашего позволения, я покажу маленький фокус в честь нашей любимой хозяйки. Волшеб-

---

сексуализированные фигуры и чрезмерно откровенные эротические сюжеты; см., например: Bellano, 2020, 73; Ravetto-Biagioli, 2020, 299-304; Greene, 2020, 337-342; Bauman, 2020, *passim*; а также рекламных щитов (что стало основой сюжета феллиниевской киноновеллы «Искушение доктора Антонио», 1962). Сошлюсь на замечание К. Раветто-Биаджоли из его работы о политической пародии у Ф. Феллини: “The overly sexualized vulgarity of television is matched by a billboard advertisement that is even more explicit and grotesque” (Ravetto-Biagioli, 2020, 303).

ная палочка, исполни мое желание! Верни нас в старое доброе время!»

В этот момент черная трость мага становится волшебной палочкой. Мандраке-Мастроянни указывает ею в пол, и раздаётся хлопок. По квартире рассыпаются искры, и поднимается белый дым, на месте которого как бы из ничего появляется экран из белых простыней (*Int.*, 01:22:35 — 01:23:00).

\* \* \*

В картине говорится о бомбе, которую будто бы заложили в одной из комнат на студии. Маурицио сообщает по телефону, нагоняя панику: «Во второй павильон подложили бомбу!» Тут же к студии с включенными сиренами подлетают несколько полицейских машин и карета скорой помощи. «Никого не подпускать! — распоряжается руководитель полицейской группы. — Ставьте ограждение!» Полицейские с пистолетами и искателями взрывных устройств осматривают помещение мастерской художников. Но взрыва не происходит. Информация о бомбе оказалась ложной.

\* \* \*

Этот фильм начинается с выстрела киношной псевдо-пушки и завершается десятками выстрелов, тоже игровых, которые задействованы в процессе съемок еще одного фильма в фильме. В предпоследнем эпизоде «Интервью» процесс кастинга прерывается жутким ливнем. От дождя взрываются лампы софитов. Актеры и съемочная группа вынуждены спрятаться во временном убежище, сооруженном здесь же, на территории «Чинечитты». Там они все вместе проводят ночь. А на рассвете на кинематографистов налетает отряд «индейцев» (*Int.*, 01:40:18 — 01:42:00). Актеры в индейских одеждах, с копьями и томагавками в руках, верхом на лошадях кружат вокруг убежища киношников, тычут копьями в его прозрачную полиэтиленовую крышу. Группа «индейцев», ворвавшись в эпизод «Интервью», который относится к настоящему времени (съемки фильма проходили во второй половине 1986 г.), включает и тех «индейцев», которых видят на скале пассажиры трамвая в более раннем эпизоде, относящемся к муссо-

линиевской эпохе — из воспоминаний Феллини о своей первой поездке в «Чинечитту» в 1940 году (O’Nealy, 2002, 221). Пожилой фашист, сидящий перед юным репортером Серджо Рубини, смотрит из окна трамвая на «индейцев» и произносит: «Смелый народ, но доверять им нельзя. Давно пора искоренить все эти племена. Достаточно оставить несколько экземпляров для кино». И чернорубашечник прицеливается вверх пальцем и как бы стреляет: «Пам-пам-пам» (*Int.*, 00:28:17 — 00:29:06). И вот, эти самые «индейцы» из прошлого, «экземпляры, оставленные для кино», с улюлюканьем спускаются на конях с горы и нападают на «лагерь бледнолицых», который, как заметил Б. Мерлино, стал теперь «последней цитаделью кинематографа» (*Merlino*, 2015, 288).

Мужчины, засевшие в убежище, разбирают ружья, оказавшиеся в палатке невесть откуда: «Держи. Оно заряжено». Сидя в своем «укрытии», «киношники» начинают палить из винчестеров по нападающим. «Живыми нас не возьмешь!» «Ничего у них не выйдет!» Мужчины отстреливаются несколько секунд, и вот режиссер командует: «Хватит!» Ружья убраны, и съемочная группа выходит из своего убежища. Постреляли — и довольны. Работа над фильмом завершена. Все — и «индейцы», и «бледнолицые» — поздравляют друг друга с Рождеством и разбирают коробки с подарками. Нет никаких жертв, все живы и счастливы, поскольку все это *только кино*.

## XV

Пушка присутствует и в «историографическом» фильме «Казанова Федерико Феллини» (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976). Действие в картине происходит во второй половине XVIII века. Известный итальянский авантюрист, писатель, астроном и мистик Джакомо Казанова (еще одно воплощение скитальца-Улисса) путешествует по европейским странам в поисках любовных приключений (об этой драме и ее протагонисте см.: Sinitsyn, 2019a, 110-113, с литературой). В герцогстве Вюртемберг, «где в то время располагался самый блестящий двор в Европе», главный герой оказывается в шальной компании местной аристократии и офицеров (сцена: *CFF*, 02:05:14 — 02:11:30). В столовой с высоченными потолками, камином,

жаровнями и органом вояки жарят мясо, пьют, поют и устраивают игры. Здесь же по стенам стоят полные латные доспехи средневековых рыцарей. Подвыпившие офицеры надевают шлемы, саботоны, цепляют ножны с мечами; один из них заряжает средневековый арбалет и стреляет.

В углу каменной залы стоит внушительных размеров пушка, помещенная на лафет с колесами; она показывается неоднократно на протяжении всей сцены кутежа (*СФФ*, 02:05:37 f.). Старинное артиллерийское орудие не стреляет, оно не выполняет никакой прагматической функции в своем исходной и основном предназначении; его присутствие здесь (равно как и рыцарских доспехов) служит украшением — и самой залы, и этого «историографического» эпизода «Казановы». Присутствие орудия в помещении, в столовой, кажется еще более нелепым, чем всей прочей средневековой атрибутики (латы, шлемы, мечи, щиты, арбалеты и проч.). Функция этой диковинной пушки чисто эстетическая, она является элементом декора этого псевдо-рыцарского зала.

\* \* \*

Хотя для драмы, в которой показана история «просвещенного» Восемнадцатого столетия, взрывов и здесь предостаточно. Картина начинается с грандиозного фейерверка на карнавале в Венеции («О, Венеция, наша королева!»). Праздничный салют в прологе длится почти три минуты фильмического времени и занимает почти полностью первый эпизод (*СФФ*, 03:03:49 — 00:06:41).

В Лондоне Джакомо Казанова решает порвать со своими любовницами — «бесчестной» мадам Шарпильон и ее «такой же бессовестной» дочерью, которые его ославили. Когда в фургоне между ними происходит ссора, герой останавливает повозку и выходит, прихватив с собой несколько чемоданов. Тогда мадам Шарпильон, достав из своих юбок кремневый пистолет, угрожает прежнему любовнику. «Сутенер! Трус! Сделаешь один шаг, и я стреляю», — истерично кричит женщина. Она забирает один из чемоданов, садится в фургон и уезжает вместе с дочерью, держа в руке пистолет. А Казанова остается один, в лондонском тумане, на каком-то безлюдном мосту. Герой поносит

мать и дочь, этих «порочных Гарпий», доставивших ему массу неприятностей (CFF, 01:09:25 — 01:11:45).

В лондонской сцене «Казановы» пистолет не стреляет, но, интересен сам прием: чтобы продемонстрировать превосходство женского персонажа, Феллини использует оружие. Здесь оно направлено женщиной против мужчины, который тем самым оказывается слабее и вынужден в данной ситуации подчиниться. Оружие дает власть над другим человеком и изменяет социальные и гендерные роли. Психологи указывают на то, что в изображении оружия (и огнестрельного, и холодного) присутствует фаллическая символика, отсылающая к мужскому началу, мужественности. Если использовать терминологию Уильяма ван Уотсона, то в описанном эпизоде «Казановы» Феллини показывает тип «фаллической женщины» (“the phallic female”), которая через присвоение оружия = «через присвоение фаллоса» (“through the appropriation of the phallus”) достигает двуполой силы (Van Watson, 2002, 79)<sup>1</sup>.

## XVI

В фильмах Феллини встречаются игрушечные ружья, связанные с цирковыми представлениями, которые тоже стреляют. Например, эпизод в «Дороге» (*La Strada*, 1954), где Дзампано и Джельсомина разыгрывают перед публикой сценку охоты, и здесь задействовано «ружье» (или в другом русском переводе — «жулье») (Илл. 14); а в телевизионном киноисследовании «Клоуны» (*I Clowns*, 1970) на арене цирка бабахают потешные пугачи и базуки (Илл. 15, 16).

Того же рода и стрельба «ганфайтера» в «Огнях варьете». «Посмотри на этот номер, Мелина! — Кричит главный герой «Огней» Кекко. — Эй, Билл, ромашку!» И стрелок-виртуоз смахивает выстрелом украшение с дамской шляпки (Илл. 17). Это просто цирковой трюк. А где цирк, там всегда праздник, а где праздник, там всегда взрывы, хлопушки и салюты, как, например, городское торжество по случаю проводов зимы

---

<sup>1</sup> Здесь же, рассуждая о фаллическом символизме у Феллини (в первую очередь на материале «Города женщин»), У. ван Уотсон делает заключение: “As the Fellini female appropriates the phallus, the Fellini male conversely appropriates the womb” (Van Watson, 2002, 79-80).



*Илл. 14. Выступление клоуна Дзампано с ружьем (к/ф «Дорога», 1954).*



*Илл. 15 и 16. Выстрелы из пушки в выступлениях клоунов на арене цирка (т/ф «Клоуны», 1970).*

в «Амаркорде», когда риминийские мальчишки пугают горожан взрывами петард на площади, или грандиозный фейерверк в прологе «Казановы», или перестрелка колунов в «Клоунах».

Особо отмечу, что в эпизоде со стрелком в «Огнях варьете» вовсе нет никаких намеков на мафиозно-бандитскую тематику, про которую говорит В. Е. Степанов:

Пожалуй, на этом моменте *кончается* Феллини и *начинается* наконец Латтуада (*sic!* — А. С.), режиссер «Бандита» и «Мафиозо». (Stepanov, 2020, 94)



Илл. 17. Выстрел стрелка-виртуоза Билли из пистолета в зале театра (к/ф «Огни варьете», 1950).

Надо пояснить, что в «Огнях варьете» присутствует несколько моментов со стрельбой. Кроме указанного выше (выстрел Билли в зале театра), напомним и два других случая. В первом чернокожий американец-трубач Джонни (роль исполнил Дж. Китцмиллер) приводит Кекко в гостиницу для бедных, чтобы познакомить новоявленного «импресарио» с еще одним «хорошим артистом». «Ковбой, который может на расстоянии

убить крошечную муху одним выстрелом», — так характеризует своего приятеля Джонни. Этого мастера стрельбы зовут Билли. Кекко просит его продемонстрировать свое искусство, и в тот же момент метким выстрелом из револьвера Билли выбивает из его рук что-то вроде писчей ручки. Это точно такой же эффектный трюк, как и позже с цветком на шляпке Мелины. Третий раз — в сцене репетиции «труппы Кекко», когда стрелок Билли «гасит» несколькими выстрелами зажженные лампочки. Ловкость рук да меткость глаз, и никакого бандитизма!

Трюкачество, циркачество, карнавальность, игра — все это в фильме «на двоих», скорее, не от А. Латтуады, а от младшего (и по возрасту, и — в те годы пока еще — по статусу) из сорежиссеров «Огней». Далее кинокритик Степанов развивает идею «безоружного» кино Феллини. «Но интересна сама возможность вторжения огнестрельного насилия во вселенную Феллини» (Stepanov, 2020, 94). А это суждение в корне не верно. Да, Феллини не снимал бандитских фильмов с погонями, перестрелками, убийствами и насилием, однако фильмы о преступниках в его коллекции есть. Конечно, феллиниевские картины — это не кино о войне, не боевики и криминальные драмы, не произведения про ковбоев, мафиози, жандармов и бандитские разборки. Но, обращаю внимание на то, что только в одной сцене в «Амарконде» с «расстрелом» фашистами механического «музыканта» показано столько выстрелов, сколько не наберется, пожалуй, во всех фильмах Латтуады вместе взятых, кроме, разве что, «Бури» (*La Tempesta*), созданной уже в 1958 г. по мотивам пушкинской повести «Капитанская дочка»<sup>1</sup>. И артиллерийская пальба в феллиниевском фильме «А корабль плывет» превосходит все пушечные канонады в латтуадовских произведениях, включая «Бурю».

А вот в фильме Латтуады «Мафиозо» (1962), который упоминает В. Е. Степанов, демонстрация оружия и выстрелов встречается, пожалуй, меньше, чем в «Огнях варьете», где пальба циркача-ковбоя присутствует в трех упомянутых сценах. Тот,

---

<sup>1</sup> Здесь, конечно, особенно показательна продолжительная сцена штурма войсками Пугачева Белогорской крепости.

кто знаком с фильмами Латтуады до совместных с Феллини «Огней», согласятся, что в сцене с трюковым выстрелом по ромашке нет ничего общего с бандитскими (?) темами «от Латтуады». Эта сцена в «Огнях варьете» исполнена на манер Феллини. И опять же напомним, что автором идеи «Огней» указан в титрах именно молодой режиссер.

Так следует ли усматривать влияние Альберто Латтуады в использовании Феллини криминальных мотивов или сюжетов? — Не думаю. Как было показано, в кинематографе Федерико Феллини присутствует и этот мотив, причем весьма устойчивый. А тезис о «безоружности» свидетельствует о невнимательном просмотре фильмов режиссера. Ведь для того, чтобы писать о Феллини взвешенно и обстоятельно, следовало бы «вооружиться» всем «арсеналом» его творчества.

## XVII

Завершив комментированное описание сцен с оружием и стрельбой в кинематографе Ф. Феллини, сделаю обобщение и подведу итоги исследования.

Оружие и выстрелы появляются во многих феллиниевских фильмах — от самого первого «Огни варьете» (1950) до самого последнего «Голос луны», созданного в 1990 году. Приведу нехитрую статистику «вооруженных» фильмов Феллини, взяв только полнометражные художественные картины<sup>1</sup> Их двадцать. И 12 из 20 — это произведения, в которых задействовано оружие и звучат выстрелы и взрывы.

- «Огни варьете» (1950) — три сцены со стрельбой из кольта (цирковые трюки);
- «Дорога» (1954) — игрушечное ружье и выстрел;
- «Сладкая жизнь» (1960) — убийство и самоубийство (за кадром) с помощью пистолета (оружие в кадре);

---

<sup>1</sup> Исключаем рекламные клипы, документальные фильмы («Дневник режиссера», 1969) и короткометражки — эпизоды в трех киноальманахах: новелла «Брачное агентство» в киножурнале, созданном шестью итальянскими режиссерами под общим названием «Любовь в городе» (1953); «Искушение доктора Антонио» в тетралогии «Боккаччо-70» (1962) и авторское прочтение рассказа Аллана По «Тоби Даммит» в трилогии «Три шага в бреду» (1968).

- «Восемь с половиной» (1963) — пистолет в руках героя и сцена самоубийства (в его воображении);
- «Клоуны» (1970) — игрушечное ружье в руках сумасшедшего, играющего в войну; пистолеты, огнеметы, пушки, стрельба, фейерверки, взрывы (на арене цирка);
- «Амаркорд» (1973) — пистолеты, ружья, автоматы; стрельба из разных видов оружия; взрывы бомбочек; ружья в полицейском участке; ружья в руках «авангардистов» на площади;
- «Казанова Федерико Феллини» (1976) — фейерверк на карнавале; пистолет в руках женщины, угрожающей герою; старинная пушка в зале;
- «Репетиция оркестра» (1978) — стрельба из пистолета в храме во время бунта музыкантов на репетиции оркестра;
- «Город женщин» (1980) — пистолеты, ружья, автоматы; коллекция оружия в доме Катцоне; выстрелы из ружья и автоматные очереди; взрывы;
- «И корабль плывет» (1983) — пушки; пальба корабельной артиллерии; взрывы, от которых гибнут корабли и часть экипажа;
- «Интервью» (1987) — выстрел игрушечной пушки в съемках рекламы; стрельба из ружей в съемках фильма;
- «Голос луны» (1990) — пистолет; три выстрела в экран во время праздника.

Во всех названных фильмах присутствуют игровые или вполне реальные взрывы и выстрелы, а в «Сладкой жизни» еще и тройное убийство из пистолета (правда, «за кадром»), но само оружие показано и о нем говорится. В «историографическом» «Сатириконе Феллини» ружей, пистолетов и пушек нет и быть не может быть, по вполне понятным причинам — просто античность не знала огнестрельного оружия. А вот холодного оружия в драме о римских героях-скитальцах (Sinitsyn, 2018a,b) предостаточно: мечи, кинжалы, копья и проч. И оно неоднократно задействовано как орудие убийства и самоубийства персонажей. В другом произведении на исторический сюжет — «Казанова Федерико Феллини» — присутствуют и пистолет, и пушка. И хотя то и другое оружие в «Казанове» —

это «роли без слов», они здесь не бездействуют. Как уже было отмечено, режиссер считает необходимым включить их в картину.

В фильмах Феллини оружие оказывается то в руках женщин (лондонский эпизод в «Казанове» и несколько приведенных выше случаев в «Городе женщин»), то в руках людей с неадекватным поведением (сцены в «Репетиции оркестра» и «Голосе луны»), а то и просто сумасшедших (местный дурачок в художественно-документальном телефильме «Клоуны») или клоунов (в тех же «Клоунах»), а то в руках мужчин-самоубийц («Сладкая жизнь» и «Восемь с половиной»); мы видим игрушечные ружья в руках детей («Амаркорд») или в сценических представлениях артистов («Огни варьете», «Дорога», «Интервью»), добавим к этому и пушки, хлопушки, пугачи, мортиры и корабельную артиллерию («Клоуны», «Казанова», «И корабль плывет» и «Интервью»), многие из которых тоже стреляют.

По-настоящему воинственно пушки палят только в картине «А корабль плывет». Но, как уже говорилось, в этом «историко-графическом» фильме-притче все оказывается игрой. Когда в финале перед зрителем раскрывают процесс работы съемочной группы, становится ясно, что все это только кино.

## XVIII

Приведенные выше примеры позволяют заключить, что у Феллини была особенная симпатия к сценам со стрельбой. В начале очерка «оружейный» мотив в кинокартинах итальянского художника я назвал «занимательным». Действительно, вызывает вопрос: почему в фильмах Феллини, не имеющих отношение к войне и сражениям, так много стрельбы и взрывов? Не скажу, что вставные эпизоды с оружием и его применением являются для Феллини существенными (кроме, разве что, эпизода с убийством и самоубийством Штайнера), но они, несомненно, значимы. Пожалуй, можно назвать это даже специфической черточкой его творчества, особым феллиниевским почерком.

Присутствие у Феллини оружия и стрельбы, воинов (в «мемуарных» картинах 1970-х — 1980-х гг.), взрывов и прочих

«милитаристских» моментов, не является отсылкой к военной тематике. В его фильмах нет ничего о войне «как феномене духовного производства от агрессии и насилия» (Sekatsky, 1999, 33). У Феллини присутствует игра, даже игра в войну, там, где он гротескно изображает фашистов. Если использовать метафору А. К. Секацкого о «Духе Воинственности», то такому духу (древнеримскому либо германскому) итальянец Феллини противопоставляет Дух Праздничности, и тем самым художник нивелирует суровый Geist, как это показано, например, с итальянскими фашистами в «Клоунах», «Амаркорде», «Интервью»; или с военным германским духом в «Казанове» (сцена в Вюртемберге) и фильме-притче «А корабль плывет»; или в драме «Репетиция оркестра».

Большинство описанных моментов (не все) — это сцены с оружием и выстрелами, которые совершенно неожиданные и, казалось бы, неуместные. Иногда режиссер «задействует» его с той целью, чтобы усилить эстетический эффект сцены. Но их функции различны. Если в «Огнях» стрельба из пистолета является цирковым трюком, праздничным элементом, то в «Голосе луны» пистолетными выстрелами, напротив, прерывается праздник. Выстрелы либо разрывают, либо, напротив, усиливают общую карнавальную атмосферу картины.

Порой по принципу карнавальной культуры, происходит инверсия противоположностей, например, когда оружие — символ маскулинности — оказывается в руках представительниц слабого пола, чтобы с его помощью подчинить мужчину («Казанова», «Город женщин»). И, напротив, оружие в руках мужчины выявляет его слабость («Сладкая жизнь», «Восемь с половиной», «Репетиция оркестра», «Голос луны»). Складывается ощущение, что оружие — это не пистолеты, ружья, автоматы, и пушки, а инструмент, который способствует тому, чтобы уйти от реальности, рождающий иллюзию освобождения.

Вероятно, есть резон говорить об особом рода арта-эстетике карнавального кинематографа Феллини. Особенность же заключается в том, что ружья, пистолеты, автоматы, пушки, стрельба, взрывы в его фильмах зачастую относятся к кино, кинопроизводству, клоунаде, празднику, как обязательные составляющие карнавального действия (в «Огнях варьете»,



*Илл. 18. Выстрел клоуна из огромного пистолетища на арене цирка (т/ф «Клоуны», 1970).*



*Илл. 19. Выстрелы клоунов из потешной мортиры в виде граммофона на арене цирка (т/ф «Клоуны», 1970).*

«Дороге», «Клоунах», «Амаркорде», «Репетиции оркестра», «Городе женщин», «Интервью», «Голосе луны»). Фейерверки, салют, клоунские пугачи, хлопушки и озорные бомбочки — игровые элементы, отражающие и подчеркивающие карнавальный нрав феллиниеской музыки (Sinitsyn, 2019b). Как и те потешные пушки, хлопушки, ружья и пистолетища, что грохочут на арене настоящего цирка в шедевральных феллиниевских «Клоунах» (Илл. 18, 19).

## REFERENCES

- Agnew, J. (2020). Fellini's Sense of Place. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (117-127). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Alonge, G. (2020). Ennio, Tullio, and the Others: Fellini and His Screenwriters. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (165-176). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bauman, R. (2020). The Fellini Brand: Marketing Appropriations of the Fellini Name. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (391-402). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bellano, M. (2020). Fellini's Graphic Heritage: Drawings, Comics, Animation, and Beyond. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (59-77). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bondanella, P. (1978). Early Fellini: 'Variety Lights', 'The White Sheik', and 'I Vitelloni'. In P. Bondanella (Ed.), *Federico Fellini: Essays in Criticism* (220-239). New York: Oxford University Press.
- Bondanella, P. (1992). *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press.
- Bondanella, P. (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burke, F. (1984). *Federico Fellini: 'Variety Lights' to 'La Dolce Vita'*. Boston: Twayne Publishers.
- Burke, F. (2002). Federico Fellini: Realism / Representation / Signification. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (26-46). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Burke, F. (2011). Fellini's commercials: Biting the hand that feeds. *The Italianist*, 31, 205-242.
- Burke, F. (2020a). Fellini Remixed: Anglo-American Film and Television Appropriations. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (403-418). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Burke, F. (2020b). *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*. Bristol, Chicago: Intellect Ltd.
- Carrera, A. (2018). *Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Carrera, A. (2020). 'Il viaggio di G. Mastorna': Fellini *Entre Deux Morts*. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (129-139). Chichester: Wiley-Blackwell.

- Fellini, F. & Guerra, T. (2002). *Amarcord. And the ship is sailing* (G. Bogemsky, & A. Mirolyubova, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Azbuka-klassika. Retrieved from <https://coollib.net/b/362755-tonino-guerra-amarkord/read?p=1&cnt=9000> (In Russian)
- Fellini, F. (1984). *Make a film* (F. M. Dvin, Trans. & Comm.). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. Retrieved from [https://royallib.com/read/fellini\\_federiko/delat\\_film.html#0](https://royallib.com/read/fellini_federiko/delat_film.html#0) (In Russian)
- Fellini, F. (1988). Fellini about Fellini (G. Bogemsky, O. B. Bobrova, & F. M. Dvin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Greene, S. (2020). Racial Difference and the Postcolonial Imaginary in the Films of Federico Fellini. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (331-346). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hough-Dugdale, A. (2020a). The Liquid Hyperfilm: Fellini, Deleuze, and the Sea as Forza Generatrice. In F. Burke, M. R. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (237-249). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hough-Dugdale, A. (2020b). Periphaural Vision: Sound and the Rhizomatic Re-tuning of Tele-vision in Fellini's "La voce della luna". *Italica: Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 97 (4), 879-902.
- Kezich, T. (2002). *Federico Fellini. His Life and Work*. New York: Faber & Faber, Inc.
- Kezich, T. (2009). *Federico Fellini. Das Buch der Filme*. München: Schirmer/Mosel.
- Kezich, T. (2021). *We, who made the film "Sweet Life"* (N. Khutsieva, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Argus SPb Publ. (In Russian)
- Koretsky, V. (2020). The city of women. The desire is there, the object is not. *Seans*, 74, 208-213. (In Russian)
- Marcus, M. (1993). *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Marcus, M. (2002). Fellini's *Ginger and Fred*: Postmodern simulation meets Hollywood Romance. In F. Burkke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (169-187) Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Martelli, M. (2013). I rumori di fondo: alterità e forme di conoscenza da 'Il poema dei lunatici' a 'La voce della luna'. *Romanica Wratislaviensia*, 60, 113-121.
- Merlino, B. (2015). *Fellini* (L. F. Matyash, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Molodaya gvardiya Publ. (In Russian)
- Minghelli, G. (2020). *Amarcord/Am'l'arcord*. Fascism, Memory, and the Visual in Federico Fellini and Renzo Renzi. *Italica: Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 97 (4), 848-878.

- Minuz, A. (2015). *Political Fellini: Journey to the End of Italy*. New York, Oxford: Berghahn.
- O’Healy, Á. (2002). Interview with the Vamp: Deconstructing Femininity in Fellini’s Final Films (‘Intervista’, ‘La voce della luna’). In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (209-232). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Parigi, S. (2020). Neorealism Masked: Fellini’s Films of the 1950s. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (43-58). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Radzivill, A. (2020). Orchestra Rehearsal: The Pessimistic Comedy. *Seans*, 74, 198-207. (In Russian)
- Rangan, B. (2020). Federico Fellini’s ‘La Dolce Vita’ depicts the suicide of an intellectual and the death of everything he stands for. *Firstpost*. Retrieved from <https://www.firstpost.com/entertainment/federico-fellinis-la-dolce-vita-depicts-the-suicide-of-an-intellectual-and-the-death-of-everything-he-stands-for-8498021.html>
- Ravetto-Biagioli, K. (2020). Remote Control Politics: Federico Fellini and the Politics of Parody. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (295-308). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Rossi, D. (2011). La voce della luna. *Proiezioni Fantasmatiche*. Retrieved from <http://proiezionifantasmatiche.blogspot.com/2011/06/la-voce-della-luna.html>
- Rozhdestvenskaja, K. (2020). ‘And the Ship Sails on’. The Polyethylene swaying like the Waves of the Sea. *Seans*, 74, 214-221. (In Russian)
- Russo, J. P. (2020). ‘Prova d’orchestra (Orchestra Rehearsal)’ and ‘E la nave va (And the Ship Sails On)’. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (495-498). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Sekatsky, A. K. (1999). Temptation and Will: Prose, Essay. St. Petersburg: Borey-Art Publ. (In Russian)
- Sesonske, A. (2010). 8½: A Film with Itself as Its Subject. *The Criterion Collection*. Retrieved from <https://www.criterion.com/current/posts/173-8-1-2-a-film-with-itself-as-its-subject>
- Shchukin, M. (2020). Intervista: The Story of One Silence. *Seans*, 74, 226-231. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2018a). Fellini’s Reception of Ancient Rome. In E. V. Rung, & E. A. Chiglintsev (Eds.), *The antique heritage in subsequent epochs: reception or transformation? Russian-German International Scientific and*

- Educational Symposium (Kazan, 18–20 october 2018)* (114-123). Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2018b). A (Re)construction of History by Fellini: Motives and Groundbreaking Principles in 'Fellini Satyricon' (To Commemorate the 50th Anniversary of the Film Creation). *Acta eruditorum*, 29, 69-93. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2019a). Federico Fellini's Historiographic Cinema and the Film Mythology of Rome. *Terra aetheticae*, 1 (3), 106-130. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2019b). Italian "Satyriconiana" at the turn of the 1970s: Fellini, Polidoro, Laurenti, Maderna and others. In: A. A. Sinitsyn, V. A. Egorov, S. M. Kapilupi, & S. B. Nikonova (Eds.). *Program and abstracts of the First International Scientific and Practical Conference "La Strada: Pathos and Ethos of Italian Cinema", St. Petersburg, November 27–28, 2019* (33-36). St. Petersburg: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2020). Federico Fellini and the Ancient Classics: Introduction. 'Eternal Topics' and Finale of the Film 'Variety Lights'. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 21 (2), 234-265. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021). The Fellini Discourse: Across the Pages of the Russian Magazine Dedicated to the Centenary of the Italian film Director. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 22 (1), 318-347. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B., & Stavtseva, O. I. (2021). Report on "They were the right books you read as a child at the "Logos, Ethos, Myth: Faces and Resonance of Cultures" — VI Section (April 8, 2021, Russian Christian Academy for the Humanities)". *Acta eruditorum*, 38, in print. (In Russian)
- Stepanov, V. (2020). 'Variety Lights': The Selfie against the background on the era. *Seans*, 74, 90-95. (In Russian)
- Stubbs, J. C. (2015). *Federico Fellini as Auteur. Seven Aspects of his Films*. Carbondale: Southern Illinois University.
- Suderburg, E. (2020). In Bed with Fellini: Jung, Ernst Bernhard, Night Work, and *Il libro dei sogni*. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (79-92). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Surliuga, V. (2020). Masina and Mastroianni: Reconfiguring C. G. Jung's Animus and Anima. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (191-204). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Van Watson, W. (2002). Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico*

*Fellini: Contemporary Perspectives* (65-91). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Vanelli, M. (2020). 'Io non me ne intendo': Fellini's Relationship to Film Language. In F. Burke, M. Waller, M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (207-221). Chichester: Wiley-Blackwell.

Waller, M. (2020). Il Maestro" Dismantles the Master's House: Fellini's Undoing of Gender and Sexuality. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (311-328). Chichester: Wiley-Blackwell.

---

---

---

# CHRONICA



---

---

**СОВРЕМЕННОЕ ЭСТЕТИКО-КОММУНИКАТИВНОЕ  
ПРОСТРАНСТВО РОССИИ:  
НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ПРОБЛЕМЫ**

**Обзор Всероссийской научно-практической конференции  
«Эстетико-коммуникативное пространство России  
и дискурс масс-медиа»**

**ЖАННА ЛАТЫШЕВА**

*Жанна Вячеславовна Латышева* — доктор философских наук, доцент, профессор, заведующая кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, г. Владимир, Россия.

*E-mail:* joan\_lat@mail.ru

В статье анализируются проблематика и результаты Всероссийской научно-практической конференции «Эстетико-коммуникативное пространство России и дискурс масс-медиа». Артикулируются процессы эстетизации журналистики, перехода функций искусства в сферу СМИ. Выявляются положительные и отрицательные аспекты цифровизации, осмысливаются ее деструктивные для культуры тренды, предлагаются способы их преодоления. Участники конференции констатируют, что происходит выхолащивание духовных основ бытия и образа человека, деформируются ценностные ориентации современного общества. Рекламный дискурс, эстетизируя человеческую телесность в различных ее проявлениях, создает из человека симулякр, способный не к порождению значимых культурных артефактов, а производству таких же симулякров, как

и он, например, дизайна персональной презентации в интернете. Авторы, кроме того, говорят об усиливающейся эстетико-культурной деградации отечественных и зарубежных СМИ, утрате традиционных содержания и роли эстетических функций журналистики. Рассматриваются такие вопросы эстетической теории и практики, как проникновение в рекламу принципов искусства, изучение потенциала применения метамоделей машин Ф. Гваттари в медиаэстетике, анализ и оценка теории искусства Н. Лумана, проблемы эстетики отечественного и зарубежного кино, русской классической романистики. Важным направлением конференции является тематика формирования и развития медиасферы, использования возможностей новых медиа в различных сферах общества. Исследуются и проблемы применения ресурсов новых медиа в эстетическом образовании. Делается вывод о необходимости опоры в коммуникативном пространстве масс-медиа на духовные, в том числе эстетические, ценности, создании подлинной эстетико-культурной среды в области традиционных и новых медиа.

*Ключевые слова:* эстетика, культура, журналистика, масс-медиа, искусство, цифровизация, духовные ценности, симулякр

## **MODERN AESTHETIC AND COMMUNICATIVE SPACE IN RUSSIA: SOME TRENDS AND PROBLEMS**

***Zhanna Latysheva***

Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Professor of Vladimir State University, Russia.

*E-mail:* joan\_lat@mail.ru

The article analyzes the problems and results of the All-Russian scientific and practical conference "Aesthetic and communicative space of Russia and the discourse of the mass media". The processes of aestheticization of journalism, the transition of the functions of art to the sphere of the media are articulated. The positive and negative aspects of digitalization are identified, its destructive cultural trends are comprehended, and ways to overcome them are proposed. The conference participants state that there is an emasculation of the spiritual foundations of being and the image of a person, the value orientations of modern society are deformed. Advertising discourse, aestheticizing human corporeality in its various manifestations, creates a simulacrum from a person, capable not of generating significant cultural artifacts, but of producing the same simulacra as it is, for example, the design of a personal presentation on the Internet. In addition, the authors talk about the increasing aesthetic and cultural degradation of domestic and foreign media, the loss of

traditional content and the role of the aesthetic functions of journalism. Issues of aesthetic theory and practice are considered, such as the penetration of the principles of art into advertising, the study of the potential of using F. Guattari's metamodel of machines in media aesthetics, analysis and assessment of N. Luhmann's theory of art, the problems of aesthetics of domestic and foreign cinema, Russian classical novels. An important focus of the conference is the formation and development of the media sphere, the use of the possibilities of new media in various spheres of society. The problems of using the resources of new media in aesthetic education are also investigated. The conclusion is made about the need to rely in the communicative space of mass media on spiritual, including aesthetic, values, to create a genuine aesthetic and cultural environment in the field of traditional and new media.

*Key words:* aesthetics, culture, journalism, mass media, art, digitalization, spiritual values, simulacrum

Жизнь не стоит на месте. Развивается и эстетическая мысль, временами проясняя наболевшие проблемы, временами их, напротив, заостряя и ставя новые. Так, масс-медиа и, в частности, новые медиа требуют особого ракурса рассмотрения своих эстетических аспектов. Участие современных СМИ в процессах сосуществования и смешения принципов традиционной эстетики с мировоззренческими позициями постмодернизма и трансгуманизма, в столь разноплановых тенденциях, как тотальная дигитализация; поиск путей отхода от постмодерна; развитие новых подходов эстетического философствования и др., требуют регулярной ревизии и осмысления происходящих изменений, как в эстетике, так и в медиа, прояснения складывающейся эстетико-коммуникативной картины мира.

В то же время сегодня сами журналистика и масс-медиа все больше «эстетизируются», приобретают такие черты эстетического и художественного, как эмоциональность, выразительность, иммерсивность, художественно-творческое конструирование реальности, образность, катарсичность. Эстетизируется коммуникация, как стержневой процесс медийного эстетизиса. По мнению исследователей, границы между сферами масс-медиа и искусством все интенсивнее растворяются, речь даже идет о переносе исконно художественных функций, реализовывавшихся искусством, в сферу журналистики и масс-медиа и в этом смысле «вытеснении журналистики

искусством, поскольку оно оказывается ближе к «правде жизни» (Belenky, 2018, 13).

Обозначенные тенденции и проблемы нашли свое отражение в докладах Всероссийской научно-практической конференции «Эстетико-коммуникативное пространство России и дискурс масс-медиа» («Aesthetic and communicative space of Russia and mass media discourse»), состоявшейся 15 октября 2020 года в г. Владимире. Она была организована кафедрой «Журналистика, реклама и связи с общественностью» Гуманитарного института Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (ВлГУ) и Центром эстетики и эстетического образования ВлГУ. В работе конференции приняли участие специалисты из разных городов нашей страны: Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Челябинска, Салехарда, Сургута, Волгограда, Ульяновска, Элисты, Владимира.

Пленарные доклады конференции были посвящены, главным образом, многостороннему осмыслению феномена коммуникации. Так, задачи выявления социальных и эстетических функций коммуникации, ее трансформации в новых технологических условиях, нашли свое отражение в докладах Р. М. Алейник (Москва), Ж. В. Латышевой (Владимир), Е. Н. Орлик (Владимир), М. Г. Назаровой (Владимир), О. В. Игнатъевой и Л. А. Калмыковой (Ульяновск).

Профессор Раиса Михайловна Алейник в докладе «Эстетизация как коммуникация: опыт российского театра в эпоху цифровизации» констатирует коммуникационную сущность эстетического и исследует возможности новых медиа в эстетико-коммуникативном пространстве. Она подчеркивает, что в современном информационно и технологически перенасыщенном мире, «где избыток информации приводит к дефициту смысла, где фактическое и фантазматическое свободно переходят друг в друга, где эффективность мутировала в эффектность и аффектность» (Aleinik, 2020, 7), происходят стремительные радикальные, по большей части, негативные и маргинализирующие трансформации бытия человека. «Спасением» от надвигающегося «перелома» выступит активное вовлечение в цифровую среду культуры в ее высших коренных формах

(книга, театр, музей и др.), привлечение семантически-упорядочивающего, символического, интегрирующего, солидаризирующего и гармонизирующего потенциала культуры.

Ж. В. Латышева также апеллирует к культуре и одному из определяющих ее специфику процессу — трансцендированию, исследуя его проявления в коммуникации. Автор выявляет, что стержневая операция трансцендирования, конституирующая общество — культурно-семантическая коммуникация.

Е. Н. Орлик, О. В. Игнатъевой и Л. А. Калмыковой предпринята попытка проанализировать потенциал и риски участия человека в коммуникационных процессах в цифровом медиапространстве. С одной стороны, предоставляются дополнительные возможности для самореализации личности, с другой стороны, возникают опасности нарушения неприкосновенности частной жизни и манипулирования сознанием. В частности, субъект медиапотребления за счет своих действий в интернете становится невольным «поставщиком» важной для редакции информации об эффективности ее работы.

Среди пленарных докладов особняком стоит сообщение П. А. Белоусова (г. Владимир) «Телоцентрическая эстетика рекламного дискурса и ее гуманистическая оценка». Автор констатирует, что все, что относится к человеческому телу с его разнообразными потребностями и стремлениями (например, к спортивности и красоте), сейчас становится прибыльным товаром. «Телесный человек превращается в вещь-знак (имидж), соотносимый со всеми другими вещами-знаками и приведенный в ценностном плане к уровню рубрикаторов рынка» (Belousov, 2020, 32-33). Человек в такой «шкале ценностей» становится квази-человеком, симулякром, утрачивая свою духовную сущность и лишаясь «радости от самовозвышения в творчестве самого себя» (Belousov, 2020, 36).

Нелинейным и ценностно неоднозначным взаимосвязям эстетико-художественной и медийной сфер общества посвящена такая секция конференции, как «Эстетика, искусство и масс-медиа».

Б. А. Булгарова, В. В. Барабаш, К. С. Абдус (г. Москва) заостряют следующие проблемы, вызывающие давний интерес отечественных и зарубежных исследователей: эстетико-культурная

деградация СМИ, деформация эстетико-культурных функций журналистики. В итоге своего эмпирического исследования авторы приходят к неутешительным, хотя и не претендующим на окончательность выводам о достаточно низком уровне культуры российских СМИ, о преобладании «манипулятивных стратегий» и развлекательной составляющей контента. Все это заставляет сделать вывод об отсутствии объективных условий формирования у молодежи умений и навыков самостоятельного и критического осмысления действительности, возвращении поколения потребления, деформации ценностной составляющей российского общества.

К близким выводам приходит Ю. А. Васерчук (г. Москва), давая социально-философскую оценку сущности дизайна персональных презентаций в интернете. Она отмечает, что «в обществе, где имидж занял место религии, дизайн персональной презентации стал символом веры» (Vaserchuk, 2020, 53). Формируется вера в абсолютную значимость Другого, что приводит к добровольному подчинению власти этого Другого над собой. В силу этого дизайн визуальной презентации предстает как симулякр, как вырождение подлинного творчества и подлинного образа человека.

В данной секции, кроме того, поднимаются важные проблемы эстетико-теоретического плана. Осмыслению путей и степени проникновения в продукты рекламы образно-символической природы искусства посвящен доклад И. Н. Крончева (г. Санкт-Петербург). Исследование возможности применения метамоделей машин Ф. Гваттари в рамках медиаэстетического подхода предпринимается А. Р. Медведевой (г. Челябинск). Ж. В. Латышева рассматривает и дает оценку теории искусства Н. Лумана. Попытка авторского концептуального осмысления сюжетов русской классической романистики предпринимается О. В. Февралевой (г. Владимир). Сравнительный анализ творчества А. Тарковского и Л. фон Триера осуществляется Н. С. Зиновьевым (г. Владимир).

В секции «Новые тенденции в масс-медиа: методология, теория, практика, проблемы» ставится и разрабатывается ряд актуальных проблем формирования и использования современной медиасферы.

В докладе В. В. Сельнинова (г. Салехард) и Б. Б. Дякиевой (г. Элиста) демонстрируются существенные возможности новых медиа в вопросе повышения эффективности работы власти за счет интерактивного применения новейших каналов связей органов управления и населения. Вместе с тем, осмысливаются и вопросы, которые необходимо решать для дальнейшего развития системы новых медиа: содействие блоггерству и совершенствование системы цифрового взаимодействия.

Е. В. Парахневич (г. Волгоград) осуществляет попытку определения статуса нового медиатренда, сосредотачивающегося на позитивных новостях и перспективах эффективного разрешения конфликтов — «журналистики решений». Автор рассматривает этот тренд как новый аналитический жанр.

Участниками данной секции акцентируется такая тенденция, как усиливающаяся трудность реализации эстетических, культурологических и просветительских функций СМИ. Это трудность, по мнению С. О. Габрилян (г. Москва), сопряжена с увеличением количества «желтой» прессы, которая «выхолащивает» высокие общечеловеческие ценности, способствуя их подмене. Подобного же рода обеспокоенность присутствует и в размышлениях П. Е. Храмцовой (г. Санкт-Петербург). Но она вместе с тем выражает надежду, что документалистика блоггеров-«лидеров мнения», поднимающих животрепещущие темы, окажется способной вывести нас из современной «платоновской пещеры» к истинным ценностям и смыслам.

И наконец, третий блок конференции посвящен вопросам взаимосвязи образования и масс-медиа. Исследователей интересует спектр художественно-эстетических возможностей новых информационных технологий и новых медиа в сфере образования детей и юношества. Так, М. А. Червонная (г. Москва) изучает потенциал дизайна как средства информационно-графической визуализации в обучении бакалавров-дизайнеров, выявляя эстетические принципы работы с информацией. Автор подчеркивает, что как раз наличие художественно-эстетических качеств (художественная образность, стиль) и творческой компоненты информационной визуализации маркируют работу профессионального дизайнера, отличая ее от автоматической и стандартизированной графики.

А. А. Резниченко и Н. В. Чернявская (г. Владимир) исследуют возможности интернет-ресурсов в вопросе повышения качества художественно-эстетического образования во внеурочной деятельности начальной школы. Опыт работы во время пандемии коронавируса показал, что онлайн-уроки в сочетании с образовательными возможностям интернет-сайтов способствуют более продуктивному освоению детьми задаваемых учителем театрализованных упражнений, увеличению, благодаря более частым посещениям сайтов художественных объединений и театров, интереса к театральному искусству и другим областям художественно-эстетической деятельности. В процессе обсуждения с учителем увиденных на этих сайтах театральных этюдов, фотографий, спектаклей, костюмов, грима, у школьников развивается и творческое мышление.

В. В. Вилковой и Г. Н. Манасовой (г. Владимир) изучается вопрос эффективности использования интернет-ресурсов педагогами для формирования и организации учебной деятельности учащихся с ограниченными возможностями здоровья. Авторами отмечается, что существует немало сайтов, содержащих полезную и важную нормативно-правовую, образовательную, методическую, логопедическую, дефектологическую и иную информацию. Производится аналитический обзор этих сайтов.

Таким образом, тематика и содержание докладов конференции убедительно продемонстрировали усиление процессов взаимодействия сфер эстетики и медиа, постепенное вбирание журналистикой эстетико-художественных свойств и функций; высветили определенный спектр проблем и характерные тенденции эстетической теории и практики, современной журналистики. Тревожными тенденциями, имеющимися в эстетико-коммуникативной сфере современной России, по мнению участников конференции, являются маргинализация основополагающих смыслов человеческого бытия, разрушение и подмена эстетических и гуманистических идеалов общества на квазиидеалы, осязаемое снижение эстетико-культурного уровня современной журналистики и СМИ. Высказывается убеждение о недопустимости замены традиционных неутилитарных ценностей и эстетического многообразия

человеческой культуры цифровыми симулякрами. Цифровые технологии должны выполнять именно технологические функции по наполнению эстетико-коммуникативного пространства России лучшими образцами русской и мировой культуры, искусства, журналистики.

## REFERENCES

- Aleinik, R. M. (2020). Aesthetization as communication: experience Russian theater in the era of digitalization. In *Aesthetic and communicative space of Russia and mass media discourse. Materials of the All-Russian scientific-practical conference (October 15, 2020)* (3-11). Vladimir: Transit-IKS Publ. (In Russian).
- Belenky, A. I. (2018). *Aesthetics of Journalism*. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian).
- Belousov, P. A. (2020). Telocentric aesthetics of advertising discourse and its humanistic assessment. In *Aesthetic and communicative space of Russia and mass media discourse. Materials of the All-Russian scientific-practical conference (October 15, 2020)* (27-38). Vladimir: Transit-IKS Publ. (In Russian).
- Vaserchuk, Yu. A. (2020). Design of personal presentations in the Internet. In *Aesthetic and communicative space of Russia and mass media discourse. Materials of the All-Russian scientific-practical conference (October 15, 2020)* (49-56). Vladimir: Transit-IKS Publ. (In Russian).

**ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«XV КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ. ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКА:  
НОВЫЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ  
(К 100-ЛЕТИЮ М.С. КАГАНА)»**

**НИНА ПЕРОВА, ВАЛЕРИЯ СЕНЬКИНА**

**Нина Вадимовна Перова** — Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* nino4kaperova@gmail.com

**Валерия Александровна Сенькина** — Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* vlazarevaa@outlook.com

Данная статья представляет собой подробный обзор конференции «XV Кагановские чтения», проходившей в Институте философии Санкт-Петербургского государственного университета 18-19 мая 2021 года. Темой конференции, посвященной 100-летию ведущего ленинградского эстетика М. С. Кагана, стала «Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы». В обзоре представлены основные проблемные области, обозначенные в докладах: современная теория культуры, исследования взаимодействий культуры и искусства, новые методологические стратегии в эстетике и междисциплинарные подходы в философии культуры и искусства. В этом году конференция проходила в смешанном формате, то есть в оффлайн и онлайн, что увеличило ее доступность: в чтениях приняли участие 120 человек из 26 регионов. В статье анализируется опыт применения данного формата с указанием на его достоинства и недостатки.

*Ключевые слова:* эстетика, философия культуры, М. С. Каган, междисциплинарность, синергетика

**RUSSIAN CONFERENCE**  
**“XV KAGAN READINGS. CULTURAL THEORY AND AESTHETICS:**  
**NEW INTERDISCIPLINARY APPROACHES**  
**(TO THE 100TH ANNIVERSARY OF M. S. KAGAN)”**

***Nina Perova***

St.Petersburg State University, St.-Petersburg, Russia.

*E-mail:* nino4kaperova@gmail.com

***Valeria Sen'kina***

St.Petersburg State University, St.-Petersburg, Russia.

*E-mail:* vlazarevaa@outlook.com

The article offers a detailed review on the conference “XV Kagan Readings”, which took place in the Institute of Philosophy at St. Petersburg State University on May 18-19, 2021. The topic of the conference, dedicated to the 100th anniversary of leading esthetician in Leningrad M. S. Kagan, was “Cultural theory and aesthetics: new interdisciplinary approaches”. The article represents main areas of concern stated during presentations: modern cultural theory, studies of the interaction between culture and art, new methodological strategies in aesthetics and interdisciplinary approaches to philosophy of culture and art. This year the conference was held in a mixed, offline and online, format that increased its accessibility: 120 people from 26 regions took part in the readings. The article analyzes advantages and disadvantages of this new experience.

*Keywords:* aesthetics, philosophy of culture, M. S. Kagan, interdisciplinarity, synergetics

### **Введение**

18-19 мая 2021 года в Институте Философии СПбГУ прошла Всероссийская научная конференция «XV Кагановские чтения», посвященная 100-летию со дня рождения Моисея Самойловича Кагана. Проводимая ежегодно с 2007 года конференция является данью уважения выдающемуся ученому, ставшему основателем ленинградской эстетической школы. Тема юбилейных Чтений — «Теория культуры и эстетика: Новые междисциплинарные подходы» — соответствует проблемам философско-эстетического и культурологического знания, рассмотрению которых была посвящена исследовательская деятельность М. С. Кагана.

Участникам Чтений было предложено изложить свое осмысление научного вклада М. С. Кагана в гуманитарное знание и горизонтов исследований на стыке эстетики и наук о культуре. Чтения прошли в ставшем уже привычным смешанном формате: участники присутствовали очно, в стенах Института Философии, а также в онлайн формате. Являясь вынужденным, данный формат имеет свои плюсы. В первую очередь к ним относится доступность мероприятия: участники смогли, не приезжая в Петербург, поделиться своими мыслями о состоянии современных эстетики и философии культуры, а также о значении творчества М. С. Кагана. Тем не менее, у этого формата есть и недостатки. Несмотря на прекрасный уровень организации мероприятия, ощущалась излишняя сложность процесса, навязанная необходимостью постоянного использования техники. В силу формата, значительная часть конференции прошла скорее в лекционном, чем в дискуссионном режиме.

На открытии конференции были зачитаны обращения Н. В. Кузнецова и Б. Г. Соколова, отдавших дань уважения научным достижениям М. С. Кагана, его вкладу в развитие эстетики и философии культуры. Слово также взял сын профессора, Михаил Каган, вспомнивший М. С. Кагана как человека с особым типом мышления, совмещающего несовместимое. А. Е. Радеев выразил благодарность всем участникам конференции, как приехавшим впервые, так и регулярно участвующим в чтениях. Он также зачитал ряд писем — от кафедры ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций, специфике их культуры и межрелигиозного диалога; от ректора Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского; от Гуманитарного университета Екатеринбурга; от академика РАН Н. Ф. Морозова, — в которых говорилось о вкладе М. С. Кагана в развитие гуманитарного знания. В рамках Чтений прошло два пленарных заседания: «Проблемы междисциплинарных исследований М. С. Кагана» и «Новые стратегии в науках о культуре и эстетике», а также 6 секций: «Новые методологические стратегии в эстетике», «Новые методологические стратегии в теории культуры», «Искусство и современная теория культуры», «Междисциплинарные подходы в философии истории культуры и искусства», «Новые горизонты исследования

взаимодействия культуры и искусства», «Читать Кагана! Актуальность концепций М. С. Кагана в современной теории культуры, эстетике и аксиологии». Работа секционных заседаний осуществлялась параллельно, авторы обзора опишут те доклады и те заседания, которые они имели возможность посетить.

### **Пленарное заседание 1: Проблемы междисциплинарных исследований М.С. Кагана**

Пленарное заседание началось с доклада *Л. М. Мосоловой* «Междисциплинарная методология в культурологических исследованиях Кагана», рассматривающего проблему междисциплинарной методологии и способы ее реализации. Опираясь на такие работы, как «Человеческая деятельность», «Философия культуры», «Град Петров в истории русской культуры», «Введение в мировую культуру», *Л. М. Мосолова* говорит об использовании междисциплинарного подхода в разных областях знания. Так, например, в «Введении в историю мировой культуры» предлагается новая концепция закономерностей развития мировой культуры, основанная на их синергетическом осмыслении. В «Метаморфозах бытия и небытия» разрабатывается философско-онтологическое основание для построения междисциплинарных путей познания разных форм бытия — природы, человека, общества и культуры. Ссылаясь на *М. С. Кагана*, *Л. М. Мосолова* отмечает, что культура как целое является не суммой элементов, из которых она состоит, но результатом взаимодействия всех своих частей. Более того, культурология рассматривается ею не как междисциплинарная наука, а как метадисциплинарная. Несмотря на актуальность междисциплинарного подхода, *Л. М. Мосолова* отмечает, что в сфере гуманитарных наук эта познавательная парадигма так и не была принята окончательно.

Свой доклад «Эстетосфера культуры в философии культуры и эстетике Кагана» *И. М. Лисовец* начинает с воспоминаний о замечаниях *М. С. Кагана* относительно звуковой организации слов в ее автореферате, тем самым отмечая, что на научные тексты профессор смотрел чувственно-эстетически. Определяя вслед за *Моисеем Самойловичем* предметом эсте-

тики всю эстетосферу культуры, И. М. Лисовец указывает на то, что анализ эстетосферы дал возможность рассмотреть мир, в котором живет современный человек как сферу эстетических ценностей и диалогических отношений, определяющих актуальную гуманитарную составляющую культуры. Говоря о современности, И. М. Лисовец отмечает, что сегодня разворачивается процесс самоликвидации культуры — то, что было искусством, становится антиискусством. Происходит слияние реального и художественного, что в конечном счете приводит к разрушению эстетического отношения к искусству как таковому. Помимо этого, И. М. Лисовец говорит о необходимости выделения городской среды как особой эстетосферы, поскольку урбанистические исследования являются важной частью современной культурологии.

В докладе «Философско-искусствоведческий дискурс научного творчества М. С. Кагана» *Т. С. Злотникова* определяет эстетические идеи в качестве важнейших для М.С. Кагана и его коллег. Она говорит о том, что утверждение философско-эстетических оснований, используемых для изучения как художественных, так и внехудожественных практик, происходит уже в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике», а позже и в «Эстетике как философской науке». *Т. С. Злотникова* выделяет три аспекта идей М. С. Кагана, представляющихся ей недооцененными и недоиспользованными: синергетика, философско-антропологический аспект искусства и морфология искусства. Синергетика открывает новые возможности познания закономерностей исторического процесса и предвидения перспектив его дальнейшего движения. Что касается философско-антропологического аспекта искусства, *Т. С. Злотникова* говорит о «Граде Петрове в истории русской культуры» как о системно-организованном анализе взаимодействия одного человека и общества. «Морфология искусства», в свою очередь, предстает уникальным трудом, демонстрирующим системный подход к проблематике синтеза искусств, набирающим все большую актуальность в последние 50 лет.

Доклад «Будущее художественной культуры в прогнозах М. С. Кагана» *И. В. Кондаков* начинает с определения художественной культуры в качестве «культурного поля», образующегося

вокруг искусства как специфического продукта человеческой деятельности. Докладчик отмечает, что в XXI веке искусство «потеряло свои очертания»: привычные бинарные оппозиции вроде эстетического/не-эстетического, возвышенного / низменного сменились триадами; эстетизация и концептуализация любого нейтрального предмета привели к концептуализации искусства, не затрагивающего мимезис; происходит постепенное стирание границ массовой и элитарной культуры. Как ни странно, в художественной культуре рубежа XX — XXI вв. М. Каган видел подобного рода складывающуюся бифуркацию (с одной стороны, процесса «самоликвидации искусства», с другой, стремления сохранить «классическое представление»). Единственным способом решения проблемы мог бы стать синергетический подход к художественной культуре. Необходимо было бы преодолеть культурный раскол, возродить идейно-эстетическую информацию, эффективно объединяющую все элементы и институты художественной культуры. Однако, по мнению И. В. Кондакова, такое будущее художественной культуры было бы равносильно ее прошлому. По итогам доклада у одного из слушателей возник вопрос, относящийся к эстетизации ужасного в кинематографе Ренаты Литвиновой. Игорь Вадимович, в свою очередь, заметил, что это общая тенденция, присущая русским режиссерам, таким как Алексей Балабанов, Кира Муратова и т.д. Фильм Ренаты Литвиновой «Северный ветер», таким образом, вписывается в уже существующую парадигму.

Последний доклад «Архитектоника гуманитарного познания в трудах М. С. Кагана» был посвящен системно-синергетическому подходу. По словам *Е. Н. Устюговой*, синергетика представляет собой возможность преодоления концептуального кризиса, в то время как междисциплинарный подход становится реальной задачей XXI века. *Е. Н. Устюгова* говорит о том, что для М. С. Кагана системно-синергетический подход представлялся оптимальным путем познания системы человек-культура-общество, в то время как междисциплинарность была инструментом для осуществления этой задачи. Это в корне отличается от современных концепций междисциплинарной эстетики, стирающих границы между жизнью и искусством. Системно-синергетический подход к культуре и искусству стал

методологией построения гуманитарного познания, предметом которого было бытие человека в социокультурном мире. Е. Н. Устюгова завершает свой доклад, а также пленарное заседание такими словами: «С одной стороны, Моисей Самойлович был человеком своего времени, хотя многие его подходы были новаторскими. С другой стороны, его труды могут быть оценены не только в контексте его времени».

## **Пленарное заседание 2:**

### **Новые стратегии в науках о культуре и эстетике**

*О. Н. Астафьева* представила доклад «Культура как «сверхсложная система»: условия и принципы сохранения ее целостности». Начав выступление с воспоминаний о М. С. Кагане, в том числе как о классике синергетического подхода, *О. Н. Астафьева* обращает внимание на значение его вклада в развитие синергетики. Помимо прочего, она говорит о важности образованного совместно с М. С. Каганом «Методологического семинара по синергетике». Она отмечает, что он как никто другой ставил вопрос о новом гуманитарном знании и методологии гуманитарного подхода. *О. Н. Астафьева*, ссылаясь на Кагана, рассматривает культуру как антропосоцио-культурную систему, сложность и целостность которой базируются на единство-множественности. Культура есть то, что берет все извне и перерабатывает внутри себя. Особую важность для культуры играет ее сверхсложность. В периоды нестабильности, когда культура не в состоянии поддерживать реальность, а видоизменяет ее, синергетика позволяет ее объяснить. *О. Н. Астафьева* указывает на синергичность процессов соединения рациональности и иррациональности у субъекта как у творца культуры и вслед за М. С. Каганом подчеркивает необходимость обратиться к глобализации.

В докладе «Междисциплинарный подход в изучении искусства: взаимодействия между искусствознанием, эстетикой и культурологией» *Н. А. Хренов* делает акцент на открытии культуры — событии, которое может быть приравнено к величайшим открытиям человечества. Культура, в которой развивается человек, может быть важнее будущего человека. *Н. А. Хренов* отмечает, что иногда важно вернуться к вопросам,

на которые, казалось бы, уже есть ответ. Поэтому он предлагает вновь обратиться к вопросу об осмыслении культуры и специфике этого процесса в России. В XX веке Россия оказывается одной из первых стран по осмыслению культуры. Это связано с тем, что в первой половине XX века страна пережила разрушение, создавшее ощущение исчезновения культуры, что привело к острой необходимости понять культуру и ее задачи. Менталитет русского человека таков, что осмысление происходит через попытки воплотить утопические идеи, а также преодолеть кризис идентичности. Крах большевизма и определяющей идеологии вернули необходимость поиска коллективной идентичности через культуру. Потребность в культуре возникает как средство отстоять свободу личности. Почему открытие культуры происходит так поздно, только в XX веке? Все же докладчик отмечает, что культурная рефлексия возникает раньше. Барьером становится развитие индустриального общества, оно является проблемой для культуры. В процессе распада традиционного общества происходит отказ от культуры как от пережитка прошлого, преодоление хаоса видится через социологию, в то время как культура понимается как барьер развития. Однако идея посткультуры является иллюзией: культура не могла исчезнуть вообще, она продолжает существовать в экстренных ситуациях в состоянии коллективного бессознательного. Индустриальное общество, отказавшись от культуры в пользу социологии, создает культурный разрыв, нарушив преемственность поколений. Постепенно встает вопрос: можно ли без культуры создать что-то новое? Появляется идея культуры как связи времен, преодоления кризиса и нестабильности.

*Л. А. Закс* в своем докладе «От идеи искусства как двойника и самосознания культуры к идее художественного культуроцентризма» обращается к проблеме отношений культуры и искусства в «Философии культуры» М. С. Кагана. М. С. Каган первым обратил внимание на вхождение человечества в новое качественное состояние. Л. А. Закс указывает на мирную социокультурную революцию — радикальное качественное изменение места человеческого рода в мире, соотношения между природой и культурой. В результате развития науки и тех-

нологий, социальных изменений, культура превращается в базовое, фундаментальное основание жизни, она становится главной реальностью. Происходит формирование новой социальности. Возникает реальность, которая становится основой науки, искусства, социума. Формируется новая парадигма социального сознания — культуроцентричное сознание приходит на смену натуроцентричному. Элементами реальности становятся уже не природные, а культурные объекты. От представления «культура как вторая природа» происходит переход к культуре как основанию существования человека.

В последнем докладе пленарного заседания «Культурологический подход к эстетике и эстетический подход к философии культуры», сделанном *С. Б. Никоновой*, вновь поднимается проблема связи эстетики и философии культуры. Эстетика как дисциплина позволяет посмотреть на любые проявления прекрасного с эстетических позиций. Эстетическая составляющая является неотъемлемой частью культуры. Утверждается появление нового способа видения истории культуры — через призму эстетики. *С. Б. Никонова* завершает свой доклад, а вместе с ним и пленарное заседание, вопросами: не связаны ли эстетика и философия культуры сущностно? Не являются ли философия культуры и культурология следствием эстетического поворота в мышлении? Не обусловлен ли эстетический поворот в мышлении возможностью производить анализ культурных различий, возможностью видеть множество возможностей восприятия объекта там, где раньше все казалось единым?

### **Секция: Новые горизонты исследования взаимодействия культуры и искусства**

Открывает работу секции доклад *И. В. Кондакова* «Современная эстетика: новые проблемные поля», в процессе которого он показывает, каким образом кризис классической эстетики, произошедший в XX веке, определил дальнейшее развитие этой науки. В XX веке в рамках эстетики возникает проблема самоидентификации. Изменяется представление об искусстве, о художественности. Художественность становится скорее чем-то приписываемым, чем присутствующим в онтологии.

Кризис приводит к переосмыслению эстетических категорий: в бинарном противопоставлении категорий появляется промежуточное звено. Например, между возвышенным и низким появляется амбивалентное качество эстетической реальности. Отдельно докладчик выделяет понятие декаданса как эстетической революции, которая отменила запреты, сделала искусством ранее запретные темы. Именно в рамках декаданса бинарность эстетических категорий сменяется плюрализмом. Говоря о будущем художественной культуры, И. В. Кондаков выделяет также тенденции гибридизации — слияние различных типов культуры в один гипертекст; медиацентризм — упор на визуальность или аудиальность; вертикальность развития культуры — процесс наложения нового на старое, наслоение этапов.

Обращается к переосмыслению значения переворота в искусстве, произошедшего в XX веке, и следующий докладчик. В рамках анализа концепций М. С. Кагана в контексте современных художественных практик *Л. М. Гаврилина* говорит о способности искусства изоморфно и целостно моделировать культуру через репрезентацию и конструирование образа мира, идентичности, культурной памяти. В процессе поворота в искусстве и отказа от классической эстетики искусство вышло за пределы себя, срослось с наукой, техникой, философией, лингвистикой и повседневностью. Происходит завоевание нового пространства, изменение способов моделирования и коммуникации, зритель становится частью культуры. Современные практики, таким образом, могут существовать только в состоянии постоянного дискурса, в ходе которого создается коммуникативный образ.

*В. М. Куимова* в докладе на тему «“Homo creator”: модель художественного освоения мира» проводит анализ понятия “Homo creator” в работах М. С. Кагана. Докладчик делает акцент на сущности самоидентификации, самоопределения человека. Она обращает внимание, что необходимой предпосылкой художественного творчества является художественное сознание. *В. М. Куимова* прослеживает сделанный М. С. Каганом структурный анализ психики человека как творца. Он, в отличие от других специалистов, изучавших сознание, не ограни-

чивал человека биологией, отводя важное место духовности, творческой деятельности. И именно М. С. Каган актуализирует использование системного подхода для изучения творческой деятельности.

Доклад *Е. Н. Ищенко* «Новая парадигма наук об искусстве: истоки и основания» рассматривает тенденции развития эстетики в современном пространстве. В рамках цифровых гуманитарных наук происходит стремление к формированию единой интерпретационной стратегии. Классические представления не выдерживают столкновения с современностью. В процессе эстетизации происходит размывание границ эстетики и не-эстетики, а на первый план выходят локальные дискурсы. В то же время происходит переосмысление классических оппозиций. В результате, как отмечает докладчик, происходит возрастание интереса к институциональным элементам искусствоведения. Современное исследование визуальных образов есть исследование традиций и инноваций, происходит новое изучение рецепций и интерпретаций визуального, что приводит к постепенному размыванию границ между частным научным и междисциплинарным. Исследования становятся подвижными, авторы вынуждены сами каждый раз заново переопределять эти границы. В этом контексте феномен новых медиа выступает как переформатирование традиционных культурных конструкций, предметность визуального исследования уходит на второй план.

Центральной темой для докладчиков данной секции стал кризис классической эстетики в XX веке. Они обращались к нему как к моменту смены парадигм и началу формирования наиболее существенных современных стратегий развития и проблемных полей. Несмотря на то, что участники секции уделяли внимание различным существенным тенденциям и проблемным моментам, они все делали акцент на существенной роли М. С. Кагана в осмыслении не только этого кризиса и его значения, но и в целом эстетики и ее роли в междисциплинарном пространстве и осмыслении мира: *М. И. Козьякова* выступила с идеями реактуализации синергетики как основания гуманитарного знания; *Л. М. Перминова* посвятила свой доклад изменениям в гуманитарном, в первую очередь эстетическом,

образовании; *А. Г. Рукавишников* обозначил возможности иконологии для исследования русской иконописи; *С. Н. Шенгелия* обратила внимание на сложность феномена небытия в кинематографе; *Л. И. Кабанова* задала вопрос о философских основаниях искусства как терапевтической методики; *В. А. Сидоров* продемонстрировал проблематику и возможности современной медийной среды. Поднимаемые темы касались наиболее актуальных проблем и изменений, происходящих в современной эстетике, тем не менее, обсуждение практически отсутствовало. На протяжении всей работы секции сохранялось некоторое ощущение излишней академичности и недосказанности, которые могли бы быть преодолены в ходе дискуссии, чего так и не произошло.

### **Секция: Междисциплинарные подходы в философии истории культуры и искусства**

Первым докладчиком секции был *А. Р. Апресян* с темой «Проблемы интерпретации художественного произведения в рамках междисциплинарных исследований», посвященной различным подходам к осмыслению творческого пути и наследия Винсента Ван Гога на примере публикаций Морисо Поро и Джаред Бакстера. Морис Поро, французский клинический психолог, в своей книге «Замещающий ребенок» интерпретирует картину «Едоки картофеля»: он утверждает, что в этой картине прослеживается проблема смерти первенца и ее психологические последствия для всей семьи. Несмотря на традиционную трактовку, Поро на основе собственной гипотезы строит детальный анализ картины, игнорируя даже описание самого художника. Джаред Бакстер, американский исследователь, в свою очередь, утверждает, что картина «Ночная терраса кафе» является оммажем к «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. Подтверждением этому служит несколько факторов: во-первых, официант, стоящий в самом центре композиции, одет в белую одежду, напоминающую тунику Христа; во-вторых, вокруг него расположено двенадцать посетителей, отсылающих нас к мысли о двенадцати апостолах; в-третьих, за спиной официанта находится крест, сложенный из перекладин окна. *А. Р. Апресян* утверждает, что междисципли-

нарные исследования произведений искусства предлагают альтернативные варианты интерпретации, принципиально расходящиеся с традиционными. С одной стороны, это приводит к появлению новых смыслов художественного произведения, с другой — искажается сам авторский замысел. Доклад А. Р. Апресяна сам по себе мог спровоцировать проблемную дискуссию, ведь, фактически, в нем критикуется возможность междисциплинарного подхода к анализу и интерпретации художественных произведений. Тем не менее, с точки зрения авторов обзора, в этом аспекте потенциал доклада остался нереализованным.

Второй доклад был посвящен «искусству повседневности» как культурной практике. *Е. А. Сурова* и *М. А. Васильева* утверждают, что сегодня в медиа-среде становится особенно заметен возрастающий творческий потенциал современного общества. В виртуальном пространстве востребованными оказываются как традиционные виды искусства, так и новые формы, более того, современные медиа приводят к появлению и смешению видов, форм и стилей. В виртуальной среде снижается пафос художественных акций, делая их частью повседневности, что, по факту, и отсылает нас к «искусству повседневности». *Е. А. Сурова* и *М. А. Васильева* выделяют несколько типов такого вида искусства. Первый появляется за счет преобразования музейного пространства в действующее лицо: так, например, в инстаграме Эрмитажа появляется рубрика «Солнце в музее». Второй наглядно демонстрируется на примере постов в социальных сетях: в них все чаще появляются подборки предметов искусства и/или их подробное описание. Более того, многие из этих подборок демонстрируют фрагментированные картины разных авторов — это становится возможно лишь благодаря интернету и лишь в интернете. Третий же тип во многом обязан своему появлению карантинным ограничениям 2020 / 2021 гг. *Е. А. Сурова* и *М. А. Васильева* называют его «игрой в классические произведения искусства» — это своеобразный тренд, когда люди изображают знаменитые картины посредством фотографии. Четвертый тип, существование которого возможно лишь в пространстве интернета, — мемы. Однако наиболее подробно авторы доклада останавливаются

на практиках хендмейда как на наиболее ярком примере «искусства повседневности». Хендмейд представляет собой сложное явление культуры, целенаправленную деятельность по преобразованию «ближнего» мира. У хендмейда есть своя индустрия, сообщество, традиции, актуальная специфика, что во многом роднит его с «высоким» искусством. Помимо этого, в хендмейде преломляется ряд факторов, традиционно связанных с искусством: авторство, креативность, вещьность, образ, повторение, мастерство, воплощение, репрезентация и т.д. Е. А. Сурова и М. А. Васильева приходят к выводу о том, что провести четкую границу между хендмейдом и искусством оказывается чрезвычайно сложно. Главной темой полемики после доклада стал вопрос о наличии кавычек в словосочетании «искусство повседневности». Благодаря этому вопросу Васильева в конечном счете легитимизировала сам термин, признав искусство повседневности искусством не закавыченным.

Свое продолжение тема практик повседневности нашла в докладе *Д. Ю. Игнатъева*, посвященного эстетике транспарентности. Несмотря на то, что обычно транспарентность понимается метафорически, Д. Ю. Игнатъев сразу оговаривает, что речь пойдет о тривиальной прозрачности в прямом смысле слова. Говоря о системе практик повседневности жителей мегаполиса, докладчик отмечает, что сегодня их демонстрация приравнивается к ощущению безопасности. Так, например, после террористического акта в Париже жители начали носить прозрачные рюкзаки, тем самым сигнализируя о том, что они не опасны. В современном урбанизме прозрачные двери становятся почти требованием, а идея стеклянного дома вторит идеям Фуко — проявляется факт угрозы идентичности, но вместе с тем и утверждение тотальной безопасности. В XXI веке люди преодолели страх наблюдаться как экспонаты. В первую очередь, по мнению Д. Ю. Игнатъева, это связано с нашей новой привычкой взаимодействия со стеклом — объективом, экраном и т.д. Человек перестает быть тайной, поскольку появляется идея просвечивания (досмотры в аэропортах), происходит дестигматизация повседневных практик (реклама *Libresse* с внутренними органами женщин), возрастает использование прозрачных материалов в мегаполисах.

Подобная транспарентная опосредованность создает единство дистанцированности и визуальной вовлеченности в реальность, превращающее обыденный опыт в поток эстетических событий. Увеличение транспарентности в системе повседневных практик жителя мегаполиса, по словам Д. Ю. Игнатьева, объясняется не только желанием установить новые правила социокультурной игры, но и открытием нового потенциала эстетического отношения к миру как к «особому режиму человечности». После выступления возникла дискуссия на тему того, является ли использование каршеринга одним из проявлений транспарентности в современном обществе.

*Т. В. Шоломова* в своем докладе затрагивает проблему дефиниции и использования таких терминов как оригинал, копия и подделка. В самом начале *Т. В. Шоломова* обозначает, что правильно было бы называть эти три термина иначе: первичные произведения, то есть оригиналы, и вторичные произведения, к которым относятся копии, подделки, стилизации, пародии и т. д. Главным критерием разделения невинной копии и вводящей в заблуждение подделки оказывается намерение, с которым создается тот или иной объект. В современном мире мы считаем оригиналом лишь те произведения, о которых нам сообщили искусствоведы. Тем не менее, история знает много примеров их ошибок: так, например, случилось с работами Модильяни, которые на деле оказались подделками студентов. Говоря о копии, *Т. В. Шоломова* упоминает основной текст по этой теме — «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» *В. Беньямина*. Тем не менее, она высказывает несогласие с некоторыми его идеями, например, в обличении природы кинематографа как копировальной. Объясняется же такая ошибка историческим фактором: *Беньямин* смотрит на происходящее в определенный исторический момент, экстраполируя свои выводы на все искусство XX века как таковое. Важным аспектом в рассмотрении оригиналов, копий и подделок становится теория автографических и аллографических видов искусства. Автографические (живопись) — те виды, для которых история создания является их неотъемлемой частью, а любое копирование порождает лишь вторичное произведение. Аллографические виды (литература,

кино и т.д.) наоборот предполагают под собой копирование, а каждая копия оказывается таким же оригиналом, как и все остальные. В конце своего доклада Т. В. Шоломова демонстрирует пример современного процесса восхождения цифрового искусства: блокчейн-компания *Injective Protocol* уничтожила оригинал работы Бэнкси “Morons (White)”, тем самым превратив материальную работу в виртуальный актив — *NFT*-токен, который гарантирует ее оригинальность и право владения. Таким образом, оригинал переходит в цифровой мир, а копии остаются в реальном, доступном нам.

Стоит отметить, что доклады стали самостоятельными высказываниями на тему применения междисциплинарного подхода в разных областях знания, многие из них были связаны с актуальной действительностью. Так, *Г. Л. Тульчинский* говорил об эстетике переживаний в оцифрованной культуре; *М. С. Лютаева* — о теории искусства Никласа Лумана на примере анализа комиксов; *И. М. Покидченко* — о декадансе в европейской культуре XIX века; *Г. П. Рогочая* — о концепции диалога; *И. А. Аленьевский* — о вопросе мышления; *Ю. В. Григорьева* — об эстетическом воспитании курсантов военно-морских вузов; *Т. С. Юрьева* — о современной роли куратора; *Н. Ф. Щербак* — о концепциях модернизма, постмодернизма и метамодернизма на примере английской литературы; *Е. А. Маковецкий* — об антропологии экфрасиса. Каждый из озвученных докладов является интересным и заслуживающим внимания сам по себе, однако чрезмерная широта выбранной для секции темы привела к отсутствию взаимодействия и стремления подвести озвученные тезисы под общую проблематику. Смешанный формат Чтений, включающий в себя как оффлайн, так и онлайн выступления, также стал причиной отсутствия выстроенного диалога между участниками.

### **Секция: Новые методологические стратегии в эстетике**

Доклад «Эстетика и ее машины» *А. Е. Радеев* начинает с объяснения проблематичного характера status quo: апеллируя к выступлениям, уже прошедшим в секции, он отмечает, что в эстетике отсутствует единство терминологии и единство

проблемы. В истории искусств, по мнению А. Е. Радеева, мы имеем дело с различными объясняющими моделями, которые описывают развитие теоретической, исторической проблематики эстетики, их взаимное дополнение. И по сути дела, когда мы говорим о тех или иных проблемах, мы по умолчанию ориентируемся на какие-то модели. Докладчик отмечает, что сегодня создается впечатление, что господствующей моделью в России оказывается модель представления о классической и неклассической эстетике. Тем не менее, она имеет ряд недостатков (заданность исторической перспективы, появление «постнеклассической» и «неоклассической» эстетики и т. д.), в связи с которыми становится очевидна ее нерелевантность. А. Е. Радеев предлагает более релевантную модель, которая исходит из представления о том, что эстетика имеет дело с различными смысловыми блоками, которые могут характеризоваться различными нелинейными отношениями между собой: отношениями разрыва, перехода, пересечения друг с другом. Здесь А. Е. Радеев вводит термин «машина», заимствованный из работы «Машина и структура» Ф. Гваттари. По отношению к гуманитарным проблемам машины как раз и являются различными смысловыми блоками, сцепленными между собой. В эстетике же докладчик выделяет три основных блока или же три машины. Первая — машина эстетической чувственности, включающая в себя понятия опыта, оценки и опытности. Вторая — машина эстетического объекта, состоящая из самого объекта, повседневности и третьего элемента, еще себя не проявившего. Третья — машина эстетической среды, в которой А. Е. Радеев не выделяет элементы, поскольку этот смысловой блок только начинает заявлять себя. Модель отношений этих трех машин можно описать так: основание, то есть первичный элемент; негоция этого элемента; виртуальный элемент между двумя первыми элементами. Такая модель оказывается универсальной — внутри каждой из этих машин фрактальным образом порождается такая же структура отношений. Так, первичным элементом в первой машине является опыт, негоцией — оценка, а виртуальным элементом выступает опытность. Таким образом, по мнению А. Е. Радеева, эстетика имеет дело ни с одним, ни с двумя, а как

минимум с шестью объектами. По окончании доклада слушатели высказали свои опасения по поводу выбранного докладчиком термина «машина», предложив более классическое и устоявшееся понятие «поля». Проблемы отсутствия единства терминологии Е. А. Стругова предложила объяснить за счет ее заимствования из психологии, что вывело на дискуссию о том, что сегодня эстетике необходимо найти свой собственный ход, свои собственные машины. Именно этот вопрос вывел на еще один тезис А. Е. Радеева — междисциплинарность эстетики представляется сегодня весьма сомнительной.

*Р. Р. Хайбрахманова* в своем докладе затрагивает малоизученную сферу эстетики еды. Одной из причин, по которой эстетика еды до сих пор не нашла своего места и обоснования в искусстве повседневности, является тот факт, что ее исследование требует обращения к двум основным органам чувств — вкусу и обонянию, которые в философской традиции были названы низшими чувствами, недостойными изучения. Однако с XVII века философская рефлексия трансформирует вкус в его буквальном смысле (аромат) в метафорический (хороший) вкус, чтобы указать на способность ориентироваться и различать, не прибегая к рациональному анализу. Свое выступление Р. Р. Хайбрахманова основывает на работах Никола Перруло, профессора эстетики в университете гастрономических наук в Италии. Исследуя опыт вкуса, Перруло пришел к выводу о том, что его можно разделить на несколько видов доступа ко вкусу, которые не разделены и могут совмещаться друг с другом. Первый вид доступа — это удовольствие. Свободное от рамок и культуры, оно проявляется еще в младенчестве, не требует знания и опыта. Второй вид — знание, в котором культура сопровождает удовольствие. Третий вид — безразличие, поскольку сегодня зачастую параллельно с приемом пищи люди заняты другими делами, затрудняющими или полностью перекрывающими распознавание вкуса. Последний, четвертый вид доступа — это мудрость, которая не является ни опытом, ни знанием, а способом распознавать и понимать истоки формирования, актуальность и присутствие каждого из видов доступа на основе осознанного восприятия. Эстетика еды, по мнению Р. Р. Хайбрахмановой, оказывается комплекс-

ным феноменом, непосредственно связанным с вкусовыми переживаниями, стремлениями к удовольствию, рефлексией над процессами приготовления и потребления. В общем смысле эстетика еды также связана с чувственностью и чувствительностью. Дискуссия относительно темы доклада началась с предположения о довольно спекулятивной гипотезе Перруло насчет первого вида доступа, якобы проявляющегося еще в младенчестве. А. Е. Радеев, в свою очередь, заметил, что в русском языке существует проблема в терминологии, поскольку в нем существует как «пища», так и «еда», в отличие от английского «food», коррелирующего с «feed», то есть кормить. Тем не менее, вопрос был снят в связи с отсутствием в языке оригинала работ Перруло такой же корреляции.

А. О. Сорокина обращается к пространству эстетических изысканий 20-х годов XX века в Советской России. Она делает акцент на вопросе о том, какое из визуальных медиа — живопись или фотография — предпочтительнее для пролетарского сознания. Осип Брик, идеям которого был посвящен доклад, предпочитал фотографию, причем с точки зрения восприятия зрителя. Для Брика живопись работает на основании определенной традиции, передача реальности происходит посредством штампов, клише. Однако важнее обратить внимание на то, что картина работает со статичным изображением, «строит» натуру, подстраивает под себя, задача художника выключить время и пространство, разорвать связь натуры с реальностью. Фотография же есть оппозиция живописи, она схватывает движение во всей его непрерывности, фотограф не строит натуру, а фиксирует и воспроизводит ее, передавая реальность. Выделение отдельных объектов фиксации, которое неизбежно происходит в живописи, является не только эстетическим, но и идеологическим. Для Брика живопись является именно идеологией, которая через живопись выхватывает отдельные моменты и отдельных людей из контекста и концентрирует на них внимание. Она изображает реальность неправильно, искажая ее в интересах господствующего класса. Однако докладчик предлагает некоторый переворот данной идеи. Если Брик делает акцент на том, что живопись идеологична, то для докладчика скорее идеология живописна.

В рамках обсуждения данного доклада был рассмотрен вопрос об уникальности такого подхода для буржуазной идеологии и возможности его универсализма для идеологии вообще. В результате сделан вывод о том, что буржуазная идеология живописна, а пролетарская идеология фотографична и кинематографична. Интересно, что в ракурсе рассмотрения были именно эти два типа искусства. Это было вызвано тем, что они противостоят друг другу и в наибольшей мере являются восприимчивыми и понимаемыми видами искусства.

Доклад *Д. А. Шмелева* был посвящен анализу стрит-арта через осмысление философии города Ги Дебора и Бодрийяра. Стрит-арт понимается как отказ от строгого ограничения эстетики и политики, он есть революция как перманентное непосредственное делание, разрушающее порядок повседневности и открывающее для человека новизну случая и радость спонтанного. Докладчик выделяет две стратегии. Первая — это дрейф, импровизированное скольжение по городским пространствам, повинующееся случаю и творческим импульсам индивида, в процессе которого происходит переизобретение этих пространств. Вторая — искажение, незаконное искажение, то есть незаконная апроприация, в рамках которой вещь помещается в новый, неожиданный контекст. Для Дебора это некоторое оружие против условности, против социальных устоев. В практиках уличного искусства эти стратегии сливаются воедино, не принимая налично приписанный социальный порядок. Однако спонтанное блуждание заменяется переизобретением повседневности. Уличный художник подрывает тривиальность городского пространства, используя его не функционально, а творчески. Для Бодрийяра в городском пространстве человек превращается в серийного потребителя, в призрака самого себя. Город формирует вокруг себя массу отходов, в которых человек тонет, теряя самого себя. Эта потеря превращается в ненависть. В таком контексте стрит-арт является активным воплощением ненависти, принявшим символическую форму. Уличные художники мстят городу. В этом акте возвращается их индивидуальность в виде их уникального стиля. Внимание участников секции привлек выбор авторов, анализ которого предлагает докладчик. В «золотую эпоху» стрит-арта можно

увидеть некоторый диссонанс, связанный с временным разрывом современности и рассматриваемых философов. Однако для докладчика эти авторы имеют неразрывную связь со стрит-артом: их левая, антикапиталистическая позиция находит прямое отражение в уличном искусстве. Их размышления о городе в контексте уличного искусства сохраняют свою уникальность, но оказываются в некотором смысле на периферии, и именно поэтому докладчик считает важным к ним обращаться.

Тема секции «Новые методологические стратегии в эстетике» оказалась продуктивной и провоцирующей на дискуссию: *Е. М. Ананьева* представила доклад, предметом которого была эстетическая рациональность; *Е. А. Кондратьев* говорил об анализе опосредованного эстетического опыта в постфеноменологии; *А. П. Воеводин* рассматривал противопоставление эстетической антропологии и эстетики; *А. А. Оганов* размышлял о специфике бытийности искусства; *И. М. Сидорова* и *Л. Г. Сидоров* рассматривали социально-эстетический опыт управления знаниями; доклад *В. А. Салеева* был посвящен неоксологии; *В. В. Рыбаков* обратился к вопросам эстетического и эротического в контексте сомаэстетики; *Ю. С. Магомедова* говорила об аспектах музыкального творчества; *Е. А. Стругова* на примере «слоубёрнера» рассматривала отвратительное и отвращение в «пространстве» эстетического переживания; *С. В. Конанчук* в своем докладе продемонстрировала современные кинестетические стратегии в эстетике и теории культуры; *С. В. Щепановская* и *Е. М. Щепановская* предложили рассматривать мифопоэзис как одну из стратегий философской мысли XIX-XX веков. Несмотря на то, что озвученные докладчиками тезисы относились к разным сферам поставленного вопроса, каждый принимал участие в обсуждении, проявляя интерес к чужим докладам. Тем не менее, времени, отведенного на дискуссию, зачастую оказывалось чрезвычайно мало, что не давало в полной мере развить общую линию обсуждения.

### Заключение

Смешанный формат конференции безусловно вызвал некоторые сложности, связанные, в частности, не только с техникой, но и с проблемой выстраивания диалога одновременно

и в оффлайн, и в онлайн формате. Тем не менее, обозначенная тема чтений «Теория культуры и эстетика: Новые междисциплинарные подходы» представляется нам в полной мере раскрытой. В рамках проведенных секций были затронуты наиболее актуальные проблемы и изменения, происходящие в современной эстетике; велась дискуссия о возможности применения междисциплинарного подхода к анализу и интерпретации художественных произведений; вводились новые термины и модели, такие как «искусство повседневности», «машины эстетики» и т.д.; проводилась реактуализация идей М. С. Кагана. Были озвучены доклады таких ведущих специалистов в области эстетики и философии культуры как: Е. А. Кондратьев, С. А. Дзикевич, Л. М. Немченко, М. Ю. Гудова. Из плюсов смешанного формата можно отметить его способность собирать вместе огромное количество людей, как самих докладчиков, так и их слушателей: в конференции было задействовано 120 участников из 26 регионов. На наш взгляд, традиционное выступление по секциям все-таки уступает формату круглых столов, впервые использованных на XIII Чтениях. Решить подобного рода проблему могло бы сокращение времени индивидуальных выступлений в угоду продолжительности общей дискуссии.

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«ФЕНОМЕН ЯПОНСКОГО КИНО.  
К 111-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АКИРЫ КУРОСАВЫ»  
(РХГА, 13 мая 2021 г.)**

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН,  
ОЛЬГА СТАВЦЕВА, ВЛАДИМИР ЕГОРОВ**

**Светлана Борисовна Никонова** — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* s\_b\_nikonova@mail.ru

**Александр Александрович Синицын** — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии, руководитель Киноклуба РХГА, Санкт-Петербург/Саратов, Россия.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

**Ольга Ивановна Ставцева** — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ленинградского Государственного университета им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* stavtseva\_olga@mail.ru

**Владимир Александрович Егоров** — старший преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* egorov1@mail.ru

Представлен обзор научно-практической конференции «Феномен японского кино. К 111-летию со дня рождения Акиры Куросавы», которая

проходила 13 мая 2021 в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА) при поддержке Центра визуальной антропологии и визуальных медиа, Киноклуба РХГА. На конференции японское кино рассматривалось в широком социально-культурном контексте, как своего рода инструмент, сквозь призму которого можно тематизировать многие проблемы и аспекты современности: отношение к истории, человек и общество, проблемы национальной идентичности, особенности и тревоги современной культуры, отношение к природе, проблема власти и насилия. Теоретическая основа, которая объединяет разные доклады участников конференции, — проблема мимесиса, понимаемая как экранизация литературных произведений, культурный трансфер и римейк, которые содержат непередаваемые моменты и требуют для своего осмысления подключения иных текстов. В данном обзоре эти выводы делаются на основе изложения основного содержания докладов, прозвучавших на конференции.

*Ключевые слова:* кино как социокультурный феномен, эстетика кино, философия киноискусства, японский кинематограф, Акира Куросава, *Cinema Studies*, Киноклуб РХГА, римейк, мимесис, экранизация.

**THE SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE  
“THE PHENOMENON OF JAPANESE CINEMA. ON THE 111th  
ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF AKIRA KUROSAWA”  
(RChAH, MAY 13, 2021)**

***Svetlana Nikonova***

DSc in Philosophy, Professor, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, Saint Petersburg, Russia.

*E-mail:* s\_b\_nikonova@mail.ru

***Aleksandr Sinitsyn***

PhD in History, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg / Saratov, Russia.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

***Olga Stavtseva***

PhD in Philosophy, Associate Professor, Pushkin Leningrad State University, Saint Petersburg, Russia.

*E-mail:* stavtseva\_olga@mail.ru

***Vladimir Egorov***

Senior Lecturer, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg, Russia.

*E-mail:* egorov1@mail.ru

A review of the scientific and practical conference “The Phenomenon of Japanese Cinema. On the 111th anniversary of the birth of Akira Kurosawa” which took place on May 13, 2021 at the Russian Christian Academy for the Humanities (RChAH) with the support of the Center for Visual Anthropology and Visual Media, the Film Club of the RChAH. At the conference, Japanese cinema was viewed in a wide socio-cultural context, as a kind of tool, the prism for researching many problems and aspects of modernity: attitude to history, man and society, problems of national identity, peculiarities and concerns of modern culture, attitude to nature, the problem of power and violence. The theoretical basis that unites the various reports of the conference participants is the problem of mimesis, understood as the adaptation of literary works, cultural transfer and remake, which contain untranslatable moments and require other texts to be included for their understanding. In this review, these conclusions are drawn on the basis of the presentation of the main content of the reports presented at the conference.

*Keywords:* cinema as a socio-cultural phenomenon, aesthetics of cinema, philosophy of cinema, Japanese cinema, Akira Kurosawa, Cinema Studies, Film Club of the Russian Christian Academy for the Humanities (RChAH), remake, mimesis, film adaptation

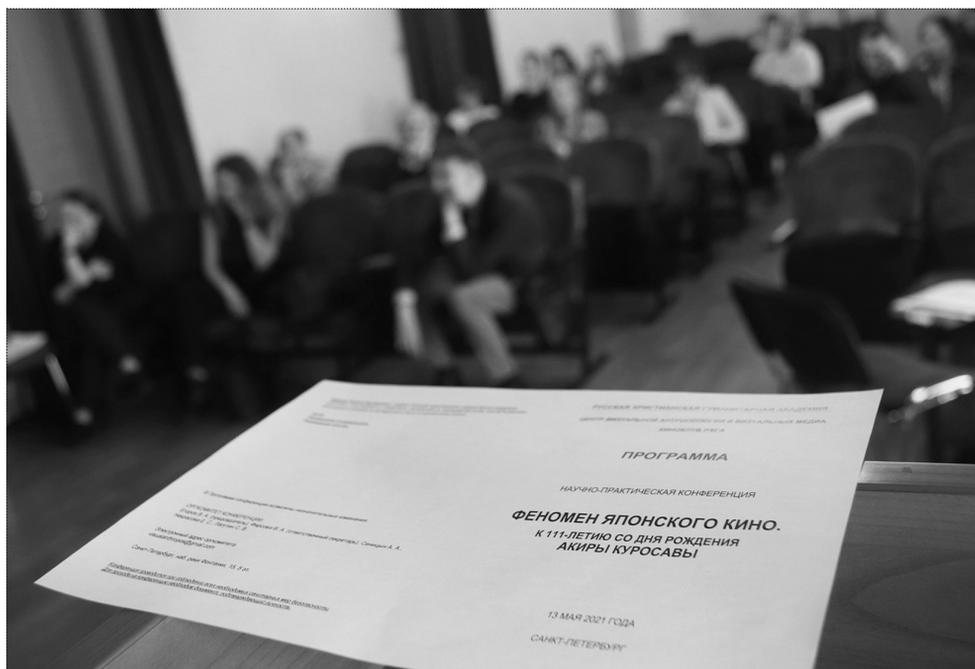
В мае этого года в Русской христианской гуманитарной академии состоялось интересное событие. Оно было организовано в рамках большого проекта РХГА по проведению конференций, посвященных киноискусству разных стран: «Кинематографические миры старого и Нового Света: от традиции до эволюции». Осенью 2019 г. в РХГА прошел симпозиум «La Strada: пафос и этос итальянского кинематографа» (отчет о работе мероприятия см. в № 4 журнала «Terra aetheticae»: Sinitsyn, Nikonova, Stavtseva, & Capilupi, 2019). Тогда был опубликован сборник тезисов докладов (Sinitsyn, 2019), и ныне подготовлена коллективная монография по итальянскому кино, выход которой планируется в конце 2021 года.

На этот раз в центре внимания авторов проекта оказалось японское кино. Необычность мероприятия определялась уровнем его подготовки, поскольку в течение, фактически, целого года в Киноклубе РХГА при поддержке Центра визуальной антропологии и визуальных медиа проводились показы и обсуждения фильмов различных японских режиссеров (см. ниже, в докладе А. А. Сеницына). Многие из участников конференции — это постоянные участники Киноклуба РХГА. К кон-

ференции была приурочена выставка, посвященная творчеству Акиры Куросавы. Постоянная участница Киноклуба и других мероприятий РХГА, Светлана Никонова, подготовила специально для данного мероприятия серию графических работ, имевших целью нечто вроде «перевода» языка фильмов Куросавы на язык графики. Эти произведения были выставлены в фойе актового зала РХГА, где проходили заседания конференции. Словом, дух японского кино был представлен здесь в самых разных измерениях.

Если конференция, посвященная итальянскому кино, прошедшая в 2019 году, была приурочена к 100-летию великого итальянского мастера Федерико Феллини (1920–1993), то конференцию, посвященную японскому кино, организаторы решили посвятить 111-летию великого японского режиссера Акиры Куросавы (1910–1998). Эта красивая, хотя и не «круглая» дата показалась стоящей упоминания, тем более в контексте обращения к японской эстетике.

Целью конференции «Феномен японского кино. К 111-летию со дня рождения Акиры Куросавы» являлось обсуждение творческого наследия режиссера и художника, актуальных проблем и художественных стратегий, связанных как с фено-



*На пленарном заседании*

меном самого А. Куросавы, так и того влияния, которое он оказал на национальный и мировой кинематограф, на мир и человека в условиях нового послевоенного политического и социокультурного дискурса, а также в контексте тех вызовов, которые предъявляет мир постмодерна с его требованиями глобальной и индивидуальной идентичности в условиях проницаемости национальных и дисциплинарных границ и норм.

В рамках работы конференции были рассмотрены вопросы феномена японского кинематографа, в том числе и через призму творческого наследия А. Куросавы, связанные с национальным и универсальным, жанровым и авторским кинематографом; связью с социально-политической реальностью и с различными видами искусства; социальное, политическое и религиозное измерения; роль и место кино в обществе, его значении для социума и отдельного человека.

В связи с этим в рамках конференции прошли заседания двух секций. Одна из них была посвящена прицельно творчеству Куросавы. Вторая затрагивала вопросы и специфику японского кинематографа в более широком контексте.

### **Секция 1: Творчество Акиры Куросавы**

Большинство докладов этой секции были посвящены творчеству Акиры Куросавы и анализу в нем тех моментов, которые являются общими для всей кинематографической традиции, особенно традиции западной. Японский кинематограф начал развиваться рано, почти одновременно с началом его развития на Западе, изобретшем эту технику запечатлевания изображения и выстраивания нарратива. На развитие кино в Японии оказало очевидное влияние западная культура. Тем интереснее оказывается сравнить творчество известного, и особенно популярного именно на Западе, японского режиссера и творчество его европейских и американских коллег. Кроме того, интересно проследить рецепцию различных проблем, свойственных западной культуре, которые нашли отражение в творчестве А. Куросавы.

В докладе старшего преподавателя кафедры социальных наук и технологий Национального исследовательского технологического университета МИСиС (Москва) *З. Н. Гафуровой*,

«Куросава, Козинцев и Брук в пространстве Шекспира», как и следует из названия, производилось сравнение кинематографической специфики трех великих режиссеров на весьма любопытной почве. Три прославленных художника, А. Куросава, Г. М. Козинцев и П. Брук, были явно увлечены творчеством Шекспира. В отличие от своего японского коллеги, Козинцев и Брук начали ставить пьесы Шекспира еще в театре. Докладчица отметила, что к середине 1940-х гг. Г. М. Козинцев был уже «сценическим авторитетом» в шекспироведении (о чем свидетельствует успех его доклада на 8-й ежегодной Шекспировской конференции в Доме актера ВТО 25 апреля 1946 г.). Первая театральная постановка Шекспира («Мера за меру») П. Брука (с Гилгудом) была осуществлена в 1950 г. Но в кино советский и английский режиссеры пришли с Шекспиром позже А. Куросавы, чей «Трон в крови» по «Макбету» вышел на экраны в 1957 г. Брук и Козинцев были восхищены этим фильмом Куросавы. З. Н. Гафурова процитировала письмо Брука Козинцеву (от 14 июня 1967 г.), из которого видно, что они не только были согласны, что Куросаве удалось «прекрасный “Макбет”», но также в том, что произведение Куросавы задало начало большого творческого диалога о Шекспире на экране. Позднее все три режиссера предприняли кинематографическую попытку постановки «Короля Лира». Фильмы Брука и Козинцева вышли почти одновременно в начале 1970-х гг., при этом фильм Козинцева был принят с большим энтузиазмом, нежели бруковский. Куросава сказал (в передаче И. Генс) о фильме Козинцева: «Я видел много экранизаций..., но ... эта шедевр. Он исчерпал тему». Тем не менее позже Куросава также создал свою оригинальную и неповторимую экранизацию «Короля Лира» в фильме «Ран» (1986).

На рецепцию произведений Шекспира в творчестве Куросавы обратили внимание и другие докладчики. Аспирант Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, преподаватель Московской международной киношколы *Т. М. До Егито* выступила с докладом «“Трон в крови” А. Куросавы: к опыту прочтения У. Шекспира». Докладчица говорила о том, что в своем творчестве А. Куросава в целом довольно часто обращался к экранизации мировой классики. Из соз-

данных им шедевров — «Идиот» по роману Ф. Достоевского, фильмы «Ран» и «Трон в крови» по трагедиям У. Шекспира. Возможно, именно это сделало Куросаву особенно близким западной публике. Благодаря его фильмам европейцы открыли для себя японский кинематограф и японскую культуру, а японские зрители, напротив, прикоснулись к западному наследию. Куросава стал своеобразным мостом, который соединил замкнутую в себе японскую культуру с традиционной европейской. Каким образом режиссеру удалось решить сложную задачу синтеза столь различных культурных традиций можно проследить, обратившись к анализу фильма «Трон в крови». С первых же кадров становится понятно, что это совсем не классический пример экранизации, поскольку шекспировский текст здесь практически отсутствует. Куросава использует в фильме стилистику традиционного японского театра Но. Через поэтику масок режиссер создает неповторимый образный язык. Как отметил С. Юткевич, в японской культуре «... маска имеет обратную функцию. Она не скрывает, а раскрывает, выявляет, обнажает и концентрирует в знаковой форме не только исторически сложившиеся человеческие формации, но и наивысшее эстетическое проявление человеческих страстей». Каждому из актеров Куросава подобрал свою маску, чтобы точнее передать состояние их героев. У главного героя Васидзу это маска войны «Хейда», у его жены Асадзи — маска «Сакуми». Таким образом, вплетая в ткань своих фильмов элементы традиционной японской культуры, режиссер не только избежал опасности иллюстрации классики, но и открыл блестящий аналог шекспировскому слогу.

К проблеме рецепции драматургии Шекспира в фильмах Куросавы обратился и другой докладчик, ассоциированный сотрудник Социологический институт Российской академии наук С. В. Лагутин, представивший сообщение на тему «“Ран” А. Куросавы: освоение политической мифологии У. Шекспира». В этом докладе рассматривались вопросы транзита власти традиционного типа легитимности и связанные с данной процедурой риски. Большое внимание С. В. Лагутин уделил трансформации политического языка в японской культуре. Он проанализировал взятую режиссером за основу киноповество-

вания трагедию Шекспира «Король Лир» и отдельные аспекты биографии Мори Мотонари, который стал прототипом для фильма «Ран». С точки зрения докладчика, универсальность структуры трагедии обнаруживает свое присутствие как в истории Японии в разные периоды, так и в биографии самого Куросавы. Присутствует осознание: то, что было разорвано на части, уже никогда не соберется вновь. Структура трагедии усматривается в исторических процессах, связанных с реформами Мэйдзи. Возвращенная сегуном Токуговой Есинобу Императору государственная власть привела к формированию нового правительства. Был провозглашен указ о реставрации прямого Императорского правления. В соответствии с данным указом, последовала ликвидация сегуната Токугавы с дальнейшим переходом управления государством в руки Императора и правительства. За этим последовало решение правительства о лишении экс-сегуна всех рангов, титулов и большей части землевладений. Сторонники ликвидированного сегуната выступили против этого решения. Это привело Японию к расколу на два лагеря и началу гражданской войны. Политическое завещание Куросавы может быть выражено в идее того, что человек не может ненавидеть своего отца после того, как впитал мудрость этого фильма.

Преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики РХГА *Р. Н. Демин* взглянул на феномен Куросавы с другой стороны. В своем докладе «Акира Куросава и пролетарское искусство Запада и Востока» он рассказал о кратком, но весьма интересном периоде в жизни японского режиссера, продолжавшемся с 1928 по 1932 г. В это время в Японии развертывалось движение за пролетарскую культуру. В русле этого движения приобрел известность «Пурорэтэрия энгэки» («пролетарский театр»). В области кино создается «Союз японского пролетарского киноискусства» («Прокино»), представленный именами Гэндзю Саса, Акиры Ивасаки, Ямамото Сацуо и др. В то же время образуются организации пролетарских художников во главе с Окамато Токи, Ябэ Томоэ и графиками Янасэ Масаму, Мацуяма Фумио и др. В эти годы, когда происходит расцвет японской пролетарской литературы (Кобаяси Такидзи, Накано Сигэхару, Токунага Сунао), Куросава начинает свое сотрудничество

ство с Ассоциацией пролетарского искусства Японии. В докладе были проанализированы причины, побудившие Куросаву к этому сотрудничеству, рассмотрена его деятельность в данный период, а также причины, вызвавшие его отход от сотрудничества. С точки зрения докладчика, деятельность Куросавы в эти годы можно рассматривать с учетом русско-японских и советско-японских связей в сфере литературы, кино, живописи, а также в контексте японской пролетарской живописи, японской пролетарской литературы, японского пролетарского киноискусства, японского театрального искусства и их аналогов на Востоке (Китай, Корея) и на Западе (Германия). Был высказан ряд соображений о творчестве Куросавы как художника в этот период и о значении этого времени в жизни Куросавы для его последующего творчества.

С неожиданной стороны на творчество Куросавы взглянули две студентки Северного (Арктического) федерального университета им. М. В. Ломоносова (Архангельск) *С. А. Митропольская* и *Д. А. Рая*. Их совместный доклад носил название «Квантовая интерпретация художественного фильма Акиры Куросавы «Расемон»». В докладе был проведен сравнительный анализ «Расемона» Акиры Куросавы с картиной его однофамильца Киеси Куросавы «Харизма», в которой также поднимается проблема события в восприятии сознания с разных «точек зрения» наблюдателей. Творчество К. Куросавы — философские раздумья о многогранности и изменчивости человека и самого мира. Они до сих пор будоражат умы множественностью трактовок, неопределенностью суждений. «Расемон» А. Куросавы — путь самурая, проложенный сквозь трансцендентность самого сознания. Что общего у сознания и квантовой механики? Это две тайны или же единый клубок нитей, который много веков пытаются распутать ученые, философы, деятели искусств? Квантовое сознание (квантовым разум) — это теория о том, что функционирование сознания основано на квантовых процессах. На каждом витке развития цивилизации извечные вопросы о сущности сознания порождали бесчисленное количество споров и гипотез. Развитие квантовой механики, нейрофизики, биологии открыло перед учеными двери в принципы работы мозга, и, как следствие, появились

возможности на практике исследовать природу возникновения и функционирования сознания, но уже не как философские рассуждения, а как научное предположение о квантовом сознании. Искусство — межпланетная станция, связующее звено между научными изысканиями и пространственными философскими идеями. Интерпретация Эверетта — одна из интерпретаций квантовой механики, которая рассматривает существование параллельных вселенных с едиными законами, но в различных состояниях. Альтерверс — некоторая совокупность состояний, где единая реальность наблюдается с различных точек зрения; это красная нить, которая проведет до глубин океана, в который нас погружает К. Куросава. В «Расемоне» события интерпретируются с позиции четырех участников и наблюдателей, описывающих происшедшее в четырех разных версиях: 1) Пойманный разбойник рассказывает о вероломной жене самурая, которая снизошла до просьбы об убийстве собственного мужа, который был свидетелем ее бесчестия. Однако благочестивый разбойник предпочел честный поединок бесславной победе. 2) Сломленная жена самурая признается, что не выдержала презрение мужа по отношению к ней после изнасилования. 3) Дух погибшего самурая излагает о предательстве любимой жены, которая после случившегося решила остаться с разбойником. Но тот не был в силах выполнить ее безжалостную просьбу: убить мужа-свидетеля. И отпускает самурая, который впоследствии совершает самоубийство, сохранив тем самым верность самурайскому кодексу чести. 4) Нечаянный свидетель происшествия узрел, как самурай отказался от боя в защиту опозоренной жены, которая его спасла. Униженная женщина с презрением обвинила мужчин в трусости, принудив их к поединку, в результате которого разбойник мечом убил самурая.

Сравнение западного и восточного кинематографа в контексте творчества Акиры Куросавы производилось и в докладе доцента кафедры философии и истории Российского государственного института сценических искусств *Е. С. Некрасовой* «Национальное и глобальное. Авторское и жанровое на примере фильмов “Семь самураев” А. Куросавы и “Великолепная семерка” Дж. Стерджеса». Докладчица отметила, что Куросава

становится частью мирового кинопроцесса в послевоенный период, и его кинематограф воплощает, кроме всего прочего, одно очень важное свойство культурного процесса того времени — начало глобализации массовой культуры. Его фильмы вбирают в себя элементы западной и российской культурной традиции и в свою очередь воздействуют на западный кинопроцесс. В частности, творчество Куросавы было тесно (взаимо)связано с жанром вестерн. Его фильм «Семь самураев», снятый под влиянием фильмов Д. Форда, оказал большое влияние на послевоенный период развития этого жанра. В то время обозначился переход от классического вестерна к так называемому ревизионистскому вестерну — направлению, переосмыслившему основные черты жанра. В конце 1950-х и в 1960-е гг. классический американский вестерн переживал состояние кризиса — он утрачивает свою традиционную аудиторию и становится маргинальным жанром. Одновременно в Европе развивался так называемый европейский вестерн, в частности, спагетти-вестерн. Проводником этого процесса стал фильм Дж. Стерджеса «Великолепная семерка», снятый под влиянием фильма Куросавы «Семь самураев». «Великолепная семерка» была чрезвычайно популярна в Европе и немало способствовала укреплению позиций спагетти-вестерна, который через некоторое время помог вернуть популярность вестерну и в США. Так же «Семь самураев» повлияли на возникновение японского вестерна. Для понимания глобалистского характера как послевоенной массовой культуры в целом, так и трансформации жанра вестерн большое значение имеет изучение нового типа героя, которого выводят и Куросава, и Стерджес, а позже спагетти-вестерн — одиночки, находящегося в динамически-сложных отношениях с социумом. Это номадный тип личности, наиболее адекватно репрезентирующий человека в послевоенном мире, где меняется понятие границ как между странами и культурами, так и между отдельными людьми. Герой послевоенного вестерна отчетливо усложнился по сравнению с его предшественником из классического вестерна. По мнению американского исследователя Дж. Андерсона, герои «Семи самураев» нравственно неоднозначны. Позже эта неоднозначность получит продол-

жение в традиции спагетти-вестерна. С другой стороны, «Семь самураев» продолжают традицию жанра дзидайгэки — традиционной японской самурайской драмы, этот жанр возник в XVII веке. Очевидно, что на образы героев «Семи самураев» дзидайгэки оказало существенное влияние. Поэтому, помимо универсалистских аспектов, сравнение «Семи самураев» и «Великолепной семерки» и последующей традиции вестерна выявляет различные способы работы сразу с несколькими темами: отношения старших и младших, мести и воздаяния, бинарными оппозициями «свой-чужой», «сила-слабость», и других понятий, по-разному представленных в японской и западной, в частности, американской традиции. Так же связь творчества Куросавы и вестерна интересна как пример взаимного влияния массового и авторского кинематографа и их параллельной работе над культурными кодами, о которой пишет британский теоретик культуры Лоуренс Аллоуэй, один из первых переведших разговор о жанре вестерна на теоретический уровень.

Если в перечисленных выше докладах рассматривались те стороны творчества Куросавы, которые связывают японского режиссера с западной кинематографической, литературной, культурной традицией, производилось сравнение его с западными режиссерами, проводился анализ рецепции западных сюжетов и реалий, то доклад студента Русской христианской гуманитарной академии, направление «Филология Японии» *А. В. Лихачева* «Современность и традиция: элементы театра Но в кинематографе Акиры Куросавы» напротив показывал глубинное родство творчества кинорежиссера с национальной традицией. Одной из главных проблем японского кинематографа можно назвать попытку органично показать национальный колорит в рамках кинематографа — искусства, изобретенного и сформировавшегося на Западе. Многие известные японские режиссеры пытались найти свой путь к решению этой проблемы. Тематика японского театра Но и использование его образов и масок в фильмах Куросавы уже обсуждалась докладчиками, но в сообщении *А. В. Лихачева* это влияние было вписано в глубинный контекст японской традиции. Докладчик отметил, что впервые театральная эстетика

проявилась в одном из ранних фильмов режиссера — «Идущие по хвосту тигра» (1945) Однако Куросава признавался, что театр Кабуки, по пьесе которого была снята эта кинокартина, ему не близок. Впервые элементы любимой режиссером формы национального театра Но проявились в одном из эпизодов кинокартины «Идиот» (1951), но ярче всего были им использованы в последующих его работах: «Трон в крови» (1957), «Тень воина» (1980), «Ран» (1985) и «Сны» (1990). Стоит отметить, что половина из этих фильмов являются японскими адаптациями пьес У. Шекспира. И именно в них элементы театра Но проявляются интереснее всего. Особое внимание А. В. Лихачев уделил использованию масок в перечисленных фильмах. Основываясь на работах исследователей японского театра и кино, а также непосредственно творчества Куросавы, можно сделать попытку выявить смыслы, порождаемые этим элементом театра Но, рассмотреть специфику игры актера, использующего маску в фильмах режиссера, а также поставить вопрос о возможности осмысления актерской игры в семиотических категориях.

Интересные соображения о творчестве А. Куросавы высказал в своем выступлении «Куросава: экранный жест, свидетельство, абсолютная фраза» доцент кафедры социальных наук и технологий Национального научно-исследовательского технологического университета «МИСиС» *С. В. Панов*. Докладчик напомнил, что кинесис, который, начиная с Аристотеля, мыслился как бытийная мера, в виртуально-актуальном экранном кинесисе, переведшем интенциональные синтезы субъективности в безвыходно имманентный план, проседает несоизмеримым неисчисляемым интервалом пробела, для которого «кристаллы времени» («формула» Ж. Делеза; см.: Deleuze, 2004) — явно недостаточное обозначение. Принципиально не вписываемый в «кристаллизацию» как подчинение единому множеству, этот пробел разреживает метафизику взаимоотношений автора и героя в системе присвоения отражений, заставляя ее отстояться до внутренней формы смены аспекта, до нищеты «телеаспекта», его незримого зазора, невидимой дистанции, без которой никакой вид, никакая явленность явленного невозможны. От виденья-себя-видящим как схемы

мыслящей себя мысли — апперцептивного тождества ускользает незаконное поле нераскрытого взглядывания в уже всегда не собственную тень, ставшей абзацем слепоты, онемевшей судорогой, неприсваиваемой ощупью другого. Каким образом кинесис Куросавы, как произведение экранного жеста, разрывает кинематографическую традицию выставленности света и спроецированности тени? С. В. Панов определил сюжетные схемы осуществления сингулярных максим: 1) аффект — непосредственная реакция; 2) аффект — рефлексия, отношение к цели, умозаключение, экономия сил — расчетливое действие; 3) предзнание — самообладание — императив ненасилия — «тихое» действие (бездействие) (Санзиро) — только внешний план для того, чтобы раскрыть способы повествования, свидетельства обо всех свидетельствах и тайну последнего свидетельства. В «Семи самураях» и «Расемоне» через логику частных повествований, свидетельства и их мотивной структуры раскрывается вертикаль последнего свидетеля, которая сводит все горизонты героев-теней в их эгоперспективах к сокрытому месту рассеивания света (абсолютная всевидящая слепота авторского отношения) в абсолютно рискованном опыте свидетельства о конце фиктивных, обесценивших самое себя повествований в удвоенной композиции реконструкции события и вписывании пустой матемы истины, позволяющей фиксировать эгалитарное не-алиби любого частного повествовательного самотворения в событии авторского акцента, организующего всю динамику желания истины. Докладчик выделил следующие повествовательные стратегии Куросавы: 1) импульс — дескрипция; 2) комплекс восприятий — представление в подчинении наблюдаемого произносимому; 3) редукция всех автономных нарративных логик к кинестетической постинтенциональной «гипотипозе» в развертывании авторской метафоры только готовят нас к маршрутам поиска «абсолютной фразы» как выражения единства горизонтов автора и повествователя в совмещении оригинального и банального, случайного и необходимого. Но тайна последнего свидетельства автора о герое и повествователе сокрыта в иероглифе, метящем цезуру соавторского молчания (финалы «Расемона», «Снов», «Еще нет»). И дело не в том,

что абсолютная перспектива уже невозможна, что анонимное безмолвие народа («Трон в крови») порождает суверенность республиканского нарратива как незавершенного множества неисчислимых свидетельств. Дело в том, что кинесис Куросавы становится временем письма, когда солнце уже садится и становится тенью непредставимого, что и заставит бабушку в «Августовской рапсодии» бежать, чтобы спасти призрак (вписанный самим принципом иллюзии), который погиб за нее и всех и остался сокровенным именем, бесследным следом.

Еще один интересный доклад о творчестве А. Куросавы представила преподаватель кафедры культурологии РХГА, научный сотрудник отдела литературы стран Азии и Африки Библиотеки российской академии наук *В. С. Фирсова*. Этот доклад закрывал заседание секции, посвященной творчеству Куросавы, и неслучайно, в нем речь шла об одном из последних фильмов режиссера как о некоем завещании будущему. Доклад назывался «Предостережения Акиры Куросавы и их художественное воплощение в кинокартине “Сны”». Докладчица сообщила, что японские критики обычно рассматривают фильм «Сны» (1990) как предостережение и завещание великого мастера будущим поколениям. А. Куросава с опасением относился к переменам, происходящим в послевоенной Японии и мире. Главные его страхи были вызваны разрушением человеком природы, его отдалением от нее и продолжающимися во всем мире войнами. Будучи на момент создания картины уже в весьма преклонных годах, Куросава опасался, что возможно, не все свои мысли и идеи смог донести миру и не выполнил свою миссию художника в полном объеме — и это был личный страх мэтра японского кино. На создание фильма А. Куросаву вдохновили произведения русских писателей, и особенно произведения Ф. М. Достоевского, для которого сны предоставляли человеку возможность понять свои истинные стремления и чувства, разглядеть самое важное. Режиссеру сны могли помочь в гипертрофированной форме представить все его опасения, но также и представления об идеальном мироустройстве: ведь сны бывают не только плохими, но и хорошими. Для воплощения своих как страшных, так и прекрасных снов Куросава прибег к самым разнообразным

художественным средствам: актерской игре, спецэффектам, ярким краскам, костюмам, гриму и декорациям. Несмотря на то, что им были задействованы лучшие специалисты в области киноиндустрии, практически каждая деталь согласовывалась режиссером лично. Доклад В. С. Фирсовой основан на монографии «“Сны” Акиры Куросавы как его завещание» известного кинематографиста и исследователя кино Масааки Цудзуки, который провел подробный анализ рабочей тетради режиссера, а также взял подробные интервью у представителей съемочной группы. Докладчица привела выдержки из этой книги, относительно наиболее ярких моментов с киноплощадки, которые показывают, к каким средствам прибег режиссер для донесения до своих зрителей своих опасений относительно будущего нашей планеты и человечества.

## **Секция 2. Специфика японского кинематографа**

Участники конференции рассматривали кинематограф не только и не столько как вид искусства со специфической техникой и языком, а как социокультурный феномен, сквозь призму которого можно тематизировать многие проблемы и аспекты современности: отношение к истории, человек и общество, человек и политика, проблемы национальной идентичности, особенности и тревоги современной культуры, отношение к природе, проблема власти и насилия. Кино, таким образом, понимается как инструмент, позволяющий обнаружить, поставить и решить многие проблемы, а также как пространство самого обсуждения. Кинематограф как предмет анализа участников конференции становится средством отражения реальности, которая может быть доступна для познания только через это средство. Каждый из докладчиков конференции представил свой образ реальности через то, что увидел на экране. Так, через разноплановые подходы и голоса докладчиков выговаривается кинематограф, если следовать образу, приведенному в книге Ю. Лотмана и Ю. Цивьяна «Диалог с кинематографом»: «Кинематограф говорит и жаждет быть понятым» (Lotman & Tsiv'ian, 1994). В данном случае (а эта конференция в РХГА, посвященная национальному кинематографу, как уже было сказано, не первая и, будем надеять-

ся, не последняя) собеседником было избрано японское кино, с одной стороны, поражающее экзотичностью, с другой, отражающее общие тенденции как киноискусства, так и актуального состояния общества.

Куратор фестиваля верлибра «Фигурные стихи», независимый исследователь *Е. А. Бубкина* в докладе «Аспекты социализации в аграрной культуре современной Японии. Кинематографический опыт» представила анализ кинофильмов Дзюньити Мори «Маленький лес: Весна. Лето» (2014) и «Маленький лес: Осень. Зима» (2015). В центре сюжета жизнь молодой девушки, проживающей в глухой японской деревне последовательно четыре времени года. Строгая детерминированность сезонами года людей аграрной культуры, своеобразный диктат природы определяют и личностные качества героини. Она оказывается изолированной от современной жизни своих сверстников, проживающих в больших городах, учащихся в университетах. Возврат к традиционным ценностям, традиционному обществу показан в фильме как личная катастрофа героини. Кинематографический язык режиссера находит великолепные решения донесения настроения ушедшей эпохи аграрного труда и болезненности его воспроизводства.

Старший преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии *В. А. Егоров* в докладе на тему «Феномен Такеши Китано» обратился к творчеству режиссера, которого принято рассматривать как преемника Акиры Куросавы, равного ему на «кинематографическом Олимпе» Японии. Специфика творчества Т. Китано связана с проблемами власти, насилия, выхода за границы социально поощряемого и социально допустимого, принятия реальности или ее отторжения. По мнению В. А. Егорова, в своих фильмах Т. Китано демонстрирует человека, который вынужден один противостоять миру, великим силам, будь то природным или социальным, причем делает это ярко, виртуозно и не без юмора. Т. Китано затрагивает тему насилия и социальной адаптации или депривации, принимаемости или неприняемости героем данной социальной реальности, вертикали отношений в тех границах, в которых он пребывает или в которые он поставлен, а также его интеграции в соци-

ально одобряемую реальность, находящуюся под контролем той или иной институции: от государства «Ребята возвращаются» или клана якудза в «Брате якудзы», до семьи «Кикуджиро» или группы художественных сотоварищей в «Ахиллесе и черепахе». Герой Т. Китано — анархист и антихрист, который не приемлет навязанные правила секулярного общежития как священные и выступает против определенных условий своего пребывания в данном мире. Как считает докладчик, в этом, но не только, заключается феномен фильмов Т. Китано: он определяет ту форму и область недостаточности, в которой пребывает его герой, который требует или вызывает необходимость каких-либо действий, могущих привести к его заполнению, а могущих и не привести, результатом чего становится или физическая смерть героя или его социальная смерть.

Преподаватель кафедры конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *П. А. Егоров* представил доклад «Номос Огня и его конфликт в кинематографической встрече Востока и Запада на примере фильма «Тора! Тора! Тора!»». Понятие Номос Огня *П. А. Егоров* заимствовал из геополитической теории *К. Шмитта*. По мысли докладчика, японская культура, представляет собой уникальный пример встречи Востока и Запада, поскольку «реставрация Мэйдзи», инспирированная пробуждением японского самосознания, происходила в активном усвоении европейского стиля жизни, в первую очередь, связанного с техническими достижениями, но тем не менее ее нельзя считать стандартной ситуацией вестернизации. Именно необычность японского восприятия западного опыта дает основания подозревать за японской культурой некое откровение относительно европейской цивилизации, способность увидеть в ней как в своем Другом, нечто, что сама культура Запада если и могла усмотреть, то лишь в смутных чертах, в фантазмагоричных образах. Примером такого усмотрения, по мнению докладчика, является фильм 1970 года «Тора! Тора! Тора!», который был снят японской и американской съемочными группами, а затем снятые материалы соединены в один художественный объект (японскую часть первоначально снимал *Акира Куросава*, но его заменил *Киндзи Фукасаку*). Фильм получил премию «Оскар»



*На секционном заседании*

в 1971 г. за лучшие спецэффекты и до сих пор считается одним из лучших военных фильмов с технической точки зрения. Анализируя особенности киноязыка, а также различие японской и американской частей «Торы», П. А. Егоров предположил, что японская часть фильма представляет собой возвеличивание Номоса Огня. В работе «Земля и Море» К. Шмитт представляет концепцию стихийного порядка мышления (стабильная земная традиция и текучая морская инновация раннего капитализма). В конце статьи он размышляет о нарождающихся новых пространствах (Номос Воздуха, открытый в связи с рождением авиации), и задается вопросом, что могло бы быть Номосом Огня, то есть Номосом Машин. Ямамото в этом фильме смутно ощущает, что он является заложником технической воли, что сама промышленность работает как автономная сущность (в лучших традициях симондоновской кибернетики), диктующая и цель, и стиль войны капитала. Ямамото провидит возвеличивание Номоса Огня, видит в Другом Запада не человека-субъекта, но машину-субъекта (европейский взгляд может обратить на это внимание только в перспективе Другого-не-машины, ведь сам европейский человек вбирает

в себя машинность рационализма европейского типа). Атака на Перл-Харбор кажется основным конфликтом, но где-то на заднем плане, разворачивается еле заметный конфликт Заката Человечества и Рассвета Эры Машин.

Кандидат философских наук, доцент кафедры истории и философии Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) *Л. А. Цибизова* продолжила анализировать различие японской европейской культур в докладе «Постигая Восток: документальная трилогия А. Сокурова». Докладчица обратилась к фильмам «Восточная элегия» (1996), «Смиренная жизнь» (1997) и «Нежно» (2000). По мнению Л. А. Цибизовой, в визуальных образах мы не видим привычную для западной цивилизации познавательную установку. Полутона, неспешное движение направлены на «вживание» в восточное мирозерцание, наполненное неведомыми нам эмоциями, вариациями мышления, игрой цвета и света — вот те художественные средства, с помощью которых режиссер передает специфичность японской культуры, ее непостижимость для европейцев. Сокурова интересует не столько историческая японская экзотика, сколько попытка показать картину человеческих выборов в ситуациях неопределенности и принятия решений в совершенной далеком для западного человека мировоззренческом космосе.

Студент РХГА, направление «Японская филология», *Н. А. Иванов* выступил с кратким сообщением на тему «Портрет последнего самурая: различия в фильмическом изображении японского война в западной и восточной культурах». Он сравнил кинофильмы «Последний самурай» Э. Цвика (2003), «Скрытый клинок» Е. Ямада (2004), «Затоичи» Т. Китано (2003), «Последний меч самурая» Е. Такита (2002) и классический «истерн» А. Куроавы «Телохраниитель» (1961). По мнению докладчика, упразднение такого важного социального слоя японского общества как самурайство и его изображение в киноискусстве, позволяет понять процесс становления Японии сильной политической державой.

Кандидат исторических наук, доцент кафедры Гуманитарных и социально-экономических дисциплин Санкт-Петербургского медико-социального института *В. Л. Кузьмин* в докладе «“Саму-

райское кино” в немую эпоху: становление жанра дзидайгэки в японском кинематографе» представил анализ одного из первых жанров японского кинематографа — дзидайгэки, который пришел из театра кабуки и в первые годы часто был съемкой пьес дзидай-моно, заимствовал множество театральных черт: костюмы, грим, хореографию боевых сцен, образы самураев, исполнение женских ролей актерами-мужчинами (оннагата) и даже сопровождение действия речью «рассказчика». В таком виде жанр сформировался во многом под влиянием «отца японского кинематографа» режиссера Седзо Макино. Однако к середине 1920-х гг. под воздействием западного кинематографа в жанре дзидайгэки произошли серьезные изменения, выразившиеся в разрыве с театром, который также не избежал перемен. Все реже кинематограф обращается за поиском сюжетов к театру — на смену приходит беллетристика и другие источники, хореография боевых сцен стала более динамичной, а вместо «классических» самураев, роли которых играл актер кино и театра кабуки Мацуноскэ Оноэ, пришел более трагичный образ самурая-бунтаря, воплощенного Цумасабуру Бандо. Так дзидайгэки окончательно отделился от своего театрального предшественника, превратившись в любимый многими жанр японского кинематографа.

В докладе доктора философских наук, профессора кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *С. Б. Никоновой* «Кинематографический диалог Японии и Китая: трагическая история императорской наложницы в фильмах Кэндзи Мидзогути «Екихи» (1955) и Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне» (2017)» была поставлена интересная проблема. Если в некоторых других докладах производился сравнительный анализ западного и восточного кинематографа, то в данном случае речь зашла о сравнении двух восточных кинематографических традиций: японской и китайской. Китайский кинематограф имеет не столь долгую историю как японский, и все же обладает явственной спецификой. Очень хорошо ее можно проследить, рассмотрев два фильма на одну и ту же тему. Хотя, помимо этого, любопытным является тот факт, как эта тема трактуется японским и китайским режиссерами, творившими в разные

времена. Докладчица обратилась к сравнению двух фильмов, посвященных средневековой истории о наложнице Ян-гуйфей, одной из четырех знаменитых китайских красавиц. Эта история относится к VIII в., временам правления династии Тан, когда китайская культура была в расцвете, но Китай сотрясали суровые политические волнения, каким, например, стало восстание Ань Лушаня. Любимая императорская наложница погибла ради усмирения бунта в императорских войсках во время этого восстания. Удивительным образом легенда оказалась значимой не только для Китая, но и для Японии, в связи с чем родились разные версии трактовки данного образа и финала истории. Согласно китайской версии, наложница жертвует собой, оставляя императора безутешным, согласно японской — наложница спасается и проводит остаток дней в Японии. Любопытным образом японский режиссер Кэндзи Мидзогути в своем фильме строго придерживается китайской версии легенды. Причем представляет ее в манере гуманистического реалистического повествования о слабом, но действительно любящем императоре, верной и жертвенной девушке, дворцовых интригах и мечте о простой жизни, которой герои могут достичь разве что в надежде на безмятежное посмертие. По прошествии более чем полувека китайский режиссер Чэнь Кайгэ обратился к той же теме, но дал совсем иную трактовку образов. До некоторого момента, как ни странно, он следует японской версии легенды, но в определенный момент резко сворачивает с нее, уходя в совсем другое измерение, где нет никакого реализма, и повествование, уже и начинавшееся как фантастическая история о призраках, вводит этот то ли призрачно-потусторонний, то ли иллюзионистский аспект в трактовку древней истории. Тем не менее, нужно отметить, что роль японских героев в фильме весьма велика, и если японцам не удастся спасти девушку, то точно одним из главных героев фильма является японец — буддийский монах Кукай, который вместе с поэтом Бо Цзюйи, написавшим знаменитое стихотворение «Вечная печаль», посвященное Ян-гуйфей, проводит детективное расследование обстоятельств гибели наложницы, следуя при этом за странными знаками, подаваемыми говорящим демоническим котом. Заканчивается фильм тем,

что Кукай получает в буддийском храме тантрическое учение, которое должно перевернуть судьбу буддизма в Японии, а Бо Цзюйи публикует свою поэму, принесшую ему славу и увековечившую прекрасный образ Ян-гуйфей. Фильмы очень различны по стилю, тематике, трактовке и образным рядам. Они позволяют увидеть и различие кинематографических традиций, и различие мироощущений, и просто духа времени, в которое эти фильмы были сняты. Но любопытным является то, каким образом китайская и японская культуры здесь делают удивительный жест в сторону друг друга — поверх всегдашней сложности отношений между этими двумя странами.

Студентка факультета конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *А. М. Новикова* в докладе «Аниме как мягкая сила в японской политике» рассматривает проблему национальной идентичности послевоенной Японии и формирования транснациональной идентичности в медийном пространстве. Политика “Cool Japan”, созданная правительством Японии в начале 80-х гг. прошлого столетия, сосредоточена на улучшении привлекательности, безопасности и щедрости, с целью расширения своего культурного влияния на международной арене. На примере работ студии “Ghibli” *А. М. Новикова* показывает, почему теперь аниме воспринимается не как форма «анимации» или национального «живого комикса», а как транснациональный продукт, который является экономической необходимостью для улучшения послевоенного положения Японии. Работы Хаяо Миядзаки, Исао Такахата, Есифуми Кондо и других режиссеров студии “Ghibli” изображают образ идеального мира, который становится путешествием и введением в японскую культуру, где наиболее ценной считается гармония человека с природой и обществом, а разрушительные действия человечества порицаются, поскольку они нарушают баланс. Аниматоры, ссылаясь на традицию, религию и мифологию, делают фильмы транснациональными, что играет значительную роль в популяризации японской культуры. В докладе анализируется экономическая статистика и динамика политического влияния фильмов аниме как на региональном, так и на мировом уровне, что позволило интерпретировать фильмы аниме как средство мягкой

силы японской политики. В завершение докладчица предложила анализ анимационных работ студии “Ghibli” с акцентированием на элементах политики мягкой силы.

Ассистент Института японского языка и культуры РХГА *К. Г. Тапилина* в докладе «Токусацу как особенность японской культуры» рассмотрела новый киножанр, оказавший влияние не только на культуру Японии, но и на культуру Азии и Америки, что стало началом новой эпохи в развитии японского кино после Второй мировой войны. Осмысление последствий и угроз технологического прогресса привело к появлению в первых манга, аниме и фильмы о японских супергероев, способных действовать на благо человечества. Сам жанр получил развитие в двух поджанрах: кайдзю и *henshin heroes*, фильмы и сериалы снимаются с использованием технологии специальной съемки (токусацу), появились особенные приемы производства кино. В докладе токусацу рассматривается на базе двух крупнейших японских франшиз: Камэн Райдер и Супер Сентай Шоу.

Заседание второй секции и в целом работу конференции завершило сообщение кандидата исторических наук, доцента кафедры культурологии, педагогики и искусств Русской христианской гуманитарной академии, руководителя Киноклуба РХГА *А. А. Сеницына* «Японский сезон: из опыта работы Киноклуба РХГА 2020–2021 гг.». В своего рода отчетно-итоговом выступлении докладчик рассказал о заседаниях Киноклуба в текущем учебном году. Пятый год (с осени 2016 г.) при Русской христианской гуманитарной академии действует Киноклуба РХГА, который проводит кинопоказы и обсуждения при содействии Центра визуальной антропологии и визуальных медиа. За время существования Киноклуба были представлены свыше полсотни кинокартин мастеров кино разных стран и направлений. Фильмы японских режиссеров в рамках Киноклуба участники смотрели и обсуждали и в прошлые годы («Расемон» и «Сны» Акиры Куросавы). Но нынешний сезон был почти полностью посвящен знакомству с японским киноискусством. Несмотря на перебои с обучением в академии в «живом» формате (по причине коронавирусной инфекции), в этом сезоне удалось посмотреть по 1-2 фильмов режиссеров К. Кумай,



*Ведущие секционного заседания: О. И. Ставцева, С. В. Лагутин*

А. Куросавы, Я. Одзу, Т. Китано, Н. Осима и других мастеров кино. Подборка старых фильмов (1940-х — 1960-х гг.) была обусловлена стремлением познакомить аудиторию с японской классикой. Каждый просмотр предваряло вступление руководителя Киноклуба РХГА (или его со-ведущих), в котором кратко рассказывалось о режиссере и его творчестве. А после показа кинокартины начиналось самое интересное и интригующее — обсуждение. Участники киноклуба никогда не приходили к единому суждению о просмотренном фильме, стараясь выслушать мнения разных сторон, выстроить многовариантность толкований кинотекста, чтобы сохранить его многомерность и многоаспектность.

В разные вечера наших японоведческих заседаний соведущими Киноклуба становились политолог и философ С. В. Лагутин и студент РХГА (японская культура) А. В. Лихачев, который подготовил сообщения о японских кинорежиссерах и помогал с техническим обеспечением проведения мероприятий. В дискуссиях принимали участие коллеги из РХГА и других вузов Петербурга: кандидат философских наук, профессор,

заведующий кафедрой философии и истории Российского государственного института сценических искусств Г. А. Праздников, старший преподаватель РХГА В. А. Егоров, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа М. Н. Химин, доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов С. Б. Никонова, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина О. И. Ставцева, кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных наук Санкт-Петербургского химико-фармацевтического университета А. О. Волгушева, PhD востоковедения Университета Пенсильвании (США), доцент Института иностранных языков Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена У. У. Тримбл, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Санкт-Петербургского филиала Архива РАН Е. Г. Застрожного (Панкратова), С. Б. Веселова, А. К. Новикова, К. А. Антонова, А. Митин, Е. Сложеникин, С. Каминский, Е. Бубкина, Н. Рогозин, нынешние студенты 3 курса отделения японского языка и культуры РХГА Александр Лихачев, Ксения Бабылева, Аэли-та Бачина, Екатерина Дьяченко, Татьяна Шаленная, студенты 1 и 2 курсов того же направления и др. На наших встречах присутствуют не только японисты РХГА, но и гости Петербурга, японцы, американцы, гости из Москвы и Саратова, некоторые из них становятся постоянными участниками обсуждений. На вторую половину 2021 года Киноклуб РХГА запланировал показ нескольких классических японских кинокартин эпохи немого кино, а также фильмов Я. Одзу, А. Куросавы и других мастеров. В следующем учебном году в РХГА запланировано провести вторую Международную научно-практическую конференцию «Кинематографические миры старого и Нового Света: от традиции до эволюции», которая будет посвящена японскому кинематографу. Организаторы рассчитывают на поддержку коллег японского отделения РХГА.

Значительным событием нашей майской конференции, несомненно, обогатившим ее, стало открытие выставки рисунков Светланы Никоновой «Отсветы киноплёнки на желтова-



*Открытие выставки*

той бумаге». Вернисаж, на котором выступила автор, а также другие участники конференции, состоялся между заседаниями секций, что усилило возможности неформального общения участников. Графические работы, составляющие выставку, представляют собой попытку перевода ярких моментов фильмов Куросавы в рисунки, создание еще одной плоскости в многообразном художественном мире образов. Восприятие художницы высвечивает наиболее яркие моменты фильмов и погружает их в контекст пространства конференции, создавая новые возможности для диалога с японским кинематографистом. Помимо рисунков, связанных с творчеством Куросавы, на выставке были представлены панно с образами природы, выполненные в своеобразном стиле, отсылающем к минимализму и простоте, подчеркнутой еще раз присутствующими в панно японскими иероглифами, обозначающими названия сезонов — «весна», «лето», «осень», «зима». Надеемся, что представленные в данном обзоре фотографии работ С. Никоновой

(см. приложение) дадут некоторую возможность представить экспонируемые образцы и атмосферу выставки.

Теоретическую проблему, которая обобщает тематику многих докладов и сообщений нашей конференции, можно сформулировать как проблему мимесиса, отсылающую в свою очередь к феноменам экранизации, перевода, римейка. Российский философ, исследователь кино О. Аронсон считает, что «когда мы говорим об экранизации, то рассуждаем в терминах перевода». (Aronson, 2007, 137). На конференции было представлено несколько докладов, связанных с экранизацией как переводом литературного текста в кинотекст («Трон в крови» А. Куросавы и «Макбет» Шекспира, «Ран» А. Куросавы и «Король Лир» Шекспира, «Расемон» А. Куросавы и рассказы Ренюске Акутагавы «В чаше» и «Ворота Расемон», др.), транспозиции некоторых элементов одного вида искусства в другой (использование элементов театра Но в фильмах А. Куросавы, рисунки С. Никоновой по мотивам фильмов А. Куросавы), а также римейков, которые тоже можно рассматривать как вид культурного перевода («Семь самураев» А. Куросавы и «Великолепная семерка» Дж. Стерджеса, китайская и японская версии истории о любимой наложнице императора в фильмах «Екихи» К. Мидзогути и «Легенда о коте-демоне» Ч. Койте и др.). Если понимать экранизацию как вид перевода, а именно так и было в раннем кинематографе, то можно различать копию (кинофильм) и оригинал (литературный текст), сравнивать их, требовать соответствия, оценивать степень свободы трактовки оригинального текста. Но все-таки в случае кино мы имеем дело с другим произведением искусства, который не сводится к повторению, хотя бы и в визуальных образах, содержания литературного произведения. О. Аронсон утвердительно отвечает на вопрос: «должны ли мы в случае экранизации отказаться от мышления в терминах перевода?» (Aronson, 2007, 138). За поддержкой в этом утверждении Аронсон обращается к работе В. Беньямина «Задачи переводчика», в которой Беньямин замечает, что любой перевод имеет дело с таким моментом как «непереводимость» (Aronson, 2007, 138). Поскольку переводчик наталкивается в тексте на то, что невозможно перевести на другой язык в силу несходности

языковых кодов, то работа переводчика в данном моменте подобна работе философа, так как и тот, и другой «имеют дело с обнаружением некоторой языковой недостаточности первоисточника, когда произведение заново возрождается и продолжает жить в переводе» (Aronson, 2007, 139). Любой перевод — с одного языка на другой, экранизация литературного произведения, перенос элементов театра в кинематограф, рисунки моментов кинофильма — все это имеет некий непереводаемый остаток, который может быть осмыслен в философском анализе. При этом неудачной стратегией будет попытка искать сходство, а удачной будет выявление иного, как замечает О. Аронсон и выводит отсюда иное понимание мимесиса — не как подражания, а как *нахождения иного в языке*. «В этом случае коммуникация возникает не на уровне знаков языка, не между знаковыми системами, а между разным характером опыта» (Aronson, 2007, 140). Кино и предполагает особый опыт восприятия, а конференция — рефлексия и обмен своим опытом.

В этом же духе трактует проблему мимесиса в связи с экранизациями и римейками другой современный философ кино и культуролог М. Ямпольский, пишущий о «моментах нарушенного мимесиса», которые оказываются моментами «интенсивного семиосиса» (Yampolskiy, 2004, 286). Эти непрочитаемые моменты фильма, которые для своего понимания требуют привлечения извне других текстов, своего рода эксцессы понимания, выходы за пределы внутренней структуры произведения. Ямпольский делает вывод, что «римейки функционируют на двух уровнях» (Yampolskiy, 2004, 293). Первый — уровень повествования и смысла, того, что подлежит переводу, а второй уровень римейка непереводаем, и Ямпольский описывает его как «рабское воспроизведение моментов эксцесса» (Yampolskiy, 2004, 293). Именно для осмысления этого уровня римейка требуется подключение философской оптики. Поскольку, согласно Ямпольскому, все визуальные переводы полны «следами, реликвиями, маньеризмами, рассеянными в повествовании и поддающиеся переносу в иное время и в иную культурную среду», при этом «некодифицируемые фрагменты являются наиболее плодотворными очагами

смысла, возникающего в режиме разрастания бессмыслицы, в режиме эксцесса» (Yampolskiy, 2004, 299). Во многих докладах, представленных на конференции, докладчики предлагали свою интерпретацию этих благодатных «очагов смысла».

В заключение хотелось бы отметить, что в конференции приняли участие как «старожилы» Киноклуба РХГА, так и новые исследователи. Диалог получился плодотворным и дружелюбным, что заставляет надеяться на продолжение конференций по осмыслению проблем истории культуры и современной визуальности сквозь призму кинематографа.

## REFERENCES

- Aronson, O. (2007). *Communicative image (Cinema. Literature. Philosophy)*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Deleuze, G. (2004). *Cinema*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian).
- Lotman, Iu., & Tsiv'ian, Iu. (1994). *Dialogue with cinematography*. Tallinn: Aleksandra Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (ed.). (2019). *Program and abstracts of the First International Scientific and Practical Conference "La strada: pathos and ethos of Italian cinema", St. Petersburg, November 27–28, 2019* (A. A. Sinitsyn, V. A. Egorov, S. M. Kapilupi, & S. B. Nikonova, Comp. & Ed.). St. Petersburg: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B., Stavtseva, O. I., & Capilupi, S. M. (2019). Report of the Conference "La Strada: Pathos and Ethos of Italian Cinema" (The Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg, 27-28). *Terra aetheticae*, 2 (4), 303-324. (In Russian)
- Yampolskiy, M. (2004). *Language — Body — Case: Cinematography and the Search for Meaning*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Избранные работы Светланы Никоновой,  
представленные на выставке

*«Отсветы киноленки на желтоватой бумаге.*

*Кадры фильмов Акиры Куросавы в графическом представлении»*



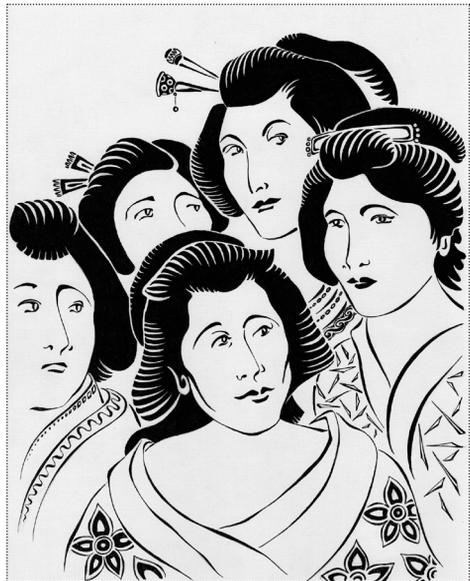
*Акира Куросава с кинокамерой*



*«Сны»: лисья свадьба*



*«Расемон»: дух убитого самурая  
вселяется в шаманку*



*«Телохранитель»: девушки-гейши подглядывают за тем, что происходит*

## ОТЧЕТ О ДВЕНАДЦАТОМ ЗАСЕДАНИИ СЕМИНАРА «БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ»

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, РОМАН СВЕТЛОВ**

**Александр Александрович Сеницын** — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург/Саратов, Россия.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

**Роман Викторович Светлов** — доктор философских наук, профессор, директор Института философии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* spatha@mail.ru

Представлен краткий обзор работы Двенадцатого заседания антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» (руководитель — доцент А. А. Сеницын), которое состоялось 29 мая 2021 г. в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА, Санкт-Петербург). Это заседание семинара было организовано совместно с Институтом философии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (директор — профессор Р. В. Светлов). Нынешнюю сессию организаторы посвятили памяти российского антиковеда, профессора Казанского (Приволжского) федерального университета Евгения Александровича Чиглинцева (1955–2021).

*Ключевые слова:* античность, рецепция, кино, литература, искусство, философия, Русская христианская гуманитарная академия (РХГА), антропологический семинар «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем», Е. А. Чиглинцев, древнегреческая и римская история и культура, мифы, теории, образы

## ON THE WORK OF THE TWELVE SESSION OF THE SEMINAR ENTITLED “GODS, PEOPLE, AND WORLDS IN THE PAST AND IN THE PRESENT”

### **Aleksandr Sinitsyn**

PhD in History, Associate Professor, Russian Christian Academy for the Humanities, Saint Petersburg / Saratov, Russia.

*E-mail:* aa.sinizin@mail.ru

### **Roman Svetlov**

DSc in philosophy, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia.

*E-mail:* spatha@mail.ru

This essay finalizes the work of the Twelve session of the anthropological seminar “Gods, People, and Worlds in the Past and in the Present” hold on 29th May 2021 at the Russian Christian Academy for Humanities (Saint Petersburg).

*Key words:* antiquity, reception, cinema, literature, art, philosophy, Russian Christian Academy for the Humanities (RChAH), anthropological seminar “Gods, people and worlds in the past and the present”, E. A. Chiglintsev, ancient Greek and Rome history and culture, myths, theories, images

26–29 мая 2021 г. в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА, Санкт-Петербург) состоялись XXI-е «Свято-Троицкие международные академические чтения». В последний день этой большой конференции, 29 мая, провел работу действующий в РХГА антропологический семинар «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем»–XII (руководитель — доцент РХГА А. А. Синицын)<sup>1</sup>. Это заседание семинара было организовано совместно с Институтом философии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (директор — профессор РГПУ Р. В. Светлов).

Нынешнюю сессию организаторы решили посвятить памяти российского антиковеда, профессора Казанского (Приволжского) федерального университета Евгения Александровича

---

<sup>1</sup> Списки публикаций отчетов о предыдущих заседаниях семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» и «дочернего» семинара РХГА «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур» (руководитель — А. А. Синицын) даны в работах: Nikonova, Sinitsyn, & Stavtseva, 2020; Sinitsyn, Nikonova, & Stavtseva, 2021; Sinitsyn, 2021b.

Чиглинцева (30.12.1955–01.04.2021)<sup>1</sup>. Биография Е. А. Чиглинцева связана с Казанским университетом, куда он в 1973 г. поступил на историко-филологический факультет. В 1981 г. Е. А. Чиглинцев защитил в КГУ кандидатскую диссертацию на тему «Анри Валлон и проблема античного рабства во французской историографии XIX в.», подготовленную под руководством профессора А. С. Шофмана. В 2009 г. состоялась защита его докторской диссертации на тему «Рецепция античности в конце XIX — начале XXI в.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики». По темам обеих диссертаций были изданы монографии<sup>2</sup>. Многие годы Е. А. Чиглинцев возглавлял кафедру истории древнего мира и средних веков, а после ее реорганизации — кафедру всеобщей истории; был деканом исторического факультета университета. Е. А. Чиглинцев был хорошим администратором не «по должности», а по сути, по его отношению к делу и к своим коллегам. За время его руководства истфаком и кафедрой в Казанском университете прошли десятки конференций по антиковедению, рецепции античности, интеллектуальной истории и др. Это были события международного уровня, собиравшие в Казани ученых со всего мира. Как преподаватель Е. А. Чиглинцев воспитал многие поколения студентов, как научный наставник и руководитель студенческо-аспирантского семинара подготовил десятки специалистов по античной истории и культуре, историографии и рецепции античности.

В апреле 2019 г. Е. А. Чиглинцев принял участие в семинаре «Античность в зеркале кинематографа», который проходил в РХГА в рамках конференции «*Nomo loquens*»<sup>3</sup>. На этом мероприятии собрались коллеги из разных российских вузов, чтобы обсудить проблемы изображения античной истории в киноискусстве. Профессор Е. А. Чиглинцев выступил тогда

---

<sup>1</sup> См. мемориальный очерк о Е. А. Чиглинцеве: Sinitsyn, 2021.

<sup>2</sup> Malevani, Chiglintsev, & Shofman, 1987; Malevani, Chiglintsev, & Shofman, 1989; Chiglintsev, 2000, 2009a, 2015.

<sup>3</sup> Обзор этой конференции был опубликован в московском антиковедческом журнале «Аристей»: Sinitsyn, 2019 и петербургском журнале «*Terra Aesthetica*»: Nikonova, Sinitsyn, & Stavtseva, 2019.

с программным докладом «Кино об античности: воспроизведение нарративов или конструирование образов?», который вызвал бурную дискуссию.

Тема Двенадцатого заседания семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» была сформулирована широко: «Антиковедческие концепции и рецепции античности», что отражает разные стороны научных интересов Е. А. Чиглинцева. Эта тема объединила специалистов разных областей науки: историков, философов, филологов, культурологов, религиоведов и политологов. Те докладчики, которые не смогли приехать в Петербург, выступили дистанционно. Было заявлено два с половиной десятка доклада, что не укладывалось в рамки одной секции, и ее пришлось поделить на три части.

Первой частью заседания руководили О. Л. Габелко и А. А. Сеницын.

Собрание открыл кандидат исторических наук, доцент РХГА Александр Александрович Сеницын (Санкт-Петербург/Саратов). В своем сообщении, озаглавленном «Рецепция Чиглинцева», он рассказал об одной из сторон научной деятельности Е. А. Чиглинцева. С конца 1990-х гг. Е. А. Чиглинцев исследовал теоретико-методологические аспекты проблемы рецепции античности, содержание понятия «рецепция» (как культурный диалог прошлого и настоящего), его границы в междисциплинарном контексте. Опираясь на тезис о «непрерывности классики», Е. А. Чиглинцев изучал актуальные вопросы рецепции античного наследия: рецепция и культурная память, мифические и эпические герои в современной культуре, рецепция имперского наследия и др. Е. А. Чиглинцев опубликовал десятки статей по рецепции образов древнегреческих, римских и персидских исторических деятелей в современном массовом сознании и был одним из немногих российских антиковедов, кто писал о рецепции античных образов в кино<sup>1</sup>. Е. А. Чиглинцев сочетал мастерство историка, историографа и историка

---

<sup>1</sup> Избранные работы Е. А. Чиглинцева по теме рецепции античности в мировой культуре: Chiglintsev, 1995, 2002a, 2002b, 2003, 2006, 2007, 2008a, 2008b, 2009a, 2009b, 2009c, 2012, 2013, 2014a, 2014b, 2015, 2018a, 2018b; Chiglintsev & Rung, 2017; Chiglintsev & Shadrina, 2017; Griger et al., 2017; Chiglintsev & Khanbekova, 2020; Ashaeva & Chiglintsev, 2012.



*Илл. 1. Выступление О. Л. Габелко. Фото С. Б. Никоновой.*

культуры. Он был культурологом в лучших традициях русского антиковедения, наследником выдающихся представителей культурно-исторического направления в русской науке об античности.

«Я об Энкиду, моем друге, плачу...»: Памяти Евгения Александровича Чиглинцева — так назвал свое выступление доктор исторических наук, профессор кафедры истории Древнего мира Института восточных культур и античности Российского государственного гуманитарного университета; профессор Университета Дмитрия Пожарского *Олег Леонидович Габелко* (Москва). Он поделился своими воспоминаниями о Е. А. Чиглинцеве, с которым его связывала тридцатилетняя история профессиональных и дружеских отношений. Работая в Казанском университете на одной кафедре, они подготовили десятки сборников и учебных пособий, провели много конференций. Проникновенный рассказ О. Л. Габелко с примерами вузовского, научного и неформального общения с Е. А. Чиглин-

цевым представил портрет человека широкой души, уход которого стал утратой для Казанского университета и личной утратой для всех, кто был с ним знаком.

Мемориальную часть заседания завершил доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой археологии и всеобщей истории Казанского (Приволжского) федерального университета *Эдуард Валерьевич Рунг*. Докладчик начал с того, что его знакомство с Е. А. Чиглинцевым, как и для многих студентов КГУ, специализировавшихся по истории древнего мира, произошло в семинаре «Античный понедельник» А. С. Шофмана. Э. В. Рунг рассказал о своих отношениях с Е. А. Чиглинцевым — коллегой и старшим товарищем, о кафедральных мероприятиях, инициатором которых был Евгений Александрович, о совместных научных проектах, поездке в Грецию, о значении деятельности Е. А. Чиглинцева в жизни исторического факультета Казанского университета на протяжении двух последних десятилетий.

Затем был показан фотофильм «Запомни меня...», посвященный профессору Е. А. Чиглинцеву. Этот короткометражный ролик с песней историка С. Г. Яковенко был подготовлен Киноклубом РХГА (А. А. Синицын и студент А. В. Лихачев) на основе десятков фотографий, присланных коллегами-античниками из разных российских вузов.

Научную часть семинара открыл доклад на тему «Электоральная легитимация политической власти: актуальное значение и мифы античного опыта», подготовленный совместно доктором исторических наук, профессором кафедры истории древнего мира Российского государственного гуманитарного университета *Андреем Михайловичем Сморчковым* (Москва) и кандидатом политических наук, профессором кафедры политологии и права Московского государственного областного университета *Сергеем Николаевичем Федорченко*. Этот историко-политологический доклад был посвящен сравнительному анализу процедуры выборов, которая в наибольшей степени объединяет прямую (в древности) и представительную (в современности) демократические системы. В древнем Риме при легитимации электоральной процедуры преобладающую роль играли религиозные акты, а именно, две про-

цедуры гадания с целью выявить волю богов (*auspicia*). Одна проходила непосредственно перед выборами, другая — в ходе их, завершаясь объявлением итогов голосования (*renuntiatio*). Процедура объявления результатов голосования фактически сохраняет ритуальную функцию легитимации и в современных демократиях, а социологические опросы общественного мнения и политические прогнозы накануне выборов имеют ярко выраженный ритуальный характер. Кроме того, на выборах в древнем Риме решающее влияние на результаты голосования оказывала жеребьевка, определявшая порядок подачи голосов. Современные государства также пытаются усилить свою легитимацию, внедряя алеаторную форму демократических процедур. Но в Римской республике не было мощного информационного давления ввиду отсутствия средств массовой информации. Свое выступление докладчики завершили тезисом, что современная демократия трансформируется в медиакратию — режим, где интересы политических акторов тесно переплетены с интересами медийных конгломератов.

Кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры Всеобщей истории Института истории и социальных наук Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена *Ольга Игоревна Александрова* (Санкт-Петербург) представила сообщение на тему «Что знают пятиклассники о власти народа: отражение истории афинской демократии в актуальных российских школьных учебниках». Докладчица рассмотрела особенности освещения основных событий истории афинской демократии в современных российских учебниках по истории Древнего мира для 5 класса средней школы. Она проанализировала соответствие учебного материала требованиям проекта историко-культурного стандарта и достижениям современного антиковедения. За основу были взяты учебники, входившие в 2020/21 учебном году в федеральный перечень: «История древнего мира» В. И. Уколовой (2019), «Всеобщая история. История древнего мира. 5 класс» В. О. Никишина, А. В. Стрелкова, О. В. Томашевич, Ф. А. Михайловского (2019) и «Всеобщая история. История древнего мира. 5 класс» А. А. Вигасина, Г. И. Годер, И. С. Свенцицкой (2019) и другие. Особое внимание О. И. Александрова



*Илл. 2. Рабочий момент второй части заседания семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» — XII. На переднем плане — О. И. Ставцева (слева), И. Н. Мочалова.  
Фото С. Б. Никоновой.*

уделила выстраиванию связи между историко-культурными реалиями древнего мира и процессами нынешнего времени. Была предпринята попытка выявить закономерности в подаче материала авторами школьных учебников. Докладчица обратила внимание на то, что авторы концентрируются, в первую очередь, на деятельности Солона и Перикла, при этом имя Клисфена, считающегося «отцом демократии», либо лишь упоминается, либо вовсе отсутствует. Как отметила О. И. Александрова, только в учебнике В. О. Никишина и др. можно найти последовательное изложение истории становления афинской демократии, однако при этом текст соответствующего параграфа перегружен конкретной информацией, которая может оказаться тяжелой для восприятия учеников 5 класса.

Доклад О. И. Александровой вызвал дискуссию о способах подачи материала в нынешних школьных учебниках по истории Древнего мира, в которую включились многие очные и заочные участники заседания — студенты, преподаватели школ и вузов.

Следующим прозвучал доклад доктора исторических наук, профессора ирановедения и армяноведения, исследователя истории и культуры Древнего Ближнего Востока Гарвардского университета и профессора иудаистики Калифорнийского государственного университета в г. Фресно Джеймса Р. Расселла (Фресно, США) «Предрассудки и близорукость современных ученых как фактор в оценке спорных вопросов древних культур Святой Земли и острова Пасхи: примеры, подход к проблеме, и урок из недавнего романа». Дж. Р. Расселл начал свое выступление с хрестоматийной цитаты из шекспировского «Гамлета»: «Есть много на свете, друг Горацио, что не подвластно нашим мудрецам». Действительно, современная наука по каким-то причинам недооценивает плоды исследований предшественников, тем самым лишая себя возможности расшифровать загадочные письма — памятники древних культур. На конкретных примерах неадекватного понимания явлений прошлого при истолковании различных источников Дж. Р. Расселл продемонстрировал ограниченность ученых, писателей и философов, неполноту их взгляда на проблемные зоны древней истории. Были взяты примеры из современной американской художественной литературы, привлекались парадоксальные гипотезы археологов и историков.

Философский аспект антиковедческой рецепции был представлен в кратком сообщении доктора философских наук профессора кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *Светланы Борисовны Никоновой* «Восточные походы Александра как кульминация античной метафизики». Докладчица начала с того, что историки античной философии часто выстраивают следующее «идейное древо» философского ученичества: Сократ был учителем Платона, Платон являлся учителем Аристотеля, а Аристотель — учителем Александра Великого. Далее начинается эпоха эллинизма, когда возникают и утверждаются совсем другие темы и методы в философии и в политике. Греческие политические институты Аристотель описал в самый последний момент их существования в традиционном полисном варианте. А классическая метафизическая традиция в мысли, по мнению С. Б. Никоновой, затем переходит в совсем

иную плоскость бытования. Возникшее взаимовлияние эллинской и восточных культур ведет к резкому смещению мировоззренческих предпочтений. На горизонте уже маячит римский универсализм, поиск новой религии и христианская эра. Непосредственные наследники Аристотеля в философии не имели того веса, как классическая троица великих афинских мыслителей. Этим поворотом заканчивается классическая эпоха. С. Б. Никонова считает, что греческая метафизика классического периода сильно расходилась в своих ориентирах с греческой политической жизнью. Именно Александр, не будучи мыслителем, но будучи государственным деятелем и полководцем, перевел действие метафизических принципов в политическую реальность, в реальность актуального мировоззрения. Все последующие мировоззренческие сдвиги — это, по сути, воплощение метафизического устремления в жизни — каким бы далеко не идеальным оно ни было.

Доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института всеобщей истории Российской Академии наук, профессор факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета *Игорь Евгеньевич Суриков* (Москва) выступил с докладом на тему «Майкл Гагарин и его концепция демократического права в классических Афинах». Докладчик начал с того, что вот уже четыре десятилетия выход очередной книги американского антиковеда М. Гагарина становится событием в исторической науке. В его новой монографии «Демократическое право в классических Афинах» (2020) сформулирован ряд оригинальных идей об особенностях классических афинских правовых норм и реалий. По мнению Гагарина, право в афинском полисе воспринималось как неотъемлемая часть демократии, его главной целью мыслилось благо демократического государства и его граждан. В тогдашних правовых представлениях вполне совмещались друг с другом власть закона, справедливость и общественное благо, что не характерно для более поздних юридических практик. Афинское право имело свои недостатки (впрочем, М. Гагарин полагает, что в литературе эти недостатки преувеличиваются, и одну из задач книги видит в определенной «апологии» судопроизводства в Афинах), но к такому типу сообщества, как

полис, оно было приспособлено прекрасно, обслуживая нужды этого сообщества лучше, чем это делала бы любая другая правовая система.

Магистрант кафедры истории древней Греции и Рима Института истории Санкт-Петербургского государственного университета *Александра Сергеевна Соловьева* представила доклад на тему «Скифская царская власть в отражении Геродота: пример Анахарсиса». Геродот является первым античным автором, который сообщает об Анахарсисе как скифском мудреце. В более поздней античной литературной традиции он причислялся к кругу семи мудрецов. Их список мы находим, например, у Платона в диалоге «Протагор» (*Protag.* 343a), где имя Анахарсиса отсутствует. Но сведения о причастности Анахарсиса к числу семи мудрецов встречаются у Страбона (VII. 3. 9), который цитирует Эфора. Геродот упоминает некоторых из мудрецов, но нельзя сказать, что «отец истории» был знаком со «списком семи мудрецов». У Геродота говорит о скифской мудрости, которая воплощается в образе Анахарсиса, однако галикарнасский историк не дает подробных описаний того, почему скифский царь приобрел славу среди эллинов. Проанализировав данные об Анахарсисе у Геродота в контексте общего описания историком скифов в IV книге, А. С. Соловьева пришла к выводу, что образ мудрого царя Анахарсиса является уникальным среди других скифских правителей в труде «отца истории». По ее мнению, сравнение греческой и скифской мудрости у Геродота позволяет говорить о том, что античный автор экстраполирует эллинские понятия о мудрости на Анахарсиса, благодаря чему создает образ скифского мудреца.

Этим выступлением завершилась первая часть заседания нашей секции. Вторую часть заседания вели И. Н. Авраменко, И. А. Ладынин и Р. В. Светлов.

С докладом на тему «Поэтика рецепции в кино и литературе: образ Клеопатры» выступила доктор филологических наук, доцент кафедры классической филологии филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова *Тамара Федоровна Теперик*. Хотя рецепция античности в кинематографе, как правило, опирается на



*Илл. 3. Доклад Р. В. Светлова (справа). Ведущие заседания: И. Н. Авраменко (в центре) и А. А. Синицын. Фото С. Б. Никоновой.*

литературную рецепцию, содержание кинообраза в сравнении с прецедентными текстами, легшими в основу сценария, может обладать вариативностью, а содержание основных мотивов может меняться от фильма к фильму. В случае с Клеопатрой — самой популярной, по мнению Е. А. Чиглинцева, античной личностью в искусстве<sup>1</sup>, — такими мотивами являются: любовный мотив, мотив власти, и мотив обмана. Не случайно кинематографический образ Клеопатры обладает большой вариативностью — от трагического до комедийного. Подобный подход характерен и для античной драматургии, где один и тот же миф мог быть представлен в самых различных интерпретациях, а одному и тому же мифологическому персонажу в разных трагедиях могли быть присущи различные качества. По мнению Т. Ф. Теперик, тот факт, что интерпретация образа Клеопатры в кино подобна той, что имела место по отношению к мифологическим персонажам, объясняется тем,

<sup>1</sup> См.: Chiglintsev, 2009a, 220-241; 2015, 120-122.

что в кинорецепции царица Египта воспринимается не только как исторический или литературный персонаж, но и как персонаж мифа. Соответственно и события в фильмах о ней могут иметь литературную или историческую основу, а могут и не иметь ее. Как во втором случае меняется восприятие самой античности — докладчица показала на нескольких примерах фильмического образа царицы Клеопатры.

Старший преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии *Ростислав Николаевич Демин* (Санкт-Петербург) прочитал доклад «Философско-математические проблемы континуума в античной Греции, древнем Китае и в древнерусском памятнике XV века». Проблема бесконечной делимости и вопрос о неделимых интересовали и древнегреческих мыслителей, и мыслителей более позднего времени. Обсуждение данных проблем можно встретить не только у древнегреческих и западноевропейских средневековых философов, но и у таких представителей древнекитайской школы имен (мин цзя) как Хуэй Ши и Гунсунь Лун. Анализ так называемой «Логики Авиасафа», памятника XV века, осуществленный в свое время В. П. Зубовым, демонстрирует, что за непривычной оболочкой памятника скрывается обсуждение этих важных философско-математических проблем и на Руси XV–XVII вв. При этом целый ряд аргументов совпадает с релевантными античными и древнекитайскими текстами. По мнению Р. Н. Демина, это свидетельствует не только о единстве логической проблематики, поднимавшейся в различных регионах в разные эпохи, но и о реальности присутствия собственно философской тематики в интеллектуальной культуре средневековой Руси.

Доклад кандидата филологических наук, доцента кафедры классической филологии филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова *Яны Леонидовны Забудской* «Греческая трагедия в кинематографическом дискурсе» был посвящен аспектам рецепции древнегреческой трагедии в кино. Как отметила докладчица, главная ценность рецепции античного наследия в современной культуре — это не знакомство с сюжетом как таковым, а игра с ним, наполнение античных сюжетов современным зву-

чанием, актуальными темами, т.е. ценность эвристическая. На разных этапах истории европейской культуры то один, то другой эпизод античной мифологии обретает востребованность и множество интерпретаций. Благодаря кино античность из элитарного знания превращается в элемент массовой культуры и становится определяющим, хотя и фоновым фактором жанра пеплум. Показательно, по мнению Я. Л. Забудской, что в кинематографических версиях античных сюжетов мы редко имеем дело с экранизациями. Типология экранизации трагедии схожа с шекспировской: это манера театральная (например, экранизации «Эдипа» Т. Гатри и П. Сэвилла), реалистическая (фильмы Й. Цавеласа и М. Какоянниса), универсализация («актуализирующая манера» — это «Эдип» и «Медея» П. П. Пазолини, «Медея» Л. фон Триера) и «метатрагедия» (здесь список наиболее широкий, примеры — «Федра» Ж. Дассена, «Прометей» И. Кавалеридзе, «Каннибалы» Л. Кавани и т. п.). Сложность типологии в том, что к гетерогенной форме адаптируется гетерогенный же материал. Очевидно, что путь актуализации и «осовременивания» (в костюмах ли, в стиле, в проблематике) оказался наиболее продуктивным. В истории кино ушло несколько десятилетий на осознание того, на что европейской литературе понадобилось несколько столетий: античность ценна не как цель, а как средство познания современности.

Рецепции античности в кинематографе был посвящен и следующий доклад — «Образ Кира Великого и репрезентация персов в игровом кино на примере “Томирис”», прочитанный доктором исторических наук, профессором, заведующим кафедрой археологии и всеобщей истории Казанского (Приволжского) федерального университета *Эдуардом Валерьевичем Рунгом*. В своем выступлении Э. В. Рунг кратко пересказал сюжет этой «историографической» кинокартины (Казахфильм, 2019), в основе которой лежит свидетельство Геродота о царице массагетов Томирис и ее противостоянии персидским захватчикам. Докладчик рассмотрел рецепцию образа Кира, уделив особое внимание соотношению сюжета произведения с геродотовским описанием войны персов с массагетами. Э. В. Рунг проанализировал реалии исторической эпохи, представленные в фильме, начиная от одежды и вооружения, «реконструкции»

стана массагетов, города Вавилона, панорамных сцен переправы персидского войска через Аракс и решающей битвы Кира с Томирис. По мнению докладчика, этот художественный фильм лишь в общих чертах воспроизводит историческую реальность, известную из описания «отца истории», но многочисленные детали, характеризующие эпоху, заметно усиливают впечатление от просмотра кинокартины. Доклад Э. В. Рунга сопровождался богатой презентацией, где были представлены кадры из «Томирис», карты событий, о которых рассказывается в фильме и в «Истории» Геродота, планы Вавилона, современные реконструкции и прочее (всего около 70 иллюстраций).

Сообщение магистранта кафедры истории древней Греции и Рима Института истории Санкт-Петербургского государственного университета *Софии Ринатовны Тимир-Булатовой* «Античность XXI века в романе П. Баркер «Безмолвие девушек»» было посвящено теме рецепции античности в современной литературе. В романе знаменитой английской писательницы Пэт Баркер «Безмолвие девушек» (*The Silence of the Girls*) рассказывается о Троянской войне от лица пленницы Брисеиды. Этот роман вышел в 2018 году и наделал много шума. Как и любое произведение, он несет на себе отпечаток своего времени. С. Р. Тимир-Булатова рассмотрела, каким образом автор интерпретирует известный сюжет Троянского цикла мифов, адаптируя его под современную эпоху, какие основные тенденции прослеживаются в повествовании. Особое внимание докладчица уделила рецепции древнегреческих богов в романе, и каким образом их изображение Баркер коррелирует с античными представлениями об Олимпийских богах. По мнению С. Р. Тимир-Булатовой, «Безмолвие девушек» представляет разумное и тонкое восприятие античной эпохи, которое заслуживает обстоятельного анализа.

Вторую часть заседания секции завершил доклад кандидата исторических наук, доцента кафедры истории древнего мира Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова *Натальи Владимировны Бугаевой* «Первая научная гипотеза о месте гибели Катилины (От хронистов к эрудитам)». Вопрос о месте гибели Л. Сергия Катилины, знаменитого противника Цицерона, поднимался в историогра-



Илл. 4. Доклад И. Н. Авраменко (слева). Ведущие заседания:  
Р. Н. Демин (в центре) и С. Б. Никонова.  
Фото А. А. Синицына.

фии уже давно и многократно. Единственное сколько-нибудь детализированное описание Саллюстия позволяет выдвигать самые разнообразные гипотезы. Доподлинно известно только то, что битва состоялась *in agro Pistoriensi* — в окрестностях современного города Пистоя. Если в ранних хрониках без приведения аргументации говорилось о сражении в Пиценском поле у замка Питеччо, в XVII в. эрудитом М. Сальви было высказано предположение, что Катилина погиб на равнине Вайони. Эта точка зрения получила широкое распространение и стала первой научной гипотезой, поскольку была приведена система доказательств и инициирована дискуссия, которая также с полным правом должна быть признана научной. М. Сальви опирался на сведения античных авторов (Саллюстий) и средневековую традицию, не порывая с последней, но стараясь максимально согласовать ее с местными легендами. Эрудит приводил в качестве подтверждения своей точки зрения

топонимику, указывал на археологические находки в Вайони. Как считает Н. В. Бугаева, следует особо подчеркнуть впервые поставленную проблему детальной реконструкции передвижения войск Катилины и его противников — Кв. Метелла Целера и Г. Антония Гибриды.

Третью часть вели Р. Н. Демин, С. Б. Никонова и А. А. Синицын. Это отделение было самым большим по количеству докладов, составу участников, по числу прозвучавших вопросов и эмоциям.

Вечернее заседание открыл доктор философских наук, профессор, директор Института философии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена *Роман Викторович Светлов* (Санкт-Петербург), представивший доклад на тему «Удивление и страх божий в античной философии». Платоновский Сократ в «Теэтете», рассуждая об удивлении и начале философии (что еще более точно зафиксировал Аристотель в «Метафизике») вспоминает «Удивительного» (Тавманта), сына Понта и Геи, морского бога, с которым античное мифологическое сознание связывало всевозможные поразительные морские явления. Изначально Тавмант был связан не с интеллектуальными чудесами и загадками, а с опасной морской мощью. Сократ ссылается на то, что именно дочь Тавманта, Ирида, является вестницей богов. Между тем, от Тавманта и Электры происходят также гарпии, Аэлло («Штормовой вихрь») и Окипета («Стремительная»), которые изначально явно олицетворяли морскую бурю, «воровавшую» суда и жизни моряков. И это не какое-то досужее наблюдение. Как считает докладчик, внимательное прочтение текстов Платона и Аристотеля — главных источников по греческой «способности удивляться», — показывает, что речь идет там не о романтическом восхищении перед противоречивой красотой мироздания, а о чем-то ином. По мнению Р. В. Светлова, напротив, «философское» удивление для классиков «афинской школы» означает ситуацию практически нуминозного, то есть религиозного, потрясения, для описания которого Платоном и был привлечен «Удивительный» Тавмант. И Платон, и Аристотель говорят об ослеплении, которое постигает человека, обращающегося к наукам, а его преодоление возможно только

благодаря экстраординарному усилию, на которое способны лишь немногие. Таким образом, переход от дофилософского остроумия, демонстрируемого Сократом в зачине диалога «Парменид», к подлинной мудрости, сопровождается своеобразным обрядом посвящения, требующим от его участника и мужества, и даже самоотречения.

Кандидат исторических наук, учитель истории муниципального общеобразовательного учреждения «Гимназия № 34» Александр Сергеевич Сапогов (Саратов) выступил с сообщением на тему «Балканская Греция как владение персидского царя: два свидетельства Диодора». В докладе были рассмотрены два эпизода «Исторической библиотеки» Диодора Сицилийского, в которых нашёл отражение один из аспектов имперской идеологии Ахеменидов. В них говорится, что власть царя персов распространяется на весь мир, он может распоряжаться всеми землями и диктовать свою волю всем народам вселенной, в которой нет равных ему. В первом эпизоде Ксеркс в переговорах с элинами, оборонявшими Фермопилы, через вестников передаёт слова, которые по содержанию и тону являются обращением владыки к подвластным. При этом не все полисы, которые представляли греки при Фермопилах, ранее выражали знаки покорности ахеменидскому царю через предоставление земли и воды. Автор доклада провёл параллели с «Повестью о любви Херея и Каллирои», где также нашло отражение представление о персидском царе как владыке всего мира (*Char.* VI. 5. 7 и VI. 5. 9). Во втором эпизоде Диодор повествует о том, как Артаксеркс III обращается к грекам с просьбой о помощи в покорении Египта. Здесь можно предположить, что царь, рассматривая Элладу как свои владения, отправил вестников с просьбой о присылке контингентов на войну, как и в любой другой регион, подвластный ему. Однако элины этого не осознавать, не понимая суть призывов стать «друзьями царя»: царь рассматривал их только как потенциальных подданных, поскольку «друзья царя» — лишь одна из категорий подвластных царю людей. Элины же восприняли это как призыв к равноправному союзу.

Кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ленинградского государственного университета имени

А. С. Пушкина *Ольга Ивановна Ставцева* (Санкт-Петербург) в докладе «Рецепция античности у Серена Кьеркегора» проанализировала темы и понятия античной философии, вплетенные в ткань философии С. Кьеркегора. Как и многие европейские философы, датский экзистенциальный мыслитель часто обращается к античному наследию, как к философскому, так и к литературному и историческому. Докладчица рассмотрела образ Сократа, показанный в магистерской диссертации Кьеркегора «О понятии иронии с постоянным обращением к Сократу», кьеркегоровское обращение к образу Антигоны в трактате «Или-или», образу императора Нерона в произведении «О гармоническом развитии в человеческой личности эстетического и этического начал» («Или-или»), понятие «мгновенье» в трактате «Понятие страха». По мнению О. И. Ставцевой, анализ этих образов позволяет прояснить, во-первых, своеобразие философствования Кьеркегора, его «сократические» нотки, во-вторых, важность античной философии и культуры для кьеркегоровских, и современных философских построений.

Кандидат исторических наук, доцент Школы исторических наук Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» *Наталья Сергеевна Алмазова* и доктор исторических наук, доцент кафедры истории древнего мира исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова; доцент Школы исторических наук Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» *Иван Андреевич Ладынин* представили совместный доклад на тему «“Одна из блестящих страниц науки о классической древности”: С. Я. Лурье о Ф. Ф. Зелинском и его теории рудиментарных мотивов (СПБ АРАН. Ф. 976. Оп. 1. Д. 95)». Доклад был посвящен характеристике неопубликованного архивного документа — русскоязычного оригинала кратких воспоминаний известного антиковеда С. Я. Лурье (1891–1964) о другом известном антиковеде, Ф. Ф. Зелинском (1859–1944). Эти воспоминания были опубликованы на польском языке в журнале «Meander» в 1959 г. В мемуарах С. Я. Лурье рассказывает о своих занятиях у Ф. Ф. Зелинского в 1910-х — начале

1920-х гг., характеризует предложенный Зелинским на материале аттической драмы метод изучения рудиментарных мотивов и показывает его возможности, в оценке мемуариста, для изучения древнего сознания. В презентации, сопровождавшей выступление, докладчики продемонстрировали копии документов из Архива Российской Академии наук.

Преподаватель истории христианской церкви православной школы для молодежи «Логос» *Игорь Николаевич Авраменко* (Саратов) выступил с сообщением на тему «Безымянные христианки в VIII книге “Церковной истории” Евсевия Кесарийского». В нескольких пассажах VIII книги «Церковной истории» Евсевий Кесарийский описывает сцены мученичества женщин-христианок, однако в ряде случаев он не указывает имена своих героинь. При этом, по всей видимости, церковный историк намеренно оставляет их безымянными. Общим для большинства интересующих нас мученичеств является самоубийство женщин-христианок под угрозой потери чести. Учитывая отсутствие общей позиции Церкви IV века в отношении самоубийства, историк не раскрывает их анонимность. Тем не менее, в изложении Евсевия, портретные черты этих женщин и детали событий, с ними связанные, позволяли современникам легко угадать, о ком именно рассказывается в том или ином случае. Сохраняя анонимность христианки из Александрии (Eus. Hist. Ecc. VIII. 14. 15), церковный историк должен был руководствоваться другим мотивом (пассаж заканчивается не самоубийством, а ссылкой героини). В докладе выдвигается гипотеза, что таким мотивом могла быть какая-либо связь этой женщины с неортодоксальным течением в христианстве.

Доклад на тему «Теория темпераментов, “душа печени” и ритуалистические источники платоновского “Тимея” (71b–c)» представил доцент Института иностранных языков РГПУ *Уолкер Тримбл* (Пенсильвания/Санкт-Петербург, США/Россия). От неоплатонизма и до постмодернизма существуют различные мнения о смысле и предпосылках платоновского диалога (или, скорее, монолога) «Тимей». Некоторые считают, что данный текст является не полностью продуманной космологией, полная форма которой встречается в диалоге «Государство». Другие считают, что «пробелы в системе» и есть



*Илл. 5. Доклад И. Н. Мочаловой. Ведущие заседания:  
Р. Н. Демин (в центре) и А. А. Сеницын (слева).  
Фото С. Б. Никоновой.*

система, которой придерживается Платон. Иные — что Платон просто подсмеивается над своими современниками. Ссылаясь на недавние археологические открытия, античные варианты весьма распространенной теории гуморов, У. Тримбл показал роль малоизученного фрагмента Платона о функции печени в космологической системе «Тимея». Отголоски этого концепта, по мнению докладчика, обнаруживаются в самых разных аспектах античной космологии и науки.

Кандидат исторических наук, старший преподаватель Сургутского государственного университета и старший преподаватель кафедры латинского языка Тюменского государственного университета *Антон Валерьевич Зибеев* (Сургут/Тюмень) прочитал доклад на тему «Позднеантичные авторы об африканском происхождении чумы: взгляд Евагрия Схоластика (*Hist. Ecc.* IV. 29)». В докладе была рассмотрена проблема

географического происхождения так называемой «Юстиниановой чумы» в литературе VI века. Рассказ о чуме в «Церковной истории» Евагрия Схоластика традиционно относят к важным свидетельствам первой пандемии, унесшей жизни до половины населения Средиземноморья и, нанесшей Восточной Римской империи невосполнимый демографический урон. Согласно этому источнику, болезнь свирепствовала 52 года и затронула все уголки обитаемого мира, каждого его жителя. Краткий пассаж о происхождении болезни в Эфиопии, по мнению А. В. Зибаева, заслуживает особенного внимания, как в виду его исключительности в позднеантичной традиции историописания, так и позднего времени создания самой «Церковной истории» (590-е гг.), совпадавшего с окончанием третьего цикла той пандемии. Эфиопия воспринималась греческими, а затем, и латинскими авторами источником многих заразных болезней. Климатическая катастрофа 535 г. и последующее похолодание климата создали благоприятные условия для распространения бактерии *Yersinia pestis Antiqua* в Северном полушарии из долговременных природных очагов в Восточной Африке. Размышления Евагрия о причинах эпидемии совпадают с окончанием «Юстиниановой чумы» и началом серьезного осмысления катастрофы позднеримским обществом до разрушительной войны с Сасанидским Ираном и эпохи арабских завоеваний при Ираклии I.

Кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии Института философии Санкт-Петербургского государственного университета Ирина Николаевна Мочалова прочитала доклад на тему «Суд над Сократом: политика и/или религия? (Сократ и Критий)». Докладчица начала со следующего парадокса: несмотря на то, что текст обвинительного заявления Мелета, поданного в суд на Сократа, нам известен (Diog. Laert. *Vit. Soph.* II.40; ср.: Plat. *Apol.* 24 и Xen. *Mem.* I.1), вопрос о причинах судебного процесса продолжает обсуждаться до сих пор. Наиболее распространенной версией, ставшей общим местом в отечественной историко-философской традиции, является утверждение политической подоплеки судебного процесса: открытому обвинению в связях с так называемой «тиранией Тридцати», и в частности, с возглавившем ее

Критием, мешал принятый после поражения Тридцати закон об амнистии (403/402 г. до н. э.). Докладчица проанализировала формирование нарратива о Сократе как наставнике Крития, несущем ответственность за содеянное его «учеником», и пришла к выводу о том, что основанием для обвинения Сократа стали его религиозные взгляды. Увлекательный материал, который представила И. Н. Мочалова, вызвал многочисленные вопросы и породил продолжительную дискуссию об отношениях афинского мудреца и политика Крития, и о роли последнего в истории Афин.

Третья часть заседания завершилась выступлением А. А. Сеницына на тему «Феллини и Архилох». Докладчик начал с того, что два года назад на круглом столе, посвященном «антиковедческому» кино, он выступил с сообщением о рецепции античности в феллиниевском «Сатириконе». В том заседании принимал участие Е. А. Чиглинцев, который активно включился в обсуждении рассматривавшихся в докладе проблем. Нынешнее выступление на мемориальном семинаре, посвященном памяти Е. А. Чиглинцева, стало продолжением исследования «антиковедческой» темы в кинематографе итальянского режиссера. А. А. Сеницын остановился на двух цитатах из древнегреческой архаической лирики, которые встречаются в антиковедческо-археологическом «Сатириконе Феллини» (1969) и историконостальгическом «Амаркорде» (1973). Первый эпизод — сцена на «вилле самоубийц», когда герой «Сатирикона» Аскилт ернически декламирует строки из Архилоха про стратега-щегооля: οὐ φίλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον / οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον (fr. 114 West). Юмор Феллини в том, что в этом эпизоде (отсутствующем в «Сатириконе» Петрония) цитация из Архилоха служит тому, чтобы высветить в антигероическую суть главных героев фильма — Энколпия и Аскилта. Второй эпизод взят из «Амаркорда»: в сцене урока древнегреческого языка учитель с упоением цитирует фрагмент стихотворения архаического лирика о горе-победителях: ἐπὶ τὰ γὰρ νεκρῶν πεσόντων, οὗς ἐμάρψαμεν ποσίην, χεῖλιοι φωνῆές εἴμεν (fr. 101 West). Ученик должен правильно повторить греческий звук «пс» в слове ἐμάρψαμεν. Для демонстрации красоты звучания эллинского языка из всех авторов Феллини вновь избирает

отрывок из Архилоха. Вероятно, режиссер испытывал особую симпатию к этому представителю раннеархаической лирики греков. Не исключено, что причиной тому были воспоминания режиссера, связанные с занятиями классическими языками в лицее Юлия Цезаря в Римини. Возможно, этот выбор определила личная симпатия мастера карнавального киноискусства к сатирическим мотивам и духу Архилоховой лиры. А может быть, то и другое вместе сыграло свою роль в этой симпатии Феллини к Архилоху.

Всего было заслушано и обсуждено 24 доклада, в работе семинара приняли участие 26 докладчиков. Большая часть выступлений была посвящена проблемам рецепции античной культуры (13 докладов), но прозвучали сообщения на тему античного источниковедения и историографии, античной истории и культуры, по проблемам преподавания истории Древнего мира в современной школе. Тематика докладов отражала разные аспекты *Altertumswissenschaft*: античное право и политика, история и культура Древнего мира, рецепция античного наследия в кино и литературе, философия, мифология, религия. Все эти темы были близки научным интересам Е. А. Чиглинцева, который десятки работ по историографии и источниковедению, об античных образах в литературе, балете и кинематографе: Спартак, Клеопатра, Г. Шлиман, Р. Ю. Виппер, Сократ, спартанский царь Леонид, Юлий Цезарь, Айседора Дункан, К. Кавафис и другие деятели прошлого.

Заседание антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем»–XII проходило в актовом зале РХГА на Фонтанке-15 и online — в системе «Zoom». Помимо докладчиков, на заседании присутствовали Г. А. Праздников (РГИСИ), А. А. Ермичев (РХГА), С. В. Никоненко (Институт философии СПбГУ), О. И. Кулиев (РХГА), А. А. Антонов (Институт истории СПбГУ), А. А. Галат (РХГА), В. А. Егоров (РХГА), С. В. Лагутин (Санкт-Петербург), студенты РХГА, СПбГУ, СПбГУП и других петербургских вузов. Дистанционно к нам подключились историки, филологи и философы: О. Ю. Климов (Институт истории СПбГУ), А. В. Подосинов (Исторический факультет МГУ), Х. Туманс (Латвийский университет), А. В. Мосолкин (Исторический факультет МГУ), М. Л. Свердлов (Саратов)

и другие коллеги. В целом, очно и заочно, на заседании присутствовало свыше 60 участников — из Петербурга, Москвы, Казани, Саратова, Сургута, Омска, Калуги, ближнезарубежной Риги (Латвия) и далекого заокеанского Фресно (Калифорния, США). Многие российские докладчики начинали свои выступления с личных воспоминаний о профессоре Е. А. Чиглинцеве.

После всех прозвучавших докладов и обсуждения оных, своими впечатлениями о работе семинара поделились И. Н. Авраменко, Р. Н. Демин, А. В. Зибяев, И. А. Ладынин, И. Н. Мочалова,



*Илл. 6. Групповой итоговый снимок участников заседания антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» — XII. Фото А. В. Лихачева.*

С. Б. Никонова, Э. В. Рунг, А. С. Сапогов, М. Л. Свердлов, А. М. Сморчков, О. И. Ставцева, Т. Ф. Теперик, У. Тримбл. В заключении руководитель семинара А. А. Сеницын подвел итоги работы, отметив широкий круг участников секции, тематическую полифонию прозвучавших докладов, насыщенность и продуктивность заседания.

После окончания Двенадцатой сессии был сделан общий фотоснимок присутствовавших в РХГА участников «Богов...», которые отработали до конца все три части заседания, длив-

шегося в общей сложности 10 с половиной часов. Вечер завершился товарищеским ужином, где прозвучали слова памяти Евгения Александровича Чиглинцева; были тосты за радость встречи и научного общения, за продолжение тематических семинаров, посвященных исследованию рецепции античного наследия в современной культуре.

## REFERENCES

- Ashaeva, A. V. & Chiglintsev, E. A. (2012). The Reception of Antiquity: Current Research Trends in Modern Foreign Classical Studies (An Attempt at Historiographical Review). *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 154 (3), 162-171. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (1995). The Biographies of Ancient Political Figures in Russian Public Life in the late 19th — 20th Centuries. In *The Ancient World and Its Fates in Centuries. Conference reports (May 31 — June 2, 1995)* (79-89). Moscow: IVI RAN Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2000). *The Ancient Slavery as a Historiographical Problem*. Kazan: Master Lajn Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2002a). The Reception of the Ancient Cultural Heritage in the XX–XXI centuries: Methodological Foundations of the Research. In O. L. Gabelko (Ed.), *Μνήμη: Collection of Scientific Papers dedicated to the Memory of Professor Vladimir Danilovich Zhigunin* (519-529). Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2002b). Spartacus: A Hero without a Biography? *Dialog so vremenem: Almanakh intellektual'noj istorii*, 8, 309-325. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2003). Reception of Cultural Heritage as Cultural Interaction. In G. P. Mjagkov (Ed.), *Historians in Search of New Meanings: A Collection of Scientific Articles and Reports of participants of the Russian Scientific Conference dedicated to the 90th Anniversary of the Birth of Professor A. S. Shofman and the 60th Anniversary of the Birth of Professor V. D. Zhigunin (Kazan, October 7–9, 2003)* (348-356). Kazan: ZAO Novoe znanie Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2006). The Julius Caesar's Image in the socio-cultural Conditions of XX century. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 148 (4), 90-99. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2007). Reception as Interpretation: Antique Image in Different Sociocultural Conditions. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 17, 171-177. (In Russian)

- Chiglintsev, E. A. (2008a). The Reception of the myth of Alexander the Great in the Modern Mass Consciousness. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 150 (1), 54-64. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2008b). The Revival of the Olympic Games as a Socio-Pedagogical Project of Pierre de Coubertin. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 150 (3), 256-260. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2009a). *Reception of antiquity in the culture of the XX–XXI centuries*. Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2009b). Konstantinos Kavafy: Poetic Conception of Hellenic History. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 151 (2/1), 138-144. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2009c). Mecenatism as a Sociocultural Phenomenon. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 151 (5/2), 7-18. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2012). Antiquity in Modern Culture: Theory and Practice of Reception. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 1 (35), 371-377. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2013). "Omeros" = Homer? History and Epos in the Works of Derek Walcott. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 155 (3/1), 272-279. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2014a). The Classical Roots of Patriotic Ideas in Fascist Italia. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 156 (3), 185-191. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2014b). "Reception of Antiquity": The Limits of the Notion in the Interdisciplinary Context. *Antiquitas Aeterna: Povolzhskiy anti-kovedcheskiy zhurnal*, 4, 401-406. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2015). *Reception of Antiquity in the Culture of the XX–XXI centuries* (2nd ed.). Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2018a). The Image of Socrates in the Russian Media Space at the Beginning of the XXI century. In O. L. Gabelko, A. A. Makhlijuk, & A. A. Sinityn (Eds.), *ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΙΑ: Studies in Ancient History and Culture. Collection dedicated to the anniversary of Igor Evgenievich Surikov (331-337)*. Moscow; St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. (2018b). *Reception of Antiquity as a sociocultural phenomenon*. In E. V. Rung, & E. A. Chiglintsev (Eds.), *Heritage of Antiquity and Consequent Epochs: Reception or Transformation? Russian-German International*

- Scientific and Educational Symposium (Kazan, 18–20 October 2018)* (8-14). Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A. & Rung, E. V. (2017). The Reception of Xerxes' Image in the European Culture of Modern and Contemporary Times. *Dialog so vremenem: Almanakh intellektual'noj istorii*, 61, 88-100. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A., & Shadrina, N. A. (2017). The Spartan King Leonidas: History and Modern Times. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 159 (4), 992-1003. (In Russian)
- Chiglintsev, E. A., & Khanbekova, N. I. (2020). Heinrich Schliemann in Kazan: "I Went to the Kremlin to See One Church There...". *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*, 162 (3), 132-140. (In Russian)
- Griger, M. V. et al. (2017). *Rome and Italy: The Historical Past in Modern Dimensions*. Kazan: Institut istorii im. Sh. Mardzhani AN RT Publ. (In Russian)
- Malevanyi, A. M., Chiglintsev, E. A., & Shofman, A. S. (1987). *The Class Struggle in the Ancient World*. Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta Publ. (In Russian)
- Malevanyi, A. M., Chiglintsev, E. A., & Shofman, A. S. (1989). *La lucha de clases en el mundo antiguo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Nikonova, S. B., Sinitsyn, A. A., & Stavtseva, O. I. (2019). History and Cinema: Report on the Work done by participants of the "Logos. Ethos. Myth — 4 Section: History in Cinema" (The Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg). *Terra aetheticae*, 1 (3), 164-188. (In Russian)
- Nikonova, S. B., Sinitsyn, A. A., & Stavtseva, O. I. (2020). Tenth meeting of the seminar "Gods, People and Worlds in the Past and the Present": To the 100th anniversary of the Russian Historian of Antiquity Vladimir G. Borukhovich (Russian Christian Academy for the Humanities, November 19, 2020). *Terra aetheticae*, 2 (6), 177-203. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2019). Antiquity in the mirror of cinema: New approaches, problems and solutions. *Aristej: Vestnik klassicheskoy filologii i antichnoj istorii*, 20, 300-315. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021a). In memory of Eugeny Aleksandrovich Chiglintsev. *Vestnik Russkoj khristianskoj gumanitarnoj akademii*, 22 (1), 394-396. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021b). The Antiquity Aspects the Anthropological Seminar "Gods, People, and Worlds in the Past and in the Present" (VIII-X Sittings,

Saint Petersburg). *Aristej: Vestnik klassicheskoj filologii i antichnoj istorii*, 24, 305–330. (In Russian)

Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B., & Stavtseva, O. I. (2021). Report on “They were the Right Books You Read as a Child” At the “Logos. Ethos. Myth: Faces and Resonance of Cultures — VI” Section (April 8, 2021, Russian Christian Academy for the Humanities). *Acta eruditorum*, 38, in print. (In Russian)

---

---

---

# PERSONALIA



---

---

**ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА. В. Д. ДНЕПРОВ:  
ЖИЗНЬ, СУДЬБА, ТВОРЧЕСТВО**

**ЕЛЕНА УСТЮГОВА**

*Елена Николаевна Устюгова* — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.  
*E-mail: elena.ust@gmail.com*

Статья посвящена жизненной и творческой судьбе известного эстетика и литературоведа 1960-80-х годов В. Д. Днепров. Излагаются факты его драматичной биографии и то, как они повлияли на его творчество. Критически анализируется его концепция связи категорий *творческий метод и стиль*, противопоставляющая мировоззрение и стиль в искусстве. Обсуждается полемика В. Д. Днепров с М. М. Бахтиным по поводу трактовки диалогизма в творчестве Ф. М. Достоевского. Отмечается оригинальность стиля эстетико-литературоведческого исследования Днепров, развернутого на материале творчества Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, состоящая в том, что он шел от образного строя произведений к реконструкции мировоззренческого своеобразия авторов. Предпринятый Днепровым опыт «поэтической антропологии» как образного человекознания перекликается с идеями Бахтина о междисциплинарном характере гуманитарного мышления, интегрирующего эстетику, этику и искусство. Днепров стал одним из первых в отечественном гуманитарном знании, кто реализовывал в своих исследованиях такой актуальный в современной эстетике подход.

*Ключевые слова:* В. Д. Днепров, М. М. Бахтин, искусство, эстетика, этика, поэтическая антропология, человековедение, междисциплинарность

## FORGOTTEN NAMES. V. D. DNEPROV: LIFE, DESTINY, WORKS

*Elena Ustiugova*

D.Sc. in Philosophy, Professor, Department of Culture Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics. St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia.

*E-mail:* elena.ust@gmail.com

The article is devoted to research of life and creative destiny of a famous aesthetician and literary critic of the 1960-80s V. D. Dneprov. The facts of his dramatic biography and their influence on his works are stated. The author critically analyses his conception of the link between the categories of creative method and style, which opposes outlook and style in art. He analyzes his polemics with Bakhtin in relation to the treatment of dialogism in Dostoevsky's works. The author notes the originality of the style of the aesthetic and literary studies of Dostoevsky which was developed on the texts of L. Tolstoy and F. Dostoevsky. The main point is that the study moved from the imagistic structure of the works to the reconstruction of the philosophical originality of the authors. His experience of "poetic anthropology" as figurative human studies echoes Bakhtin's ideas about interdisciplinary humanitarian science, integrating aesthetics, ethics and art. Dneprov was among the first Russian philosophers who bring this contemporary approach to the study of aesthetics.

*Keywords:* Dneprov, art, aesthetics, ethics, poetic anthropology, human studies, interdisciplinarity

История науки обычно предстает как последовательность идей и подходов, отвлеченных от личности ученых, поскольку считается, что научное знание объективно и должно быть абстрагировано от экзистенциального опыта исследователя. Жизненные судьбы ученых оказываются предметом интереса только узкого круга их биографов. Биография хронологически выстраивает факты жизненного пути человека, структурируя историю его жизни в объективных обстоятельствах социальной истории, но она не затрагивает влияние этической экзистенциальной истории жизни исследователя на траекторию его интеллектуального пути. Но если историк науки ставит перед собой задачу не изложения научной позиции ученого, а интерпретации движения его мысли, то тогда неизбежным становится понимающее рассмотрение сплетения жизненного и творческого пути личности. Такому гуманитарно-историческому исследованию была посвящена книга Эриха Соловье-



ва «Прошлое толкует нас», в которой автор анализирует творческий путь мыслителей и художников прошлого, как их экзистенциальный опыт. По мысли Э. Ю. Соловьева, если рассматривать историю с точки зрения этического измерения духовной деятельности ее творческих персонажей, то окажется, что «свет из прошлого, благодаря усилию историка, начинает толковать и нашу жизнь» (Solovyov, 1992). Конечно, прежде всего это относится к деятельности ученого-гуманитария.

С этой точки зрения перипетии развития научных идей и подходов предстают не как линейное восхождение, а как зигзагообразный путь, с одной стороны, прорывов к новым горизонтам и отказов от вчерашних несомненных истин, а с другой стороны, возвращения к идеям, не оцененным в свое время. К сожалению, эти потери часто необратимы, так как авторы тех идей и подходов оказываются забытыми. Тем не менее, их актуальность обнаруживается в новых культурных контекстах, а потому возникает потребность вернуться к прошлому, способному обогатить сегодняшнее понимание.

Одно из таких незаслуженно забытых сегодня имен — Владимир Давыдович Днепров — культуролог, эстетик, литературовед, автор книг и статей, широко известных в отечественной науке в 1970–80 гг. Сведений о его деятельности почти нет, они отсутствуют даже в вездесущей Википедии, имеется только краткая справка в литературной энциклопедии и пара биографических статей: М. С. Кагана в «Энциклопедическом словаре «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век» (Kagan, 2021) и Л. Г. Ковнацкой в журнале «Art&Cult» (Kovnatskaya, 2018). К сожалению, удалось найти лишь одну фотографию Владимира Давыдовича, но те, кто бывал в 1980-х на его лекциях в ленинградском музее Достоевского, помнят благородные тонкие черты его лица и тихий голос, звучавший в замершей во внимании аудитории.

Жизнь, судьба и творчество этого человека настолько переплелись, что прежде, чем обратиться к его творческому наследию, просто необходимо рассказать о его драматичной биографии.

Днепров — это литературный псевдоним, принятие которого в конце 1950-х гг. было условием публикации трудов Владимира Давидовича Резника. Он родился в Киеве в 1902 году (умер в Санкт-Петербурге в 1992 г.). Его молодость пришлось на бурное время революции, Гражданской войны, острой политической полемики в обществе. В. Д. Резник активно участвовал в этих событиях, в 1923 г. вступил в РКП(б), потом сблизился с представителями правой оппозиции. Окончив философское отделение Института Красной профессуры в Москве, Владимир Давидович преподавал в вузах Москвы, Ленинграда, Саратова. В 1935 г. в первый раз, а потом еще неоднократно, был арестован, проведя в тюрьмах и ссылках в общей сложности 17 лет. В 1940-е гг., не имея возможности жить в столицах, В. Д. Резник преподавал историю литературы в Воронежском педагогическом институте и с тех пор серьезно занялся литературоведением. В 1942 г. он был приглашен на работу в находящийся в эвакуации в Саратове Ленинградский государственный университет, и несколько лет преподавал на философском факультете логику и историю эстетики. В 1949 г. во время кампании «борьбы с космополитизмом» и «ленинградского дела» последовали его новый арест и ссылка в Красноярский край. Несколько лет он работал ночным сторожем в рабочем поселке вплоть до амнистии, после которой он смог вернуться к преподавательской деятельности, но не в столицах, а в Борисоглебске (с 1954 г.), где были опубликованы его первые статьи по проблемам эстетики. Только выйдя на пенсию, Владимир Давидович возвратился в 1960 г. в Ленинград и полностью перешел к профессиональной литературной деятельности, был принят в Союз писателей СССР. В силу обстоятельств своей биографии, он не так уж долго, всего около 25 лет, занимался активной творческой деятельностью. Но за это время было опубликовано 7 книг и много статей о творчестве Чехова, Пруста, Кафки, Т. Манна, Стейнбека, Хемингуэя, Камю, Брехта, Вулф, Пикассо, Стравинского,

Шостаковича в журналах «Вопросы литературы», «Иностранная литература», «Новый мир», «Звезда», «Литературное обозрение», «Советская музыка» (Kagan, 2021).

Творческая судьба В. Д. Днепрова была во многом predeterminedена его биографией. Если бы не аресты, ссылки и фактические запреты на профессию философа, теоретика культуры, она скорей всего сложилась бы иначе. Но все же его приход в литературоведение и культурологию не был данью внешним причинам. Человек, прошедший столь драматичный путь, получил огромный экзистенциальный опыт, обрел жизненную мудрость и глубину самопонимания, сформировавших уникальный стиль его искусствоведческих работ. В нем сплелись тончайший анализ духовных, нравственных смыслов художественных произведений с размышлениями об историческом времени, пронизывающем художественную материю, филигранный психологизм интерпретации литературных героев, глубина трактовок творческих индивидуальностей авторов — с взглядом на культурный контекст художественного процесса в целом. На мой взгляд, в оценке его творчества сегодня наиболее ценно именно богатство его этических и психологических интерпретаций литературы, ставшее следствием его экзистенциального опыта. Какие-то аспекты творческого наследия В. Д. Днепрова сохраняют свою ценность и для нашего времени, а что-то представляет интерес как самобытное явление в истории отечественной науки.

В его сочинениях, посвященных искусству, можно выявить два основных направления: теоретическую эстетику, обращенную, прежде всего, к исследованию исторических закономерностей художественного формообразования сквозь призму проблемы типологии методов и стилей и их соотношения, и специфический жанр литературоведения, в основе которого лежит этический анализ литературы, выявляющий ее познавательный смысл для человековедения вообще. В советской эстетике 1960-х — 80-х годов идеи В. Д. Днепрова и стиль его мышления привлекали исторической панорамностью, философской контекстуальностью, логической стройностью. В созданной им концепции типологии соотношения творческого метода и стиля открывалось пространство сложных

закономерностей художественного развития. В начале XX в. центральным звеном исследований историко-художественного процесса была категория стиля. Пытаясь связать традиционное для европейского искусствознания представление об истории искусства как истории стилей с марксистским материалистическим пониманием истории, большинство исследователей того времени проецировало модель общественно-экономических формаций на художественное формирование, в результате чего историческое движение искусства представало как прямое воплощение социологических законов. В 1930-е гг. такая позиция была подвергнута критике в официальной эстетике и названа «вульгарным социологизмом». Ей на смену пришел марксистский вариант гносеологической трактовки искусства. Главной категорией, при помощи которой объяснялась трансформация социально-экономического содержания в художественные формы, стал «творческий метод», детерминированный социально-идеологическим мировоззрением. Такая позиция надолго утвердилась в советской эстетике, и только в 1960-е годы наметился переход от этой идеологизированной парадигмы к другой, в которой обращалось внимание и на так называемую «относительную самостоятельность» искусства по отношению к обществу.

В своих работах 1960–70-х гг. («Проблемы реализма», «Идеи времени и формы времени») В. Д. Днепров стремился выйти за рамки принятой в советской эстетике жесткой схемы: «общественно-экономическая формация — мировоззрение — творческий метод — стиль», обратившись к внутренним закономерностям художественного развития. В историческом многообразии концепций художественной реальности он выявил два чередующихся типа творческих методов — идеализирующий и реалистический. Предложенное Днепровым структурирование историко-художественного процесса было вариацией концепции цикличности развития искусства, распространенной в XIX–XX вв. Согласно А.Риглю, в истории сменяют друг друга тактильные и оптические формы, по В. Воррингеру — абстракция и вчувствование, по П. Сорокину, — культуры чувственного и идеационального типов.

Высказывались также предположения, что история искусства движется между полюсами романтизма и реализма (Bazin, 1994). В рамках концепции цикличности истории искусства можно считать оригинальной идею Днепров о том, что идеализирующий и реалистический типы художественного мышления обладают своими специфическими возможностями стилеобразования. Так, художественное сознание, исходящее из принципа идеализации, опирающейся на базовую нормативную идею, порождает обобщенные стилевые формы (как например, классицизм), а реалистически ориентированные методы осмысления мира вырабатывают разнообразные индивидуальные стили (Dneprov, 1980). В 1970-е годы в работе «Идеи, страсти, поступки» В. Д. Днепров предложил также типологическую дихотомию аналитических и синтезирующих стилей формообразования: в основе первых лежит форма-прием, а вторые представляют собой равнодействующую разнообразных приемов и форм (Dneprov, 1978). Такая позиция, говорящая о невыводимости искусства напрямую из социально-экономических и идеологических предпосылок, на фоне тогдашней марксистско-ленинской эстетики воспринималась как «глоток свежего воздуха» и стимулировала дальнейшие исследования в этом направлении (о чем тогда писали М. С. Каган, М. П. Храпченко, Т. П. Знамеровская).

Вместе с тем сегодня очевидно, что теоретические взгляды В. Д. Днепров не выходили все же за пределы существующей модели цикличности, а также марксистской интерпретации гносеологизма, с присущим ему теоретико-методологическим схематизмом. Разделение и противопоставление категорий «содержание» и «форма», «творческий метод» и «стиль» неизбежно приводило к разрушению целостной эстетической природы искусства, эстетической целостности художественного смысла. Следствием утверждения доминирующей роли мировоззрения, то есть рационального источника процесса художественного творчества, стало расчленение художественной деятельности на ряд последовательных процедур: сначала познание, обобщение, оценка, а потом — форма, прием, стиль. Содержание трактовалось как выражение мировоззрения, а форма, стиль — как его производное, то есть формообразова-

ние попадало под рациональный контроль, а не проистекало из глубины художественно-образного, эстетически целостного творческого мышления.

Предложенная В. Д. Днепровым в работе «Идеи времени и формы времени» (Днепров, 1980) дуальная модель исторического развития искусства — «идеализирующие и типизирующие методы» — вызывает множество вопросов, не получающих ответа. Так, если признать, что в основе общих стилей лежат идеализирующие способы обобщения, которые, в свою очередь, строятся на нормативной идее, остается непонятным, какова, например, мировоззренческая нормативность романтизма или символизма, проповедовавших свободу творческого воображения и интуицию? А с другой стороны, разве не был нормативен социалистический реализм, отнесенный автором к разряду типизирующих методов?

Если принять точку зрения, что реализм относится к типизирующему способу обобщения, и разнообразие внутри него выражает только различие индивидуальностей в рамках общей мировоззренческой ориентации, то невозможно объяснить исключительно индивидуальными особенностями различие, например, реализма Бальзака и Чехова, Флобера и Толстого. Очевидно, что критический реализм не был единственной модификацией реалистического видения мира в XIX в. Еще в большей степени это соображение относится к разновидностям «реализма» в XX в. (от сюрреализма до гиперреализма). Очевидно, что отличие друг от друга этих художественно-образных систем состоит не в своеобразии почерка разных творческих индивидуальностей, а в несходстве художественных позиций в отношении к реальности.

Трудно согласиться также и с противопоставлением общих и индивидуальных стилей, будто бы относящихся к различным типам художественного мышления, поскольку диалектика общего и индивидуального присуща любой исторической системе стилиобразования. Так, например, средневековый религиозный канон не исключал индивидуальные стили Андрея Рублева и Феофана Грека; в фольклоре устойчивость общего стиля поддерживалась богатством индивидуальной стилистики, а выразительная мощь стиля барокко, как

эпохального образа, представала в столь различных ликах как стили Сервантеса, Веласкеса или Баха. Известно также, что не реализм, а романтизм, относящийся, согласно модели «идеализация — типизация», к первому типу, впервые утвердил в истории искусства ценность творческой авторской индивидуальности. С другой стороны, историческим типам культуры, в которых уникальность индивидуального мира, авторитет индивидуальных стилей стали самостоятельной культурной ценностью (как например, в модернизме), свойственны также и некие общие принципы формообразования, действующие внутри стилевых направлений в модернизме.

В работе «Идеи, страсти, поступки» В. Д. Днепров обстоятельно исследует различие аналитических и синтетических стилей. По его мнению, «Аналитические стили покоятся на форме-приеме, на форме-прообразе, с которым согласуется все остальное», при этом автор ссылается на примеры кубизма, сюрреализма, стили Джойса, Шенберга (Dneprov, 1978, 354). В отличие от такого типа формообразования, продолжает Днепров, единство синтетических стилей «основано не на согласованности всех форм с одной доминирующей формой-прообразом, а на способе соединения многообразных форм, ... на их равнодействующей», как например, в творчестве Пикассо, Малера, Шостаковича, Т. Манна, Фолкнера, Достоевского (Dneprov, 1978, 354)<sup>1</sup>.

На различении аналитических и синтетических стилей строилась полемика В. Д. Днепров с М. М. Бахтиным по поводу интерпретации творчества Достоевского. Днепров считал, что стиль Достоевского относится к типу синтезирующих стилей, то есть питающихся из разных источников, а Бахтин, по его мнению, полагал диалогизм концептуальным принципом и стилеобразующим началом творчества писателя, в то вре-

---

<sup>1</sup> В современной эстетике стиль трактуется шире и чем познавательно-мировоззренческая платформа, и чем нормативная идея, и чем связь формальных элементов и приемов. Его относят к фундаментальным архитектурным пластам формообразования в культуре, на базе которых складывается целостный образ субъекта культурного творчества во взаимопроникновении мировоззрения, воображения, идеалов, ценностей, творческих действий и соответствующего языка (Ustiugova, 2006), что ближе к «бахтинскому пониманию» произведения искусства в ценностном контексте культуры.

мя, как он является лишь одним из ракурсов анализа. Исследователь выявляет сложную систему координат творчества Достоевского, особое внимание уделяя амбивалентным противоречиям мира его героев, как более сложному, чем диалог, варианту структурной организации образа. Но главное его возражение касалось бахтинской концепции полифонизма как неразрешимого диалога идей. Днепров же считает, что во всех романах Достоевского идея является центром сознания, но, проникая в сферу бессознательного, сферу чувства, она сталкивается с душевной системой личности, в центре которой находится нравственное «я» — «нравственное состояние играет роль решающего доказательства и подтверждения идейной несостоятельности, ...перенос вопроса из плоскости логической в плоскость моральную, из сферы теории в сферу поступков становится основой трагически-философского сюжета» (Днепров, 1978, 39).

В этом вопросе обнаруживается вся глубина концептуально-теоретических расхождений Днепров и Бахтина. В отличие от В. Д. Днепров, считавшего диалогизм одним из стилевых приемов, М. М. Бахтин понимал диалог как способ существования культурного, художественного смысла, как основу бытия культуры. Для него диалог — внутренняя форма культуры и, прежде всего, искусства, поэтому в полифонии романа Достоевского он видел выражение существа его авторской речи, свидетельствующее об отказе от прямого авторского слова, что стало впоследствии характерной чертой искусства XX века. Разъятие художественного сознания, образной ткани искусства на идейно-мировоззренческое содержание и эстетическую форму, было данью идеологической и гносеологической ориентации марксистской эстетики, теоретическую платформу которой в принципе разделял В. Д. Днепров и с которой не ассоциировал себя концептуально М. М. Бахтин.

Оба исследователя развивали свои теоретические позиции через материал литературы, и оба выходили далеко за пределы литературоведения, при этом анализ литературы для каждого из них имел различные исследовательские задачи. Для Бахтина разработка теории романа конкретизировала его концепцию искусства, эстетической деятельности, философии

культуры в целом. Интерес Днепров был обращен к рассмотрению нравственно-эстетического опыта литературы ради раскрытия и познания человеческой природы в ее жизненном движении. Таким образом, предметом научного интереса М. М. Бахтина была философия культуры, а Днепров — «человековедение».

Именно в этой области вклад В. Д. Днепров в гуманитарное знание и сегодня обладает несомненной научной значимостью. Он создал особый жанр гуманитарных исследований, который можно было бы назвать «поэтической антропологией», и остался в нем непревзойденным, поскольку обладал редким сочетанием таких качеств, как широта философской и художественной эрудиции, методологическое мастерство междисциплинарного анализа, позволяющее интегрировать столь разные области человековедения как социология, психология, этика, эстетика. В литературоведческих исследованиях В. Д. Днепров неразрывно соединяются филигранный анализ и эстетическая прочувствованность произведений и их героев, панорамность культурных параллелей, тонкий психологизм в понимании человека, наконец, просто личная мудрость и авторская самобытность, что позволило ему блестяще осуществить философский анализ искусства как человековедения, раскрыть его глубокий потенциал для гуманитарного познания.

Погружаясь в образный мир искусства, В. Д. Днепров анализировал литературных персонажей как реальных людей, раскрывая природу человека как сложную и противоречивую целостность, проявляющуюся в многообразии неповторимых индивидуальностей и характеров. С наибольшей полнотой это удалось сделать в анализе творчества Л. Н. Толстого в книге «Искусство человековедения» (Dneprov, 1985) и Ф. М. Достоевского в книге «Идеи, страсти, поступки» (Dneprov, 1978). Днепров указывал на полярность художественно-мировоззренческих концепций человека у Толстого и Достоевского. В произведениях Толстого личность предстает как развивающаяся в жизненном движении целостность. Писатель показывает героев в процессе самосовершенствования, в ходе которого происходит их нравственное становление. Таким образом, роман Толстого — путь к идее через нравственные

искания личности. Роман Достоевского, напротив, создает образ судьбы идей, пропущенных сквозь нравственную жизнь личности. В. Д. Днепров считал, что главный нерв творчества Достоевского — в конфликте вневременных идей, чем определяется и внутреннее развитие романа: идейный кризис ведет к нравственному перерождению, моральный поступок служит критерием идейной ценности. Исходя из этого, Днепров реконструировал концепцию личности в произведениях Достоевского, согласно которой амбивалентность имманентна идейно противоречивой, а не нравственно цельной, как у Толстого, человеческой натуре. Несходность понимания человека у Толстого и Достоевского предстает в различии внутреннего строя их романов: у Толстого это процесс, движение, развитие, а у Достоевского — напряженный драматизм.

Таким образом, В. Д. Днепров открывает возможности «поэтической антропологии» как для понимания одной из ключевых проблем эстетики и искусствознания, обозначенной в свое время М. М. Бахтиным (отношения личность — автор — герой), так и для осознания роли искусства в философском, нравственно-эстетическом, психологическом постижении человека. В этом смысле метод исследования искусства Днепрора перекликается с идеями Бахтина о том, что предметом гуманитарного мышления является междисциплинарное познание человека в единстве его нравственных, идейных и эмоциональных устремлений, в единстве его поступков и мотиваций сознания и подсознания, а искусство, как образное человекознание, открывает недоступные теоретическому познанию закономерности жизни личности в мире культуры. В. Д. Днепров стал одним из первых в отечественной гуманитарной науке, кто реализовывал в своих исследованиях междисциплинарный подход, направленный на интеграцию культурологии, эстетики, этики и искусства. Такая методология оказывается актуальной и востребованной в современных культурологических и эстетических исследованиях, пытающихся преодолеть прошлую разобщенность наук о человеке. Поэтому сегодня опыт «поэтической антропологии» Днепрора, предпринятый им в 1970–80-х гг., заслуживает внимания современных эстетиков и искусствоведов.

В. Д. Днепров — человек драматичной, даже трагической судьбы, прошел сложный путь духовных, идейных исканий. Линия жизни привела его к литературоведению и эстетике, и через эту деятельность он выражал себя как философ и как личность с глубоким интеллектом и широкой научной эрудицией, эмоциональным богатством, тонкостью чувств, любовью к искусству. Полнота человеческой природы В. Д. Днепровы стала основой самобытности его творческой индивидуальности и обеспечила то особое место, которое он занимает в искусствознании и эстетике. Творческий вклад В. Д. Днепровы в отечественное гуманитарное знание убеждает в том, что для этой сферы глубина и разносторонность личности исследователя не менее важны, чем профессионализм в той или иной области науки.

### **Библиография В. Д. Днепровы**

1. Днепров В. Д. Проблемы реализма. — Москва: «Советский писатель», 1961.
2. Днепров В. Д. Черты романа XX века. — Москва, Ленинград: «Советский писатель», 1965.
3. Днепров В. Д. Литература и нравственный опыт человека: Размышления о современной зарубежной литературе. — Ленинград: «Советский писатель», 1970.
4. Днепров В. Д. Идеи. Страсти. Поступки: Из художественного опыта Достоевского. — Ленинград: «Советский писатель», 1978.
5. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. — Ленинград: «Советский писатель», 1980.
6. Днепров В. Д. Искусство человековедения: Из художественного опыта Льва Толстого. — Ленинград: «Советский писатель», 1985.
7. Днепров В. Д. С единой точки зрения: Литературно-эстетические очерки. — Ленинград: «Советский писатель», 1989.

### **REFERENCES:**

Bazin, J. (1994). *The history of the history of art from Vasari to the present day*. Rus Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)

- Dneprov, V. D. (1978). *Ideas. Passion. Actions: From the artistic experience of Dostoevsky*. Leningrad: Soviet writer Publ. (In Russian)
- Dneprov, V. D. (1980). *Ideas of time and forms of time*. Leningrad: Soviet writer Publ. (In Russian)
- Dneprov, V. D. (1985). *The art of human studies: From the artistic experience of Leo Tolstoy*. Leningrad: Soviet writer Publ. (In Russian)
- Kagan, M. S. (2021). V.D. Dneprov. In *Encyclopedic dictionary "Writers of St. Petersburg. XX century"*. Retrieved from <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya> (In Russian)
- Kovnatskaya, L. G. (2018). A forgotten name and current works. Vladimir Davydovich Dneprov and music, *Art&Cult*, 31, 131-138. (In Russian)
- Solovyov, E. Yu. (1992). *The past interprets us. (Essays on the history of philosophy and culture)*. Moscow: Politizdat Publ. (In Russian)
- Ustiugova, E. N. (2006). *Style and culture. Experience in building a general theory of style*. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg University Publ. (In Russian)

## Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языках. Материалы должны обладать научной новизной и соответствовать направлению журнала. К рассмотрению принимаются оригинальные статьи (до 1,5 п. л.), рецензии (до 0,5 п. л.), переводы (при наличии авторских прав), рецензии на новейшие издания и научные мероприятия, а также практические опыты в области эстетики (эссе, отзывы о художественных произведениях, художественные тексты), если они имеют отношение к сфере эстетической рефлексии.

### ***В журнале действуют следующие тематические рубрики:***

- *HISTORIA* (историко-эстетические исследования);
- *THEORIA* (актуальные проблемы эстетической теории);
- *ARS* (эстетические проблемы искусствоведения, эстетический анализ произведений искусства)
- *PRAXIS* (описание эстетического опыта во всех проявлениях).
- *TRANSLATIO* (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);
- *RECENSIO* (рецензии на недавно вышедшие публикации, защищенные диссертации по эстетике);
- *CHRONICA* (обзоры эстетических конференций, художественных событий, научная жизнь, дискуссии).

### ***Требования к присылаемым материалам***

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата. Структура рукописи:

- *имя и фамилия автора* (на русском и английском);
- *аффилиация автора* (на русском и английском);
- *город, страна, адрес электронной почты* (на русском и английском);
- *название статьи* (на русском и английском);
- *аннотация* объемом 200-300 слов (на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *ключевые слова* (5-7 слов, на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *текст статьи* (20-60 тыс. знаков);
- *список литературы*

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

**terraaestheticae@yandex.ru**

Рукописи, присланные в журнал, проходят двойное слепое рецензирование. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после ее одобрения редколлегией, может находиться в редакционном портфеле до года.

***Ждем Ваших материалов!***

## Dear authors!

TERRA AESTHETICAE is the official Science Journal of Russian Society for Aesthetics. Materials are accepted for publication in Russian or in English. Materials should have scientific novelty and correspond to the direction of magazine. We accept for consideration original articles (up to 60 thousand characters), reviews (up to 20 thousand characters), translations (copyrighted materials), reviews of the latest scientific publications and scientific events. Also there are accepted practical experiments in the field of aesthetics (essays, reviews of artworks, artistic texts), if they relate to the aesthetic reflection sphere.

### ***In the journal are available the following thematic headings:***

- *HISTORIA* (historical and aesthetic researches);
- *THEORIA* (actual problems of the aesthetic theory);
- *ARS* (aesthetic problems of art history, aesthetic analysis of artworks);
- *PRAXIS* (description of aesthetic experience in all its manifestations);
- *TRANSLATIO* (*introduction* to the Russian-language circulation of previously untranslated sources);
- *RECENSIO* (reviews of recent publications and dissertations on aesthetics);
- *CHRONICA* (*overviews* of conferences on aesthetics, artistic events and scholarly life, discussions).

### ***Requirements for the sent materials:***

The manuscript is submitted in Russian or English with the translation of part of the text. Structure of the sending manuscript:

- name and surname of the author (in Russian and English);
- affiliation of the author (in Russian and English);
- city (in Russian and English), country (in Russian and English), e-mail address;
- title of the article (in Russian and English);
- an annotation (should be about 200-300 words) (in Russian and English) — for articles and reviews;
- keywords (5-7 words, in Russian and English) — for articles and reviews;
- the text of the article (20-60 thousand characters);
- list of references (used literature and other sources).

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

E-mail adress for sending:

**terraaestheticae@yandex.ru**

Manuscripts sent to the science journal are double-blinded. The editorial board reserves the right to select materials. After its approval by the editorial board the article may be in the editorial portfolio for up to a year.

***Waiting for your materials!***

# TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества  
1 (7) 2021

*Главный редактор*  
Светлана Никонова

*Дизайн, верстка*  
Елизавета Петровна

*Корректор*  
Анна Новикова

*Редактор сайта*  
Марина Васильева

*Официальный сайт журнала*  
<http://terraaestheticae.ru/>

*E-mail*  
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать ???.?.2021 г.  
Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Тираж 100 экз. Заказ № \_\_\_\_\_