

Своими Словами

о визуальности

2021

выпуск 2

студенческий научный журнал



Своими Словами

о визуальности

Школа гуманитарных наук и искусств
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург

svoimi.slovami.journal@gmail.com
<https://spb.hse.ru/humart/svoimislovami/>

2021

выпуск 2

студенческий научный журнал

Редакторы

Артём Рыжков

artyomaryzhkov@gmail.com

студент магистерской программы *Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах НИУ ВШЭ СПб*
интересы: *песенная поэзия, интермедиальность литературы, мифопоэтика*

Анна Смирнова

aosmirnova_1@edu.hse.ru

студентка магистерской программы *Глобальная и региональная история НИУ ВШЭ СПб*
интересы: *история науки, межвидовая этнография, death studies*

Софья Ткачук

svtkachuk@edu.hse.ru

студентка магистерской программы *Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах НИУ ВШЭ СПб*
интересы: *интермедиальность литературы, визуальная поэзия, поэзия Серебряного века*

Редактор англоязычных текстов

Юлия Чернышёва

yuliya.charnyshova@gmail.com

студентка магистерской программы *Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах НИУ ВШЭ СПб*
интересы: *англоязычная, русская и беларусская литература XX–XXI веков, философия XX века*

Выпускающий редактор

Ирина Капитонова

iakapitonova@edu.hse.ru

студентка магистерской программы *Русская литература в кросс-культурной и интермедиальной перспективах НИУ ВШЭ СПб*
интересы: *современная русская литература, memory studies*

Дизайнер

Александра Арсентьева

aiarsenteva@edu.hse.ru

студентка бакалаврской программы
Коммуникационный дизайн НИУ ВШЭ СПб
интересы: *теория и история шрифта, история искусств, типографика, дизайн коммуникаций*

In your own **Words**

about visuality

The School of Arts and Humanities
of the HSE University – St. Petersburg

svoimi.slovami.journal@gmail.com
<https://spb.hse.ru/humart/svoimislovami/>

2021

issue 2

a student-run academic journal

Editors

Artyom Ryzhkov

artyomaryzhkov@gmail.com

Student of Master's programme *Russian Literature in Cross-cultural and Intermedial Perspectives at HSE University – St. Petersburg*

Research interests: *song poetry, intermediality of literature, mythopoetics*

Anna Smirnova

aosmirnova_1@edu.hse.ru

Student of Master's programme *Global and Regional history at HSE University – St. Petersburg*

Research interests: *history of science, multispecies ethnography, death studies*

Sophya Tkachyk

svtkachuk@edu.hse.ru

Student of Master's programme *Russian Literature in Cross-cultural and Intermedial Perspectives at HSE University – St. Petersburg*

Research interests: *intermediality of literature, visual poetry, Silver age poetry*

English editor

Yuliya Charnyshova

yuliya.charnyshova@gmail.com

Student of Master's programme *Russian Literature in Cross-cultural and Intermedial Perspectives at HSE University – St. Petersburg*

Research interests: *Anglophone and Slavic literatures of the XXth-XXIst centuries, 20th-century philosophy*

Executive editor

Irina Kapitonova

iakapitonova@edu.hse.ru

Student of Master's programme *Russian Literature in Cross-cultural and Intermedial Perspectives at HSE University – St. Petersburg*

Research interests: *modern Russian literature, memory studies*

Designer

Alexandra Arsenteva

aiarsenteva@edu.hse.ru

Student of Bachelor's programme

Communication Design at HSE University – St. Petersburg

Research interests: *design for educational projects, theory and history of type*

<u>От редакции второго выпуска</u>	15–16
1 Литература и изобразительные искусства: картины общества и общество картин	17–95
<u>Визуальное в литературе: от теории к практике. Интервью с Викторией Малкиной</u>	18–29
<u>Таисия Фролова. Функция экфрасиса «Сикстинской мадонны» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»</u>	31–49
<u>Ксения Гулькова. Средства конструирования образа среднестатистического подростка и мира вокруг него в молодежном графическом романе (на материале датского романа «Pssst!» Аннетте Херцог и Катрине Кланте)</u>	51–73
<u>Гилберт Нди Шанг. Деконструируя постколониальные скопические режимы: подрыв образов власти в романах Нгуги Ва Тхионго и Сони Лабу Танси. Перевод с английского Виктории Винокуровой</u>	75–95
2 Показывая ужасное: кино, текст и смерть	96–143
<u>Никита Бирюков. Вьетнамская война: культурная память и американский кинематограф второй половины XX века на примере фильма «Взвод»</u>	97–109
<u>Карина Разухина, Григорий Филиппов. Мерцание как особенность построения визуальности: сравнение позиций читателя и зрителя в литературе и кино («Серый автомобиль» А. Грина и «Господин оформитель» О. Тепцова)</u>	111–130
<u>Илья Малафей. Предвосхищая ландшафты памяти: темпоральность и уничтожение жизни в фильме «Атлантида» (2019)</u>	132–143

СОДЕРЖАНИЕ

3 Революция и эволюция в стиле: от общества к спектаклю	144–170
<u>Тимур Газизуллин. Цензовая общественность Русской революции 1917–1921 годов через призму вестиментарного кода</u>	145–158
<u>Ксения Падалка. Сравнительный анализ сценографии балета «Сильвия» в постановках Джона Ноймайера (Опера Гарнье, 1997) и Мануэля Легри (Венская опера, 2018)</u>	160–170
4 Рецензии	171–182
<u>Анастасия Афанасьева. История в картинках: рецензия на коллективную монографию «Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре»</u>	172–182
Авторам	183–190

TABLE OF CONTENTS

In your own **Words**

about visuality

From the Editorial Board of the Second Issue	15–16
1 Literature and Visual Arts: Paintings of Society and Society of Paintings	17–95
<u>The Visual in Literature: From Theory to Practice. An Interview with Victoria Malkina</u>	18–29
<u>Taisiia Frolova. The Function of Ekphrasis of the Sistine Madonna in the Novel Demons by F.M. Dostoevsky</u>	31–49
<u>Ksenia Gulkova. Means of Constructing the Image of a Teenager and the World around in a Youth Graphic Novel (Based on the Danish Novel Pssst! by Annette Herzog and Katrine Clante)</u>	51–73
<u>Gilbert Ndi Shang. Deconstructing Postcolonial Scopic Regimes: the Subversion of Power Imaginaries in the Novels of Ngugi wa Thiong'o and Sony Labou Tansi. Trans. from English by Viktoria Vinokurova</u>	75–95
2 Showing the Terrible: Film, Text and Death	96–143
<u>Nikita Biryukov. The Vietnam War: Cultural Memory and American Cinema in the Second Half of the Twentieth Century (the Example of Platoon)</u>	97–109
<u>Karina Razukhina, Grigory Filippov. Shimmering as Construction of the Visual in Fiction: Comparison of the Positions of the Reader and the Viewer in Literature and Film (A. Grin's Gray Car [Seryy Avtomobil'] and O. Teptsov's Mister Designer [Gospodin Oformitel'])</u>	111–130
<u>Ilya Malafei. Anticipating Memory Landscapes: Temporality and Destruction of Life in Atlantis (2019)</u>	132–143

TABLE OF CONTENTS

3 Revolution and Evolution in Style: From Society to Performance	144–170
Timur Gazizullin. <u>Elite Societies of the Russian Revolution of 1917–1921 through the Prism of the Vestimental Code</u>	145–158
Ksenia Padalka. <u>Comparative Analysis of the Scenography of the Ballet <i>Sylvia</i> Performed at the Opera Garnier (1997) and the Vienna State Opera (2018)</u>	160–170
4 Reviews	171–182
Anastasiia Afanaseva. <u>History in Pictures: Review of Collective Monograph <i>Cultural Goods. Commercialization of History in Popular Culture</i></u>	172–182
For Authors	183–190

Мы рады представить второй выпуск нашего журнала, посвященный междисциплинарной проблеме визуальности.

Визуальность пронизывает весь современный мир, и нагляднее всего это подтверждает содержание выпуска, разнообразное и по областям знания, и по материалу для анализа. При этом пространство электронного журнала, в котором мы не скованы ни количеством страниц, ни дорогой краской для цветной печати, позволило нам не ограничиваться в выборе иллюстраций для материалов. Поэтому наш выпуск «визуальный» не только по содержанию, но и по форме.

Открывает номер интервью с Викторией Яковлевной Малкиной, к.ф.н., заведующей кафедрой теоретической и исторической поэтики РГГУ. Исследовательница рассказывает, как объединила свои научные, практические и педагогические интересы, занимаясь проблемой визуальности.

Первый раздел посвящен визуальности литературы. Вы узнаете, какую роль играет картина «Сикстинская мадонна» в «Бесах» Ф.М. Достоевского, как африканские романы деконструируют колониальные скопические режимы и как в графических романах используют вербальные и невербальные средства для создания образа подростка.

Авторы статей из второго раздела анализируют фильмы, вдохновленные драматическими реальными событиями или модернистской прозой. Вы погрузитесь в замысловатый мир кино и текстов, в которых изображаются военные конфликты во Вьетнаме и на Донбассе и используются различные приемы: от рецептивного мерцания до повествования с точки зрения участников событий.

В третьем разделе собраны статьи, посвященные развитию визуального стиля на сцене и в реальной жизни. Вы познакомитесь с концепцией вестиментарного кода периода революции 1917-го года и сценографией постановок балета «Сильвия», балансирующих между постмодерном и ретроакадемизмом.

Завершает выпуск рецензия коллективной монографии о проблемах коммерциализации истории, рассматривающая разные аспекты ностальгии, идеологии и современной визуальной массовой культуры.

Сейчас мы готовим к выходу еще два выпуска — о маргинальности и о школьном каноне — и скоро анонсируем темы следующих номеров.

В конце мы хотим поблагодарить студентов, молодых ученых, рецензентов и всех, кто с воодушевлением участвует в создании нашего журнала, читает его, делится материалами с друзьями и коллегами, а также становится его частью — это бесценно. Мы и впредь надеемся на сотрудничество и будем ждать вас на страницах следующих номеров. Отдельно хотим поблагодарить Илью Александровича Калинина, Маргариту Михайловну Дадыкину, а также Александру Денисову, Татьяну Кочневу, Дарью Москвину, Елену Хохлову, Екатерину Коновалову, Алену Бородавкину и Софью Сыровацкую за помощь в подготовке выпуска к публикации.

1

ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА:
КАРТИНЫ ОБЩЕСТВА И ОБЩЕСТВО КАРТИН

ВИЗУАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

Материал
подготовили:

Артём Рыжков

Софья Ткачук

Исследование визуальности — это не только процесс, охватывающий все сферы современной жизни и культуры, но и очень личный опыт. О том, как соединить научные, практические и педагогические интересы, а также с чего молодому ученому начать изучение этой проблемы, мы узнали у Виктории Яковлевны Малкиной.

Виктория Яковлевна Малкина — заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики РГГУ, заместитель декана института филологии и истории по научной работе, кандидат филологических наук, доцент. Сфера научных интересов: литература романтизма, русская литература первой четверти XIX века, поэтика исторического и готического романа, поэтика лирики, историческая поэтика, взаимодействие литературы, живописи, фотографии.



Артём Рыжков: Расскажите, пожалуйста, о себе. Где вы учились? Как пришли от исследования истории и теории литературы к проблеме визуальности?

Виктория Малкина: Я училась там же, где сейчас работаю, на историко-филологическом факультете РГГУ почти с самого его основания. Второй набор это был. Там же закончила и аспирантуру, при кафедре теоретической и исторической поэтики. Кандидатская диссертация была о поэтике исторического (и немного готического) романа, потом я переключилась на поэтику лирики и проблемы лирического сюжета. А вот нерабочие интересы как раз всегда были связаны с визуальными искусствами: живописью, фотографией, — так что в какой-то момент интересы научные и ненаучные естественным образом соединились. Стало интересно, как можно связать визуальное и литературу.

Софья Ткачук: И это как раз связано с нашим следующим вопросом. В визуальных исследованиях сейчас множество областей для изучения: это и экранизация литературы, и комиксы, и репрезентация исторического события в разных медиа или искусствах... Как вы оцениваете, какие направления в визуальных исследованиях являются наиболее актуальными и требуют наибольшего внимания? Возможно, есть научные лакуны, которыми мало кто или совсем никто не занимается, и там молодой ученый может сказать свое слово?

В.М.: Мне кажется, что для молодых ученых есть возможность заниматься чем угодно, в том числе и в области визуальных исследований. Visual studies, конечно, область очень бурно и активно развивающаяся, но в гуманитарной науке сравнительно молодая, так что, думается, ни в одном из направлений последнее слово пока не сказано. Тем более это относится к визуальному в литературе. Такой поворот вообще пока возникает скорее точечно, то есть применительно к отдельным текстам, чем в целом и системно — если не считать нашего с С.П. Лавлинским спецсеминара¹ в РГГУ.

Между тем, сфера визуальных исследований — очень интересная, потому что находится прямо в современном культурном поле. Появляется много синтетических форм, например, комиксы, графические романы, картины концептуалистов, когда и графическое изображение, и стихи, и живописное, и словесное вместе взаимодействуют. Сюда же можно отнести всякие явления медиакультуры, интернет-культуры, они тоже заслуживают изучения с точки

¹ — страница семинара «Визуальное в литературе» на сайте РГГУ.



Илл. 1. В.Я. Малкина с С.П. Лавлинским (фотография предоставлена Викторией Малкиной).

зрения функций визуального и его соотношения с текстом: мемы, посты в Инстаграме и все такое.

А.Р.: Из всех названных сфер вы занимаетесь прежде всего экфрасисом в литературе. В нескольких статьях² на эту тему вы писали, что экфрасис — один из аспектов репрезентации визуального в тексте и что само визуальное является свойством поэтики вербального текста.

А в отчете³ об итогах конференции, посвященной теории и истории экфрасиса, вы заметили, что вопрос о применении термина «экфрасис» к описаниям в тексте музыки является дискуссионным. Как вы относитесь к еще более дискуссионному утверждению, что песни на стихи, например, романсы, являются своеобразным экфрасисом уже литературы, ее описанием в категориях музыкального?

2 — Малкина В.Я. Точка зрения в экфрасисе: Три стихотворения А. Кушнера // Вестник РГГУ, 2020, № 2. С. 71–81; Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения : Материалы конференции, Седльце, 25–26 мая 2017 года / Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского в Седльцах, Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы. Седльце, 2018. С. 413–431; Живопись в сюжетах стихотворений Ильи Сельвинского // Вестник РГГУ, 2018, № 2–1 (35). С. 28–42.

3 — Малкина В.Я. О конференции «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы» // Acta Universitatis Lodzianis / Сост. и ред. Тюна В. и Левитт М.: Folia Litteraria Rossica, 2017. № 10. С. 151–153.

В.М.: Мне это утверждение представляется спорным, потому что я вообще не уверена, что имеет смысл экстраполировать понятие «визуальное» на «музыкальное» (и, собственно, так же считали исследователи экфрасиса на конференции в Седльце⁴, о которой вы упомянули). Музыкальное в литературе — это отдельная, очень большая область, тоже очень интересная.

Конечно, между визуальным и музыкальным есть что-то общее, потому что и там, и там другой вид искусства присутствует в литературе, вербальном искусстве. Например, и то, и то может быть темой — может быть произведение о портрете, а может быть — о музыке, «Крейцера соната», скажем. **Но все-таки и музыка, и живопись функционируют сами по себе, по разным принципам, и в литературе они тоже отчасти по-разному присутствуют. И, если мы говорим о визуальном и музыкальном как о структурных особенностях текста, это будут разные особенности.**

Поэтому я не уверена, что имеет смысл говорить об экфрасисе и тем более о романсе как об экфрасисе. Имеет смысл придумать какой-нибудь другой термин, более точный, который будет менее метафорическим применительно к музыке — это один аспект. А второй аспект — мне кажется, что рассматривать песню или романс в отдельности, т.е. отдельно вербальную и отдельно музыкальную мелодическую составляющую, наверное, просто не очень корректно с научной точки зрения, потому что это тогда не песня и не романс, а отдельно саундтрек и отдельно стихотворение. А если мы говорим о романсе или о песне как о произведении искусства, их надо рассматривать вместе, целостно, как единый текст. Это мало кто делает, потому что для этого нужно обладать познаниями в обеих областях. Естественно, я не обладаю музыкальным образованием и не рискну анализировать музыкальную составляющую. Поэтому вольно или невольно я редуцирую ее, когда говорю об авторской песне, скажем. Но, если мы говорим о песне как о произведении искусства, это нужно делать вместе. И о романсе тем более.

А.Р.: Вопрос как раз возник по горячим следам. Недавно у нас был семинар⁵ с Борисом Михайловичем Гаспаровым, где он оперировал термином экфрасис применительно к романсу,

4 — Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения : Материалы конференции, Седльце, 25–26 мая 2017 года / Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского в Седльцах, Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы. Седльце, 2018. 703 с.

5 — Запись четвертой встречи семинара «Интермедиаальность литературы».

утверждая, что романс — это описание словесного произведения в категориях музыкального смысла, т.е. экфрасис. Наверное, Борис Михайлович как раз мог себе это позволить, потому что у него и музыковедческое, и филологическое образование.

В.М.: Безусловно, может себе позволить. Я бы поспорила, что это описание, мне кажется, здесь какой-то другой способ взаимодействия текстов. Но это интересно, если он про это напишет, надо будет почитать. Может, убедит.

С.Т.: А теперь перейдем к практической и институциональной стороне визуальных исследований. С 2012 года вместе с Сергеем Петровичем Лавлинским вы ведете занятия научно-исследовательского спецсеминара «Визуальное в литературе». Расскажите, как родилась идея этого семинара?

В.М.: Идея родилась сугубо из практических соображений. У нас спецсеминары были всегда на факультете. Это была школа научной работы, совместной работы с аспирантами и студентами. Но понятно, что это имеет смысл, когда регулярно ходит много людей. Иначе это просто индивидуальные консультации получаются. Соответственно, был год, когда у нас с моим коллегой (С.П. Лавлинским) было немного людей, по 2–3 человека, и получалось, что если кто-то заболел, то занятия просто нет и это превращается в консультацию, что, конечно, тоже круто, но совсем другой жанр.

У нас с Сергеем Петровичем уже был опыт совместных проектов, поэтому мы и решили, что если сложить его и моих студентов, то получится уже что-то, с чем можно работать. И что это можно организовать совместно. Сошлись на визуальном в литературе, поскольку это для нас обоих было интересно. Подумали, что на спец-



Илл. 2. Одно из заседаний спецсеминара (фотография предоставлена Викторией Малкиной).

семинар придет человек десять, и будет то, что надо. Но вместо десяти пришло двадцать, и концепция изменилась. Получилось так, что тема заинтересовала многих. И продолжает интересовать, потому что, конечно же, за эти восемь лет состав спецсеминара поменялся радикально по вполне понятным причинам, но преемственность сохраняется. Состав постепенно и регулярно обновляется, так что энтузиазм пока есть, и мы намерены продолжать.

А.Р.: Скоро у спецсеминара первый юбилей — 10 лет. Какие, на ваш взгляд, важнейшие итоги работы участников семинара: преподавателей и студентов?

В.М.: Самое главное лично для меня — мне кажется, что у нас родилось научное сообщество. Поскольку наш спецсеминар межкурсовой, иногда приходят люди с других факультетов, и наши выпускники, и не наши, и просто кто-то из их знакомых про нас услышал, позвал... ну и так далее. И люди с разным бэкграундом начинают общаться за пределами университета и вообще за пределами визуального — я вижу это по фоточкам в Инстаграме. Все это к нам уже не имеет отношения, но мне кажется, что это по-настоящему классно — когда люди, начавшие общаться на научные темы, это сообщество продолжают развивать.

Также у нас организуются конференции, на них последние лет пять довольно много людей. Такой формат тоже содействует знакомству: люди начинают общаться и за пределами учебной работы, и переписываются, и встречаются, возникают какие-то совместные проекты. С личным общением иногда сложнее, потому что часто люди из разных городов, но социальные сети помогают. И это, мне кажется, самое главное, хотя это и неизмеримо никакими формальными показателями. И для нас это тоже важно, потому что говорит, что мы работаем не зря.

Также работа на спецсеминаре подпитывает мои собственные научные интересы. Для меня как-то странно заниматься научной работой, если ее результаты останутся в каком-нибудь журнале.



Илл. 3. Презентация изданий спецсеминара (фотография предоставлена Викторией Малкиной).

Ну окей, кто-нибудь, наверное, это прочтет, но я, во-первых, могу об этом и не узнать, ну а во-вторых, хорошо, прочтет, а смысл? Когда же проблема обсуждается на занятиях, это совсем другое, потому что отдача возникает сразу. Плюс какие-то идеи проектов и статей возникали прямо непосредственно на занятиях, в общении.

В принципе, мы немало сделали. У нас вышло 8 сборников⁶ разного рода: и научных, и творческих, и немножко хулиганских. Была куча конференций, сейчас⁷ будет 12-я, но визуальная, по-моему, седьмая. В прошлом году у нас была презентация наших книг. В целом выглядело это солидно. И народ тоже был. Результаты есть, а через 2 года посмотрим. Но надеюсь, это будет не похоронный марш. Пока, во всяком случае, не похоже.

С.Т.: Можно ли считать, что в РГГУ складывается новая научная школа?

В.М.: Пока не знаю. Может быть, когда-нибудь из этого вырастет научная школа, но все-таки о формировании именно школы имеет смысл говорить, когда есть несколько поколений. Этого пока еще нет, хотя к защитам кандидатских скоро подойдут, я надеюсь, несколько человек из числа «выпускников» спецсеминара.

Я надеюсь, что мы в педагогическом отношении продолжаем традиции нашей научной школы. Хотя так получилось, что мы выросли в разных городах и учились в разных местах, но мы оба с С.П. Лавлинским принадлежим к одной научной школе, и у нас был общий учитель, Натан Давидович Тамарченко⁸. Соответственно, наша общая установка на то, что ученик не должен быть копией учителя, а должен открывать что-то свое и действовать по-своему, оттуда. Ее мы как раз хотим продолжать, чтобы ученики не подражали нам, а начинали что-то свое и действовали по-своему, спорили и пусть даже ругались, хотя последнего не хочется. В общем, открывали что-то новое, а не следовали за нами. Это неинтересно, мы-то и так есть. Зачем нам наши копии? Но может быть, когда-то будет школа в таком вот широком понимании.

6 — Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях / ред. Малкина В.Я., Лавлинский С.П. М.: Общество с ограниченной ответственностью «Эдитус», 2019. 252 с.; Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция / Сост. и ред. Малкина В.Я., Лавлинский С.П. М.: Общество с ограниченной ответственностью «Эдитус», 2019. 286 с.; Визуальное во всем / Сост. и ред. Малкина В.Я., Лавлинский С.П. М.: Общество с ограниченной ответственностью «Эдитус», 2021. 184 с.; Рок-педагогика: теория и практика / Сост. и ред. Малкина В.Я., Лавлинский С.П. М.: Общество с ограниченной ответственностью «Эдитус», 2020. 308 с. и др.

7 — Интервью проводилось 3 марта, речь идет о конференции «Реальность и другая реальность в литературе и культуре: визуальные аспекты», которая проходила в РГГУ 11–12 марта 2021 г.

8 — Фильм «УЧИТЕЛЬ». Посвящается 70-летию Натана Давидовича Тамарченко.

А.Р.: А у вас бывали споры научные с вашими студентами? Когда они с вами были не согласны и каждый отстаивал свою точку зрения.

В.М.: Да, еще как, послушайте наши аудиозаписи с занятий!

А.Р.: Ваш спецсеминар показал, что научная проблема, в данном случае проблема визуального в литературе, может стать драйвером для развития студентов, научных, творческих и образовательных инициатив. Каков секрет успеха?

В.М.: Во-первых, я думаю, мы попали в тему. **Визуальные исследования, визуальное в литературе — это то, что многих интересует, пусть и с разных сторон. Кого-то больше кино, кого-то литература, кого-то театр, кого-то комиксы. Но это действительно многих объединяет с разных точек зрения, и мы стараемся брать очень разнообразный материал.** У нас всегда есть кино, всегда есть что-нибудь еще кроме литературы. Всегда очень разные произведения: разных родов, направлений, периодов. Кому-то на одном занятии будет менее интересно, а на другом более. Это и для нас продуктивнее — когда не одно и то же все время.

Во-вторых, то, что мы вдвоем работаем, тоже важно. Это помогает нам и практически, и содержательно. Так легче работать, когда мы поддерживаем друг друга и занятия сразу строятся в режиме диалога. Как минимум, когда у всех затык и немота, мы разговариваем друг с другом, и в какой-то момент включаются остальные. Это нам помогло, как мне кажется, выстроить неиерархическую структуру в нашем семинаре. Не то чтобы мы там всеми руководим — мы скорее подталкиваем в нужных направлениях, задаем какие-то векторы, а люди уже сами справляются.

И в-третьих, людям интересно, когда есть разные мероприятия, активности вне учебы, но в то же время связанные с ней. Мы вообще работаем вне сетки расписания — это научно-исследовательский семинар, на него никто не обязан ходить. Это все сугубо добровольная активность. И выясняется, что это интересно, это то, чего не хватает на занятиях и в содержательном плане, потому что можно глубоко вчитываться в философские и научные тексты, и в формальном, потому что можно пробовать что-то новое, можно организовывать конференции, например. Приходится иногда, конечно, подталкивать студентов, но куча креативных идей возникает у них. И я тогда так, одним глазом, присматриваю за тем, что происходит, и помогаю всякие формальности проходить.



Илл. 4. Внеучебное мероприятие спецсеминара (фотография предоставлена Викторией Малкиной).

Ну и важно, что есть еще и не вполне серьезные вещи. Была пара творческих проектов по написанию монодрам и фотодрам, может, еще возникнет. Было несколько выездов в разные места, были шуточные пародийные конференции, были походы в разные музеи и театры. Понятно, что не в последний год, но, когда было можно, ходили. И вернемся еще к этому. Вот все вместе помогает. Ну и студенты у нас хорошие. Как-то другие не задерживаются.

С.Т.: А были какие-то «неожиданные» темы заседаний? Были ли такие, которые заставили вас взглянуть под другим углом на те или иные вещи?

В.М.: «С потолка» тем нет, всегда есть общие векторы, но мы не продумываем темы конференций или стратегии на следующий год заранее. У нас все главное так или иначе рождается в ходе работы. Например, на конференции, посвященной гротескному и фантастическому⁹, мы решили, что нам очень не хватает абсурда: он возникал там все время, поэтому мы добавили его в тему конференции на следующий год. Потом, соответственно, на следующей конференции¹⁰ мы очень сильно сосредоточились на субъектной структуре: кто говорит, видит, — и пришли к тому, что необходимо говорить о категории наблюдателя, соответственно, была конференция о наблюдателе¹¹. На ней выяснилось, что нужно какое-то общее смежное понятие, и мы пришли к воображению,

9 — Конференция «Гротескное и фантастическое в культуре».

10 — Конференция «Абсурд, гротеск и фантастика».

11 — Конференция «Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция».



Илл. 5. Конференция, организованная в рамках спецсеминара (фотография предоставлена Викторией Малкиной).

воображаемому миру, который был в центре внимания в прошлом году¹². Ну и к проблеме реальности, которой мы занимаемся сейчас¹³, пришли в прошлом году тоже на конференции. Это, с одной стороны, было неожиданно, потому что мы этого не планировали, но, с другой стороны, закономерно и говорит, что мы правильно двигаемся, когда идеи и тактика рождаются прямо в ходе общей работы. И с темами занятий так было, когда мы приходили к тому, что вот то надо подробнее изучить, а этого не хватает. Так в прошлом году мы пришли к памяти как части воображаемого мира (и еще вернемся к ней на будущий год).

С.Т.: Что бы вы посоветовали прочитать молодым ученым-гуманитариям, которые захотят заниматься визуальным в литературе, познакомившись со статьями нашего выпуска, вашим опытом создания семинара? Возможно, есть MustRead'ы, которые должен прочитать каждый?

В.М.: У нас есть небольшой ридер¹⁴, буквально 10 страниц. Там даже не целиком статьи, а выдержки из статей на определенную тему. Это не то чтобы MustRead, это скорее для тех, кто не всегда присоединяется в начале сезона и задается вопросом: «Это все, конечно, интересно, но я не знаю, что такое визуальное в литературе / ничего не понимаю / мне страшно». И мы говорим: «Читайте, задавайте вопросы и приходите, может, будет не так страшно».

12 – Конференция «Воображаемый мир героя в литературе и культуре».

13 – Конференция «Реальность и “другая реальность”».

14 – Ридер спецсеминара «Визуальное в литературе».

В ридере есть фрагменты из Лессинга¹⁵ и Гердера¹⁶, которые в ново-европейской культуре поставили вопрос о взаимосвязи искусств. Есть выдержки из книги Р. Ингардена¹⁷ о предметно-видовой структуре текста, есть фрагменты из работы Бахтина¹⁸ о видении у Гете (где он, по сути, описал панорамное историческое видение — одну из двух стратегий зрения). Есть фрагмент из работы Ц. Тодорова¹⁹ «Введение в фантастическую литературу», где он, наоборот, говорит о трансгрессивном зрении, благодаря которому можно видеть невидимое. Есть фрагменты из «Теоретической поэтики» Н.Д. Тамарченко²⁰, в которых он говорит о словесной наглядности художественного текста. Также есть наша с С.П. Лавлинским статья²¹ о визуальном в литературе, о стратегии нашего спецсеминара. Вот это наш минимальный набор, с которым мы начинаем работать. Так, конечно, работ очень много, и говорить «надо читать именно это» не имеет смысла, потому что все зависит от того, что интересует. Есть множество работ за последние 20–30 лет, которые вышли у нас и за рубежом на русском и на английском. И о визуализации в литературе в целом, и какие-то отдельные аспекты. Есть культурологические, искусствоведческие работы, в которых затрагивается литература, например, работы М. Ямпольского²². В Польше была большая конференция об экфрасисе, о которой мы уже говорили. И многое другое.

15 — Лессинг Г.Э. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. М.: Худож. лит., 1953. 561 с.

16 — Гердер И.Г. *Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований*. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 392 с.

17 — Ингарден Р. *Исследования по эстетике*. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 552 с.

18 — Бахтин М.М. *Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа*. М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.

19 — Тодоров Ц. *Введение в фантастическую литературу*. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

20 — Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. *Теория литературы: В 2 т. Т. 1*. М.: Academia, 2004. 512 с.

21 — Лавлинский С.П., Малкина В.Я. «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // *Визуальное во всем*. М.: ООО «Эдитус», 2020. С. 5–39.

22 — Ямпольский М.Б. *Наблюдатель: очерки истории видения*. Санкт-Петербург: Сеанс, 2012. 344 с.

А.Р.: Хотелось бы развить этот вопрос. Вы называете классиков филологии, и их тексты хотя бы частично давно переведены на русский язык. И вы сами говорите, что в последние годы вышло огромное количество работ на иностранных языках. Может, вы могли бы посоветовать несколько из них?

В.М.: Например, книга W.J.T. Mitchell «Picture Theory»²³ — в ней вторая глава интереснее всего с точки зрения визуального в литературе. А также книги A.D. Miller²⁴ и H. Lund²⁵.

А.Р.: И последний вопрос хотелось бы связать со спецификой журнала. Так как наш журнал студенческий, для гуманитариев, какое бы вы дали напутствие молодому гуманитариию в этом суровом мире науки?

В.М.: У Набокова в одном из его произведений есть слова о том, что читатель должен быть зрителем. То есть что чтение, вообще-то говоря, предполагает видение. А на аватарке нашего спецсеминара написано (студентами, кстати), что смотреть — это не равно видеть. **Поэтому я могу пожелать в качестве напутствия развивать взгляд, видеть, вглядываться, причем необязательно в текст.** Это может быть все что угодно, что является областью научных или ненаучных интересов, но без вглядывания, без разглядывания, без видения будет затруднительно достичь успеха. Потому что умение быть зрителем помогает стать не только читателем, но и приводит к умению понимать.

А.Р.: То есть к тому, чем мы занимаемся как филологи, — попыткам понять текст. Спасибо за беседу!

23 — Mitchell W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994. 462 p.

24 — Miller A.D. *Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015. 256 p.

25 — Lund H. *Text as Picture. Studies in the literary transformation of Pictures*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992. 216 p.

**ФУНКЦИЯ ЭКФРАСИСА
«СИКСТИНСКОЙ МАДОННЫ»
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«БЕСЫ»**

Автор:
Таисия
Фролова

Author:
Taisia
Frolova

*The function of the ekphrasis
of the “Sistine Madonna” in the novel
“Demons” by F.M. Dostoevsky*

Ключевые
слова:
Ф.М. Достоевский,
«Сикстинская
мадонна»,
экфрасис.

Keywords:
F.M. Dostoevsky,
Sistine Madonna,
ekphrasis.

Аннотация

Статья посвящена исследованию функции экфрасиса «Сикстинской мадонны» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Автор анализирует, каким образом «нулевые» и свернутые экфрасисы данного полотна оказываются антитезой художественному пространству текста, а также этико-эстетическим абсолютом мира «Бесов». Эта гипотеза доказывается через анализ развития персонажа С.Т. Верховенского, тесно сопряженного с отношением героя к «Сикстинской мадонне», и рассмотрение «скрытого» экфрасиса картины, воплощенного в образе М.Т. Лебядкиной.

Abstract

The article is devoted to the study of the function of ekphrasis of the *Sistine Madonna* in the novel *Demons* by F.M. Dostoevsky. The author analyzes how zero and reduced ekphrases of the painting become the antithesis of the artistic space of the text, as well as an ethical and aesthetic absolute idea of the *Demons'* world. This hypothesis is proven to be true through the analysis of the development of the character of S.T. Verkhovensky, which is closely connected to the hero's attitude to the *Sistine Madonna*, and the examination of the “hidden” ekphrasis of the painting, embodied in the image of M.T. Lebyadkina.

Визуальное искусство играло огромную роль в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского: сам писатель был талантливым художником-графиком и критиком искусства, во время обучения в Инженерном училище он в числе прочих дисциплин изучал архитектуру; значимость для Достоевского имел эстетический опыт, пережитый им во время посещения знаменитых галерей Европы.

«Впечатления от европейской живописи входят в ткань романов Достоевского, начиная с “вкраплений” в “Преступлении и наказании” <...>, но наиболее мощное звучание европейская живопись приобретает в романах “Идиот” <...>, “Бесы”, “Подросток” <...> и “Братья Карамазовы” <...>, достигая в них наибольшего экфрасического, иконологического значения» [Медведев 2011: 82].

Под «экфрасисом» мы понимаем описание произведения искусства или архитектуры в литературном тексте. Понятие «нулевой экфрасис» было введено Е.В. Яценко в работе «“Любите живопись, поэты...”»: описание, которое «лишь указывает на отнесенность реальных словесного текста к тем или иным художественно-образительным явлениям» [Яценко 2011: 49]. Термин «скрытый экфрасис» вводится нами для обозначения воссоздания произведения изобразительного искусства словесными средствами без непосредственного упоминания его названия или автора.

К теме «Достоевский и визуальное» обращались ученые Д.В. Токарев [Токарев 2013], Т.А. Касаткина [Касаткина 2006], Е.В. Степанян-Румянцева [Степанян-Румянцева 2006]. Среди исследований последних лет стоит выделить книгу Н.М. Перлиной «Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» [Перлина 2018]. Конкретно проблеме «Рафаэль — Достоевский» посвящена статья К.А. Степаняна «Достоевский и Рафаэль», в которой ученый намечает следующие основные точки соприкосновения писателя и художника: проблема реализма и идеализма, проблема совмещения этического и эстетического [Степанян 2004]. Наше исследование мы начнем с последней проблемы.

Несмотря на высоко развитое эстетическое чувство, Достоевский воспринимал произведения искусства крайне субъективно — через призму мучающих его самого «вечных проблем». Эта субъективность прослеживается в интерпретации писателем творчества Рафаэля Санти. При глубоком понимании духовной наполненности полотен великого флорентийца Достоевский игнорировал их гуманистическую и антиаскетичную направленность: кажется едва

ли не парадоксальным, что писатель, считавший смыслом человеческой жизни «обожение», т.е. приближение к Богу, восхищался флорентийскими мадоннами Рафаэля, в которых, по словам исследователя Э. Мюнца, «не осталось совершенно ничего религиозного» [Müntz 1903: 37]. Однако это субъективное «искажение» пропадает, если мы говорим о перцепции Достоевским поздних произведений художника, в частности о почитаемой писателем «Сикстинской мадонне», экфрасис которой и является непосредственным объектом нашего исследования.

На полотне Рафаэль прославляет материнство Марии уже не как возвышенное человеческое переживание, а именно как высочайшее божественное предназначение; жертвенность Христа больше не отторгается, а принимается с торжественной монументальностью, живописец решает перенести свою Мадонну на небеса, но «только с тем, чтобы она возвращалась на землю» [Гращенко 1986: 27]. В полотне гуманистическая и христианская идеи не противоречат друг другу, а сливаются в единую мелодию: фактически картина демонстрирует реализацию «обожения»: Мария, максимально приблизившись к Богу сама, спускается к нам, чтобы сделать этот путь доступным каждому человеку. Этот посыл был безошибочно прочувствован Достоевским, который вслед за многими другими деятелями русской культуры воспринимал рафаэлевскую мадонну как икону, а не как картину в силу высоты ее духовного содержания. Впервые эта модель толкования была задана В.А. Жуковским в письме к великой княгине Александре Федоровне. Помимо



Илл. 1. Рафаэль Санти «Сикстинская мадонна» (1513), фрагмент.

самого описания Мадонны, представляющего собой в действительности апофатическую репрезентацию, крайне значимо, что В.А. Жуковский приводит искаженный пересказ легенды В.Г. Ваккенродера, согласно которой образ «Мадонны» явился Рафаэлю посреди ночи поверх незаконченного полотна; на следующий день художник, вдохновленный божественным откровением, по памяти воссоздает изображение. Уже в версии Ваккенродера создание картины носит отчасти нерукотворный характер, однако В.А. Жуковский усиливает этот мотив: в его пересказе Рафаэль, узрев Деву Марию, сразу бросается к холсту, чтобы запечатлеть ее, таким образом, как замечает Д.В. Токарев, «рисунок является не рисунком собственно Рафаэля, а лишь результатом механической работы по материализации образа» [Токарев 2013: 89]. Общекультурное восприятие «Мадонны» как нерукотворного образа во многом объясняет, почему именно ее экфрасис Достоевский использовал в романе «Бесы», написание которого имело для писателя огромное значение [Достоевский 1996: 450].

Прежде чем перейти к анализу картины в произведении «Бесы», необходимо сказать несколько слов о самом романе. Книга, замысел которой возник у Достоевского в 1869 году, во время его пребывания за границей, изначально задумывалась исключительно как политический тенденциозный памфлет на злобу дня. «Нигилисты и западники требуют окончательной плети», — заявляет писатель в послании Н.Н. Страхову 24 марта (5 апреля) 1870 года [Достоевский 1996: 452]. Дополнительным источником вдохновения становится процесс над группой Нечаева по делу об убийстве студента Иванова. Процесс этот получил широкий резонанс как в России, так и за границей. С использованием мотивов нечаевского убийства историко-политическая сатира романа принимает глобальные масштабы: она нацелена уже не только на идеологов 1840-х, но и на их «преемников» — многочисленных социальных утопистов 1860-х. Теперь Достоевский выражает идейную направленность романа следующим образом:

«Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившейся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» [Достоевский 1996: 494–495].

Однако дальнейшая работа над романом приводит к невозможности уложить его в «памфлетические» рамки. Рядом с сатириче-

скими сценами присутствуют эпизоды, полные высокого трагического пафоса. Герои из карикатурных идеологических «типов» превращаются в полноценных личностей с глубокими философскими противоречиями. Таким образом, как замечает исследователь Т.И. Орнатская, роман обретает «двусоставную поэтику»: с одной стороны — ироническую, с другой — философско-трагедийную [Буданова и др. 1990: 756].

Данная «двусоставность» романа обуславливает особый контекст экфрасиса «Сикстинской мадонны»: образ, подчиненный возвышенной христианской идее, существует в амбивалентном трагическо-гротескном пространстве. Таким образом, между текстом и одним из объектов его дескрипции создается антитеза. Сам экфрасис «Сикстинской мадонны», появляющийся в произведении 9 раз, всегда является нулевым или свернутым до нескольких эпитетов, следовательно, его краткость также противоречит общему объему и детальности описаний. Более того, упоминание «Мадонны» никогда не является самоцельным художественным образом, а всегда произносится героями романа в контексте выражения их мнения о картине, т.е. фактически оказывается инструментом для создания образа персонажа.

Однако в действительности эта лаконичность несколько не влияет на значимость художественной функции экфрасиса «Мадонны»: картина воспринималась Достоевским как едва ли не единственное подлинное изображение Богоматери. В беседе с сыном П.А. Брюллова писатель сказал: «Итальянцы представили *истинную богородицу* — *Сикстинскую Мадонну* (курсив мой. — Т.Ф.), а мадонна лучшего немецкого художника Гольбейна. Разве это мадонна? Булочница! Мещанка! Ничего больше!» [Чешихин-Ветринский 1912: 15]. Такая категорическая авторская оценка делает «Мадонну» неспособной к субъективной деформации посредством оценок персонажей его романа: они не изменяют и не трансформируют ее образ — наоборот, возникая в качестве объекта чьего-либо суждения, «Мадонна» автоматически превращается в субъект, который выявляет подлинную сущность человеческого объекта, говорящего о ней. Устойчивая трансцендентальная субстанция «Мадонны» властвует над неустойчивым и иллюзорным миром бесов. Поэтому любой, принадлежащий к этому миру, высказываясь о ней, в действительности высказывает свою собственную сущность: и «либеральствующая» губернаторша Юлия Михайловна фон Лембке, рассказывая, что «просидела перед картиной два часа» и «ушла разочарованная», и деспотичная Варвара Петровна Ставрогина, заявляя, что «нынче

никто, никто уж Мадонной не восхищается», — через обесценивание «Сикстинской мадонны» обесценивают самих себя, выдавая свою неспособность к видению высшей реальности и познанию подлинной истины [Достоевский 1990: 284, 320]. При этом обе женщины выражают не только свой взгляд на «Мадонну», но и позицию молодого поколения «бесовского» мира, под влияние которого они попадают: «Она [Мадонна — Т.Ф.] совершенно ни к чему не служит. Эта кружка полезна, <...> этот карандаш полезен, <...> а тут женское лицо хуже всех других лиц в натуре» [Достоевский 1990: 320]. Таким образом, через их мнение о «Мадонне» Достоевский также показывает духовно-обреченные нигилизм и материализм «бесовской» молодежи.

Единственным активным защитником картины, как и героем, упоминающим ее чаще всех, становится персонаж, изначально задуманный как откровенная карикатура на либерала 40-х, Степан Трофимович Верховенский — «прекраснейший человек» и «высший либерал» [Достоевский 1990: 9, 33]. Глава, открывающая повествование романа, — «Вместо введения: несколько подробностей из биографии многотимого Степана Трофимовича Верховенского» — является отчасти пародией на биографию Т.М. Грановского (одного из основных прототипов Степана Трофимовича), написанную А.В. Станкевичем в духе панегирика [Буданова и др. 1990: 683]. Помимо Грановского, в Верховенском нашли отражения отдельные черты самых характерных деятелей 40-х — А.И. Герцена, Б.Н. Чичерина, И.С. Тургенева и других [Буданова и др. 1990: 743].

С расширением замысла романа образ Степана Трофимовича трансформируется: если в начале повествования Верховенский изображен автором исключительно сатирически, то по ходу развития сюжета он показывается со все большим сочувствием, а в конечном итоге превращается в выразителя важнейших мыслей автора — идеи спасительной красоты, обреченности революции и будущего «очищения» России. Отношение персонажа к «Сикстинской мадонне» меняется параллельно с развитием его собственного образа.

Первый эфрасис рафаэлевского полотна используется Верховенским в уже упомянутой нами вступительной главе «Вместо предисловия...». Хроникер цитирует письмо, написанное «высшим либералом» своей покровительнице из Берлина:

«Работаю по двенадцати часов в сутки, роюсь в библиотеках, сверяюсь, выписываю, бегаю; был у профессоров. <...> По вечерам с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские

вечера, но единственно по тонкости и изяществу; все благородное: много музыки, испанские мотивы, мечты всечеловеческого обновления, идея вечной красоты, Сикстинская Мадонна, свет с прорезами тьмы, но и в солнце пятна!» [Достоевский 1990: 27].

Варвара Петровна реагирует на письмо со скепсисом («Спяну, что ль, написал?» [Достоевский 1990: 27]) — что, по сути, отражает мнение самого автора о Верховенском: Степан Трофимович пока еще выступает исключительно в роли карикатурного либерала-эстета 1840-х: «Сикстинская мадонна» для него всего лишь такой же поверхностно-эстетический атрибут бесцельно-мечтательной жизни, как «афинские вечера» с молодежью; высказываясь о ней, он выдает, что, несмотря на всю свою образованность, он так же далек от познания высшей истины, как Варвара Петровна, Юлия Михайловна и «бесовская» молодежь.

Но уже второй экфрасис «Сикстинской мадонны», возникающий в споре Степана Трофимовича с его сыном Петром Верховенским, знаменует начало перевоплощения героя из эстетствующего либерала в своеобразного Дон Кихота платоновской красоты, несмотря на прежнее наличие иронического тона в его изображении: герой все еще полон комических черт обобщенного идеолога 1840-х, его сын Петр Степанович — точно такой же обобщенный образ, но уже революционера 1860-х; их спор — пародия на уже несколько клишированную ситуацию конфликта поколений. Однако иронический конфликт затрагивает действительно важную антитезу материального блага и духовной культуры: с этого эпизода Степан Трофимович уже серьезно становится на защиту духовных идеалов, воплощение которых он сам находит в «Сикстинской мадонне»:

«Да понимаешь ли, кричу ему, понимаешь ли, что если у вас гильотина на первом плане и с таким восторгом, то это единственно потому, что рубить головы всего легче, а иметь идею всего труднее! <...> Эти телеги, или как там: “стук телег, подвозящих хлеб человечеству”, полезнее Сикстинской Мадонны...» [Достоевский 1990: 205–206].

Рафаэлевская картина через Степана Трофимовича становится оружием против циничного материализма молодого поколения, что показывает переход Верховенского на новый уровень понимания «Мадонны» и преображение самого персонажа.

Третий и четвертый экфрасисы «Сикстинской мадонны» устами Степана Трофимовича продолжают развивать этот сюжет: они появляются в споре Варвары Петровны и Степана Трофимовича о планируемом литературном вечере. На вопрос своей покровительницы о том, что же он собирается прочесть, Степан Трофимович исступленно заявляет: «А вот именно *об этой царице цариц, об этом идеале человечества, Мадонне Сикстинской*, которая не стоит, по-вашему, стакана или карандаша (курсив мой. — Т.Ф.)» [Достоевский 1990: 321]. «Патронесса» совершенно недовольна решением своего «подопечного», она пытается убедить его прочитать «занимательную средневековую придворную историйку» [Достоевский 1990: 321]. Однако обычно податливый и мягкий Степан Трофимович упорно отказывается: «*Chère, довольно! Не просите, не могу. Я прочту о Мадонне, но подыму бурю, которая или раздавит их всех, или поразит одного меня!*» [Достоевский 1990: 321]. Борьба Степана Трофимовича за «Мадонну» как за «идеал человечества» завершает его перевоплощение из карикатурного либерала в благородный «донкихотовский» характер: «бунт» Верховенского смешон и нелеп, его речь о «Мадонне», по меткому и ироническому замечанию Варвары Петровны, поразит «наверное одного его» [Достоевский 1990: 321]. Но, несмотря на все это, осознание совершенства «Мадонны» не позволяет Верховенскому вернуться к своему прежнему образу жизни: «Таков мой жребий. Я расскажу о том подлом рабе <...>, который взмостится на лестницу с ножницами в руках и раздерет божественный лик великого идеала» [Достоевский 1990: 320]. Трагично-гротескная вера Степана Трофимовича в «божественный лик великого идеала» делает его чужеродным вселенной «бесов», таким образом, он онтологически отделяется от ее пространства.

«Физически» отделение Степана Трофимовича происходит на самом литературном вечере: взамен чтения о «Мадонне», Верховенский неожиданно выступает на чрезвычайно острую тему — прокламации, активно распространяемые по городу. Постепенно его речь перерастает в поношение всего нового поколения и панегирик красоте, в центре которого стоит опять же «Сикстинская мадонна»¹:

«...я объявляю, что Шекспир и *Рафаэль* (курсив мой. — Т.Ф.) — выше освобождения крестьян, выше народности, <...> выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего чело-

¹ — Хотя само полотно не упоминается в речи Степана Трофимовича, безусловно, упоминание ее автора — Рафаэля — отсылает нас к самой «Сикстинской мадонне».

вечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь...» [Достоевский 1990: 453].

Эти слова фактически пересказывают идею о спасительной красоте, открыто высказанную писателем в статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве»: «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете» [Достоевский 1993: 76]. Публика реагирует на выступление Верховенского крайним возмущением и прогоняет его: так Степан Трофимович оказывается теперь уже материально вытолкнут из мира бесов, и с этого момента за ним как за «небесовской» личностью утверждается роль выразителя авторской мысли.

После «изгнания» Верховенский без четкой цели уходит из города. Спустя несколько глав он расшифровывает библейскую притчу о бесах, использованную в качестве эпиграфа романа:

«Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века <...> Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, <...> и выйдут все эти бесы, <...> и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и lui Петруша, <...>, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем» [Достоевский 1990: 610–611].

Его трактовка притчи раскрывает сверхидею произведения, фактически она является перефразом слов самого Достоевского из письма к А.Н. Майкову:

«Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых. <...> Россия выблевала вон эту пакость, которую ее окормили» [Достоевский 1996: 467].

Трансформация понимания «Сикстинской мадонны» приводит Степана Трофимовича к тотальному прозрению «бесовского мира». «Сикстинская мадонна» оказывается не просто некой обособленной

трансценденцией, раскрывающей нам сущность говорящих о ней, но также медиатором, позволяющим выйти из парадигмы «бесовского мира» посредством постижения истины.

Ограничиваясь такой оценкой «Сикстинской Мадонны», мы сузим как роль ее образа в художественном мире «Бесов», так и саму систему этого художественного мира. Для того, чтобы полноценно проанализировать роль рафаэлевской картины, нам необходимо помимо ее открытого экфрасиса, также обратиться к ее «скрытому» экфрасису, содержащемуся в образе персонажа Марьи Тимофеевны Лебядкиной.

Этот экфрасис очень гармонично встраивается автором в повествование: до непосредственной встречи с героиней читатель из уст разных персонажей узнает, что Лебядкина — юродивая хромоножка, ее брат, капитан Лебядкин, жестоко издевается над ней, и, по некоторым слухам, между ней и Николаем Ставрогиным существовала скандальная сексуальная связь. Совокупность этих историй создает в читательском воображении жуткий и отталкивающий образ Марьи Тимофеевны. Начало главы, в которой читатель наконец-то знакомится с юродивой, подсознательно форсирует негативное впечатление о ней: Хроникер, приведенный Шатовым в жилище капитана Лебядкина, проходит через две неприбранные и грязные комнаты на пути к калеке, попутно вспоминая, что дом Лебядкиных раньше был харчевней.

Однако уже с первых строк вхождения Марьи Тимофеевны в зрительный ракурс Хроникера это ожидание полностью разрушается:

«Mademoiselle Лебядкина, которую я так желал видеть, *смирно и неслышно* (здесь и далее курсив мой. — Т.Ф.) сидела во второй комнате в углу, за тесовым кухонным столом, на лавке. Она нас не окликнула, когда мы отворяли дверь, *не двинулась даже с места*» [Достоевский 1990: 136].

Смирная обездвиженность юродивой своей тихой гармоничностью не только резонирует с грязью окружающего пространства, но и переносит читателя в иную визуальную среду: ее застылость создает произвольную ассоциацию со статичностью картины, положение в углу усиливает это впечатление, поскольку по православной традиции угловое место всегда отводилось иконе. (Примечательно, что в описании жилища Лебядкина о фактической иконе нигде не упоминается). Хромота Лебядкиной, из-за которой она предпочитает не вставать перед пришедшими, подчеркивает вы-

нужденный характер этой статичности: Марья Тимофеевна оказывается физически неспособна двигаться точно так же, как физически не способно двигаться живописное полотно². Мотив живописной статичности сопровождает Лебядкину на протяжении всего произведения — в эпизоде в храме она, упав на колени перед Варварой Петровной, не желает двинуться с места; видя Николая первый раз после долгой разлуки, она «замирает от испуга», а когда поднимается к нему навстречу, то застывает в позе со сложенными перед собой руками, «как бы умоляя его» [Достоевский 1990: 176]. При второй встрече с Николаем она сначала спит, а проснувшись, большую часть их разговора сидит не двигаясь и «упорно смотрит вниз» [Достоевский 1990: 260].

Так же неподвижно Марья Тимофеевна входит в зрительный ракурс Хроникера. Последующее художественное раскрытие ее образа путем визуального приближения очень напоминает описанный В.А. Жуковским эффект от созерцания «Сикстинской мадонны»: «В Богоматери, идущей по небесам, *неприметно никакого движения. Но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается* (курсив мой. — Т.Ф.)» [Жуковский 1985]. «Всматривание» рассказчика аналогично как бы приближает Марию Тимофеевну к читателю, и таким образом раскрывает трогательную и смиренную красоту ее лица:

«Тихие, ласковые (здесь и далее курсив мой. — Т.Ф.), серые глаза ее были и теперь еще замечательны: что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде»;

«Эта тихая, спокойная радость, выразившаяся и в улыбке ее, удивила меня после всего, что я слышал <...> мне стало почти приятно смотреть на нее с первой же минуты» [Достоевский 1990: 137].

Сам портрет Марьи Тимофеевны, созданный Хроникером, напоминает внешность рафаэлевской мадонны: для сравнения приведем некоторые отрывки из описания «Сикстинской мадонны» В.А. Жуковским:

2 — Примечателен комментарий Л.И. Сараскиной насчет хромоты Лебядкиной: «Нигде даже не упоминается, когда и как случилась с Марьей Тимофеевной эта беда; хромота ее как бы исконная, от века» [Сараскина 1990: 34].

«На лице ее ничто не выражено, то есть на нем нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь, в каком-то таинственном соединении, все: *спокойствие, чистоту, величие...* (здесь и далее курсив мой. — Т.Ф.)»;

«В глазах *ее нет блистания* (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного; а для нее уже нет случая — все совершилось); *но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота*» [Жуковский 1985].

Примечательно, что оба экфрасиса — и «Сикстинской мадонны», и Марьи Тимофеевны — сосредотачиваются не столько на описании внешних черт, сколько на ассоциируемых с ними эмоциях: *чистоте, тишине и радостном умилении*. Это «радостное умиление» — ключевой компонент эмоционального содержания визуального образа Марьи Тимофеевны, именно он отсылает нас к впечатлению Ф.М. Достоевского перед рафаэлевским полотном: «Муж мой мог стоять пред этою поразительной красоты картиной часами, умиленный и растроганный», — вспоминала жена писателя А.Г. Достоевская [Достоевская 1987: 169].

Параллелизм портрета Марьи Тимофеевны с «Сикстинской мадонной» становится особенно очевиден, если вспомнить, что в более раннем романе «Преступление и наказание» Достоевский устами Свидригайлова описывает лицо рафаэлевской Марии именно как лицо юродивой: «Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, *лицо скорбной юродивой* (курсив мой. — Т.Ф.), вам это не бросилось в глаза?» [Достоевский 1989: 454].

Итак, с момента встречи Рассказчика с Лебядкиной ее юродивость, изначально иллюзорно представленная читателю как что-то гадкое и неприятное, утверждается в совершенно ином возвышенно-духовном облике и, по всей вероятности, является скрытым экфрасисом «Сикстинской мадонны».

Однако уже в первом описании Марьи Тимофеевны появляется одна деталь, совершенно дисгармонирующая с образом Богоматери: «Заметно было, что *mademoiselle* Лебядкина белится и румянится и губы чем-то мажет. Сурмит тоже брови, и без того длинные, тонкие и темные» [Достоевский 1990: 137]. Этот странный гипертрофированный макияж, полностью противоречащий смиренной красоте юродивого лица, намекает на искажение образа Приснодевы, которое раскрывается автором в последующем повествовании Марьи Тимофеевны о своей жизни. Рассказ Лебядкиной во многом

перекликается с историей Девы Марии, изложенной в Священном Писании. Аналогичное сходство подмечают В.И. Иванов и С.Н. Булгаков, интерпретируя образ Лебядкиной как «Вечную Женственность», «Душу-Землю русскую» [Иванов 1987: 440] и «отблеск немеркнущего света “Девы и Матери”» [Булгаков 1918]. Помимо очевидной идентичности имен, основными элементами этого параллелизма являются «мистическая» встреча со Святой Елизаветой, непорочное зачатие, рождение жертвенного ребенка.

Вариация на тему встречи Марии и Елизаветы представлена в рассказе воспоминанием Лебядкиной о блаженной Лизавете, жившей в ограде стены монастыря (в котором какое-то время находилась сама Лебядкина). Согласно Священному Писанию, Елизавета первой возвещает пришедшей Марии о ее будущей великой судьбе и первой предвидит ее провиденциальное предназначение. В рассказе Лебядкиной она сама довольно странными и, на первый взгляд, не вполне уместными словами «прочитывает» величественность и святость Лизаветы, заступаясь за нее в ответ на упреки матери-игуменьи: «А по-моему, говорю, бог и природа есть все одно» [Достоевский 1990: 139].

Мотив непорочного зачатия, несмотря на окутывающую его метафизическую тайну, скорее напоминает сумасшедшую фантазию: Марья Тимофеевна не просто не знает своего мужа, но даже окончательно не уверена в реальности его существования. Точно так же она сомневается в существовании ребенка, который, подобно сыну Богородицы, оказывается принесен в жертву, но взамен крестной муки, которую, ради спасения всего человечества, принимает Божественный Сын Марии, дитя Марьи Тимофеевны гибнет от руки собственной матери, которая топит младенца в пруду.

Параллелизм жизни Богородицы раскрывается в судьбе Лебядкиной именно в том болезненном и искаженном виде, на который изначально намекает читателю неестественный макияж, нанесенный поверх ее тихого и ласкового лица. Любопытно, что эта противоречивость Марьи Тимофеевны трактуется разными исследователями диаметрально противоположно: если уже упомянутые нами С.Н. Булгаков и В.И. Иванов либо игнорируют, либо интерпретируют темные стороны натуры Лебядкиной в соответствии с выдвигаемой ими концепцией «Вечной женственности» и «Русской души», то Л.И. Сараскина, напротив, педантирует эти темные стороны и считает, что «зачарована Марья Тимофеевна злой силой, и “зазноба ее неисцелима вовеки”» [Сараскина 1990: 151–152].

Для более широкого понимания параллели Марьи Тимофеевны и Девы Марии, учитывающего также трактовку ее образа в негативном ключе, обратимся к еще одному ключевому эпизоду — второму свиданию Марьи Тимофеевны с Николаем Ставрогиным. Между этим эпизодом и первой встречей Хроникера с Лебядкиной раскрывается один важный сюжетный факт: «несуществующим» мужем Марьи Тимофеевны оказывается Николай Ставрогин. Этот факт, тем не менее, никак не разрушает «мистический» характер ее брака: она, как и Дева Мария, остается девицей, несмотря на замужество. «Непорочное» замужество осложняет интерпретацию эпизода с ребенком Марьи Тимофеевны. С логической точки зрения его просто не могло быть (о чем и говорит сам Ставрогин). Но с точки зрения символической трактовки романа мечта об убийстве собственного ребенка может олицетворять смутное желание Марьи Тимофеевны совершить великую спасительную жертву³. Такая гипотеза подтверждается тем фактом, что «тоска о ребеночке» возникала у Лебядкиной именно в те моменты, когда она, по совету монастырской старицы, орошала слезами землю, веря, что, напоив землю слезами «на пол-аршина», она никогда больше не испытает ни одной горести [Достоевский 1990: 140]. Идея жертвы собственным младенцем, теоретически способная быть спасительной для всего человечества, появлялась у Марьи Тимофеевны именно в моменты совершения эгоистичного мученичества, не способного одарить радостью никого, кроме нее самой (если мы, к тому же, принимаем интерпретацию Лебядкиной как «Души-Земли русской», то слезы ее в буквальном смысле оказываются пролиты ради самой себя).

Вернемся к анализу встречи Лебядкиной с ее мужем. С самого начала поведение Марьи Тимофеевны по отношению к Николаю крайне странно: увидев его после пробуждения (Николай застаёт ее спящей), она плачет «точь-в-точь как испугавшийся ребенок» [Достоевский 1990: 259]. Их беседу она предваряет необычной просьбой — не глядеть на нее во время разговора, — обещая самой так же не смотреть на Николая, и упорно исполняет свое обещание на протяжении их диалога. Здесь необходимо выделить одну деталь: упоминая Николая в своих рассуждениях, Марья Тимофеевна всегда говорит о нем в третьем лице, при этом неизменно используя местоимение «он», которое Достоевский выделяет курсивом (к чему мы вернемся позже); другое слово, используемое Лебядкиной по от-

3 — С.Н. Булгаков пишет: «Это не только бред, это говорит сама рождающая женственность, хочется верить, что этот ребенок есть, хотя и никогда он не рождался» [Булгаков 1918].

ношению к мужу, — «князь»⁴. Так как Ставрогин не является князем, то неуместность этого обращения крайне раздражает его и в конечном итоге доводит до честного признания, что никаким князем он «никогда и не был». Признание производит на Марью Тимофеевну невероятный эффект: «Господи! — всплеснула она руками, — всего от врагов *его* ожидала, но такой дерзости — никогда! <...> Убил ты его или нет, признавайся!» [Достоевский 1990: 264]. После этого Марья Тимофеевна обвиняет Ставрогина в самозванстве и прогоняет, гордо заявляя: «Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа!» [Достоевский 1990: 265].

Для интерпретации эпизода вернемся к наблюдению о том, что местоимение «он» выделяется в речи Лебядкиной курсивом. Помимо эпизода свидания Ставрогина и Лебядкиной, «он», выделенное курсивом, используется в тексте «Бесов» только единожды — в речи Кириллова об Иисусе Христе, произнесенной в ночь его самоубийства: «Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда» [Достоевский 1990: 576]. Следовательно, местоимение «он», написанное курсивом, автор использует для обозначения некой сверхчеловеческой сущности. Значит, Лебядкина искренне верит, что состояла в браке с существом, куда выше обычного человека. По мнению В.И. Иванова, воображаемый муж юродивой — это «светлый князь — герой-богоносец, в лице которого ждет юродивая духовидица самого Князя» [Иванов 1987: 442]. Однако такой гипотезе резко противоречит поведение Марьи Тимофеевны с Николаем, по мнению Л.И. Сараскиной, совершенно не подходящее под евангельскую концепцию любви: Ставрогина, пришедшего с миром и ищущего у Лебядкиной, возможно, последнего спасения, юродивая не приемлет, в отличие от дерзкого красавца, «героя “бездн”, “углов” и “чудачеств”, женившегося на ней по прихоти» [Сараскина 1990: 151]. Отвергает она и все мирные предложения Николая — уединенную жизнь в горах, уход в монастырь. Кроме того, уже упомянутое местоимение «он» в речи Лебядкиной, в отличие от речи Кириллова, всегда написано с маленькой буквы, из чего можно сделать предположение об искаженной идее «светлого князя» в восприятии Лебядкиной. Как замечает исследователь В.Н. Захаров, написание слов с заглавной или строчной буквы играет в романе Достоевского принципиальную роль, особенно когда

4 — Намеренное написание отдельных местоимений курсивом подтверждается при обращении к прижизненному изданию «Бесов» в типографии К. Замысловского [Достоевский 1873].

речь идет о сакральных предметах — оно показывает истинное отношение персонажей к тому, о чем они говорят [Захаров 2013: 300]⁵. В речи Лебядкиной «он» десакрализируется, заглавная буква меняется на строчную, поскольку для Хромоножки во главе угла становятся не духовные добродетели, а внешняя эффектность, соответствие роли «ясного сокола». Таким образом, божественный жених для «бесовской мадонны» может совсем не быть истинным воплощением христианских идеалов, а только номинально воссоздавать их посредством внешнего облика: идея о «светлом князе» в действительности оказывается мечтой о какой-то пародии на него, а «божественный брак» — маскарадом.

Но мало того, что эта неудачная попытка копии «божественного брака» прочитывается только автором и внимательным читателем и никем из персонажей романа, она, по сути, является нереальной: основные реминисценции евангельской истории являются либо безумными фантазиями Марьи Тимофеевны, либо слишком снижены и искажены, чтобы быть прочитанными кем-либо из персонажей. С этой точки зрения болезненное юродство Марьи Тимофеевны является как бы антитезой возвышенной красоте Богородицы и ее живописному воплощению в «Сикстинской мадонне». При этом, будучи такой антитезой, Марья Тимофеевна — единственное, хотя бы блеклое отражение «царицы цариц» и «идеала человечества» в художественной вселенной «Бесов»; единственно возможный нравственный образец в обществе, состоящем из «бесов, вышедших из человека и вошедших в свиней». Но даже этот «искаженный» намек на идеал оказывается уничтожен самым абсурдным образом: юродивую и хромоногую «Сикстинскую мадонну» жестоко убивает Федька Каторжный — бывший крепостной Степана Трофимовича, которого «высший либерал» когда-то продал в рекруты для уплаты карточного долга. Сбежав из Сибири, Федька вынужден промышлять убийством и грабежом, Лебядкину и ее брата он зарезает по «заказу» Петра Степановича. Вина за гибель юродивой «Мадонны» царства бесов лежит на единственном защитнике ее рафаэлевского прототипа. Парадоксальность этой ситуации демонстрирует тотальную искаженность парадигмы художественной вселенной «Бесов».

Подведем итоги: образ «Сикстинской мадонны» представлен в романе экфрасисами двух типов, несущих две разные функции:

5 — Написание слова курсивом используется Достоевским и для некоторых ключевых и как бы «внечеловеческих» объектов произведения, причем далеко не всегда в положительном ключе, например, «наши» — о группе Верховенского.

нулевые и свернутые экфрасисы самого полотна, несмотря на свою лаконичность, выводятся в качестве моральной максимы, противопоставленной миру бесов и способной выявлять истинную сущность говорящего о ней. «Скрытый» экфрасис, представленный в образе Марьи Тимофеевны Лебядкиной, подчеркивает обреченность мира бесов: мадонна оказывается юродивой хромоножкой, никто из персонажей не способен заметить ее святости в силу сниженности и нереалистичности ее возвышенной миссии, а в конечном итоге она оказывается убита крепостным единственным защитника «подлинной» «Мадонны». Использование экфрасиса «Сикстинской мадонны» расширяет семантические и символические области текста, а способность правильно прочесть его дает нам более глубокое и комплексное понимание всего текста «Бесов».

Список источников

1. [Достоевская 1987] — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.
2. [Достоевский 1989] — *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 5. Преступление и наказание. СПб: Наука, 1989. 575 с.
3. [Достоевский 1990] — *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 7. Бесы. СПб: Наука, 1990. 847 с.
4. [Достоевский 1993] — *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 11. СПб: Наука, 1993. 571 с.
5. [Достоевский 1996] — *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 15. СПб: Наука, 1996. 861 с.
6. [Жуковский 1985] — *Жуковский В.А.* Рафаэлева «Мадонна» // В.А. Жуковский — критик. М.: Советская Россия, 1985. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 09.04.2021).
7. [Достоевский 1873] — *Ф.М. Достоевский.* Бесы. Санкт-Петербург: типография К. Замысловского, 1873. URL: [link](#) (дата обращения: 21.06.2021).

Список литературы

1. [Буданова и др. 1990] — *Буданова Н.Ф., Орнатская Т.И., Сухачев Н.Л., Туниманов В.А.* Комментарии к роману Бесы // Собрание сочинений Ф.М. Достоевского в 15 т. Т. 7. СПб: Наука, 1990. С. 673–795.

2. [Булгаков 1918] — *Булгаков С.Н.* Русская трагедия // Тихие думы. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.А. Сахарова, 1918. С. 5–31. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 21.06.2021).
3. [Гращенко 1986] — *Гращенко В.Н.* Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 7–46.
4. [Захаров 2013] — *Захаров В.Н.* Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
5. [Иванов 1987] — *Иванов В.И.* Основной миф в романе «Бесы» // Собрание сочинений. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. С. 437–444.
6. [Касаткина 2006] — *Касаткина Т.А.* После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2. С. 154–168.
7. [Медведев 2011] — *Медведев А.А.* «Динарий Кесаря» Тициана и «Великий Инквизитор» Ф.М. Достоевского: проблема христианского искусства // Соловьевские исследования. 2011. № 3 (31). С. 79–90.
8. [Перлина 2018] — *Перлина Н.М.* Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». СПб: Алетейя, 2017. 288 с.
9. [Сараскина 1990] — *Сараскина Л.И.* «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990. 480 с.
10. [Степанян 2004] — *Степанян К.А.* Достоевский и Рафаэль // Достоевский и мировая культура. 2004. № 20. С. 229–238.
11. [Степанян-Румянцева 2015] — *Степанян-Румянцева Е.В.* Визуальность в поэтике Достоевского // Искусствознание. 2015. № 1/2. С. 484–500.
12. [Токарев 2013] — *Токарев Д.В.* Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна — Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля — Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 61–113.
13. [Чешихин-Ветринский 1912] — *Чешихин-Ветринский В.Е.* Достоевский в воспоминаниях современников. М.: Издательство И.Д. Сытина, 1912. 336 с.
14. [Яценко 2011] — *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
15. [Müntz 1903] — *Müntz E.* Raphaël. Paris: Luarens, 1903. 131 p.

Таисия Максимовна Фролова
Литературный институт
имени А.М. Горького,
программа специалитета
«Литературное творчество»
tayamurria@yandex.ru

Taisiia M. Frolova
Maxim Gorky
Literature Institute,
Specialist Degree
“Creative Writing”
tayamurria@yandex.ru

УДК
821.161.1

СРЕДСТВА

КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА

СРЕДНЕСТАТИСТИЧЕСКОГО

ПОДРОСТКА И МИРА ВОКРУГ НЕГО

В МОЛОДЕЖНОМ

ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ*¹

** На материале датского романа «Pssst!»
Анетте Херцог и Катрине Кланте.
Под редакцией Артёма Рыжкова.*

Means of Constructing the Image

of a Teenager and the World around

*in a Youth Graphic Novel**

** Based on the Danish Novel “Pssst!”
by Annete Herzog and Katrine Clante.
Edited by Artyom Ryzhkov.*

Автор:
Ксения
Гулькова

Author:
Kseniia
Gulkova

Ключевые
слова:
графический
роман,
художественная
коммуникация,
янг-эдалт,
скандинавская
литература.

Keywords:
graphic
novel, literary
communication,
Young Adult,
Scandinavian
literature.

Аннотация

Статья посвящена исследованию графического романа в жанре янг-эдалт — жанре литературы, целевой аудиторией которого являются подростки. В качестве материала исследования выступил датский роман «Pssst!» Аннетте Херцог и Катрине Кланте, созданный в формате личного дневника двенадцатилетней девочки. Проведен анализ средств, благодаря которым авторам удается погрузить читателя в мир подростка и тем самым настроить с ним коммуникацию. Сделан вывод о том, что вербальные, визуальные и смешанные средства могут находиться друг с другом в различных взаимоотношениях (дополнение, несовпадение, равенство, символическая связь), а визуальный язык преобладает над вербальным.

1 — Выражаю глубокую признательность и благодарность своему научному руководителю Анастасии Всеволодовне Ломагиной за неоценимую помощь в исследовании и поддержку на всех этапах работы.

Abstract

The article examines a graphic novel in the Young Adult genre, produced for adolescents. The material of the research is the Danish graphic novel *Pssst!* by Annette Herzog and Katrine Clante, created in the form of a personal diary of a twelve-year-old girl. The study examines the means that the authors used to immerse a reader into a teenager's world and, thereby, to create a communication channel with the readership. The research shows that verbal, visual and mixed means form different types of relations (complementary, divergent, equal and symbolic) and that visual language prevails over verbal.

Введение

XXI век называют веком доминирования визуальных медиа: человека со всех сторон окружают экраны телевизоров, компьютерные мониторы, дисплеи планшетов и смартфонов, яркие рекламные баннеры и плакаты. Именно через медиа людям легче воспринимать информацию, поэтому и литература становится все более графической, а графические романы, как отмечается во многих публицистических изданиях, например, в «The Washington Post», занимают все более прочное место среди литературы для детей и подростков [MacPherson 2020].

Визуальный язык использовался в комиксах с самого зарождения. Их история начинается в эпоху Просвещения, когда художники и авторы иллюстраций начали создавать сатирические и юмористические картины и гравюры в качестве ответа общества на политическую и социальную обстановку. К примеру, У. Хогарт (1697–1764) создал серию картин сатирического содержания «Модный брак», высмеивающую нравы высшего общества. Это можно назвать прообразом комиксов, так как серия объединена общей историей и персонажами, а сюжет движется вперед от картины к картине. Затем, с возникновением большого количества журналов и газет, истории в картинках стали использоваться и в них.

В данной статье изучается проблема конструирования образа среднестатистического подростка и используемых для этого средств в графическом романе в жанре Young Adult. Исследование опирается на работы о молодежной литературе (Дж. Стефенс), графических романах и комиксах (С. Макклауд, Н. Кон) и о теории коммуникации (Д.П. Гавра). В качестве материала используется датский роман Аннетте Херцог и Катрине Кланте «Pssst!».

Актуальность проблемы обусловлена двумя факторами: с одной стороны, растущей популярностью и претензией на «серьезность» графических романов — авторы этого вида литературы отделяют их от комиксов, считая тематику и проблематику своих произведений более серьезной, преодолевающей разрыв между комиксом как частью массовой культуры и качественной подростковой литературой; с другой стороны, большим потенциалом такой литературы с точки зрения формы повествования и обширного набора вербальных и визуальных средств для воздействия на читателя.

Это подтверждают и ученые. В.К. Уильямс и Д.В. Петерсон отмечают, что «в течение последнего десятилетия графические романы стали очень популярными и регулярно появляются в списках рекомендуемых книг» [Williams, Peterson 2009: 175]. А культуролог и исследователь комиксов Р.П. Кортсен пишет следующее:

«Комиксы можно использовать в качестве исторического источника, чтобы рассказать о том, как выглядело наше прошлое, и <...> для визуализации будущего решения актуальных проблем. <...> показать нам другие культуры так, что они станут мгновенно узнаваемыми. И в то же время <...> сложить из слов и картинок те вещи, которые в противном случае нам понять трудно» [Thorhauge, Cortsen 2012].

Увеличивающийся интерес к графическим романам, посвященные им исследования и внимание ученых свидетельствуют о том, что этот жанр литературы заслуживает пристального изучения.

Эволюция героев графического романа

В словаре Merriam-Webster сказано, что графический роман — это «история, представленная в формате комикса и опубликованная в виде книги» [Dictionary by Merriam-Webster]. Сам термин «graphic novel» впервые появился уже в 1964 году в американском эссе, посвященном изучению комикса. Однако использоваться повсеместно он стал позже, после появления на обложке романа У. Айснера «Контракт с Богом» в 1978 году [Larsen 2015: 4]. Роман отличался от остальных выпускаемых историй тем, что сюжет был посвящен не истории супергероя, а обычным, ничем не примечательным людям.

Итак, в глобальном смысле понятия «графический роман» и «комикс» являются схожими, поэтому в истории зарождения и эволюции этого жанра литературы и его персонажей они рассматриваются как единое целое.

Образ главного героя графического романа прошел длинный и увлекательный путь развития: от самого первого комикса за авторством Р. Тепфера (юмористические «Приключения Обадаи Олдбака» о влюбленном чудаке) в 1830-м году до Флэша Гордона и Микки Мауса в 1920–1930-х годах и Супермена и Капитана Америки в 1940-х. Затем, в 1980-х годах, стали появляться авторы, которые изменили вектор направления жанра, и истории о супергероях — до этого момента веселые и яркие — сменились мрачными сюжетами о персонажах со сложной, зачастую сломанной судьбой. Иногда эти образы основывались на биографии самого автора. В этот период активно работали такие писатели, как А. Мур, Ф. Миллер, Д. Гиббонс, А. Шпигельман, и появлялись известные произведения: «Хранители», «Возвращение Темного рыцаря», «Сорвиголова», «Маус». Развитие комиксов способствовало развитию графического романа, на что обращает внимание Ж. Баэтен в своей работе об этом жанре [Baetens 2011: 1140].

Графические романы были включены в литературный канон с публикацией «Мауса» А. Шпигельмана в 1985 году. Помимо произведения А. Шпигельмана существует множество работ, в которых авторы обращаются к своим мемуарам. К примеру, «Персеполис» М. Сатрапи, в котором автор резюмирует свое детство и юность после Иранской революции 1979 года. Другими яркими примерами являются роман М.А. Маркетто «Cancer Vixen», в котором автор с поразительным юмором описывает свою борьбу против рака груди, или «Одеяла» К. Томпсона, рассказывающие о сложностях взросления и насилии над детьми. **В результате, сюжеты современных графических романов зачастую строятся вокруг персонажей с многогранным внутренним миром, созданных по образам реальных людей, в том числе детей и подростков.**

Теоретические основы и методология анализа графического романа «Pssst!»

В романе «Pssst!» А. Херцог и К. Кланте рассказывают о двенадцатилетней девочке Виоле и ее взрослении, раскрывая сложности и проблемы, связанные с превращением ребенка во взрослого человека. Однако образ подростка является центральным в системе

персонажей этого текста не только из-за особенностей развития графического романа, но и из-за ключевых черт жанра янг-эдалт. Исследователь Дж. Стефенс в работе о янг-эдалт вывел основные характеристики этого жанра, в дальнейшем его наблюдения позволили разделить средства, с помощью которых авторы погружают читателя в мир подростка, по сферам жизни Виолы:

- 1) главные герои — подростки;
- 2) отчетливый подростковый голос — голоса в молодежной литературе, особенно от первого лица, уникальны так же, как и протагонисты, воплощающие их. Язык янг-эдалт современный, ритм быстрый, желания и наблюдения героев свойственны именно подросткам;
- 3) путешествие к идентичности — протагонисты по ходу развития сюжета развиваются, меняются, познают новое и самих себя;
- 4) обращение ко взрослой проблематике;
- 5) та же потенциальная литературная ценность, что и у романов для взрослых, — по мнению ученого, все должны понять, что ценность книги не определяется исключительно по возрасту целевой аудитории [Stephens 2007: 37].

Благодаря этому мы предполагаем, что коммуникативная стратегия авторов заключается в эмоциональном воздействии на основную целевую аудиторию (подростков) и установлении с ней доверительной связи, а также в построении правдоподобного, узнаваемого подросткового мира².

В нашем исследовании мы использовали метод сплошной выборки и методы семантического и стилистического анализов. После краткого общего анализа романа и проведения сплошной выборки средства были сгруппированы в зависимости от того, в какой сфере жизни Виолы они применялись, и исследованы подробнее.

В силу того, что графический роман имеет вербально-визуальную структуру, средства повествования делятся на три группы: вербальные, визуальные и смешанные (паралингвистические).

Особенности функционирования вербальных приемов в графическом романе обусловлены тремя основными факторами: прерывистостью вербального текста из-за покадровой структуры романа; доминированием прямой речи персонажей; расширенными воз-

2 — Согласно Д.П. Гавре, коммуникативная стратегия — это обобщенная согласованная схема коммуникативного поведения, в которой серия различных вербальных и невербальных средств используется для достижения цели субъекта коммуникации [Гавра 2011: 201].

возможностями паралингвистического оформления текста. Согласно А.Т. Увижевой и А.Е. Крашенникову выделяются следующие особенности вербального языка графических романов, и именно на них мы обращаем внимание при анализе:

- 1) частое использование звукоподражаний, онomatопей и междометий, которые дополняют понятийное содержание речи образным;
- 2) применение неполных предложений, смысл которых понятен читателю из контекста;
- 3) большая доля вопросительных и восклицательных (эмотивных) предложений, связанная с использованием побудительных предложений в тех репликах персонажа, в которых он стремится воздействовать на другого персонажа или читателя (просьба, приказ, команда и т.д.);
- 4) нарушение принятых правил пунктуации и орфографии для передачи чувств персонажей, особенностей диалектов, возраста [Увижева, Крашенников 2019: 290].

При анализе визуальных средств требуется обратить внимание на главные компоненты графического романа: панель (фрейм)³, филактер (речевой пузырь)⁴, авторский текст⁵ и канавку⁶.

3 — Прямоугольные рамки на странице комикса. Количество варьируется в зависимости от нужд автора. Чаще всего в панелях находятся изображения и филактеры, но в целом содержимое ограничивается только фантазией автора. Панель может показывать широкий диапазон возможных таймингов (один конкретный момент в истории или серию действий). Изначально панели рисовались исключительно в виде прямоугольников с острыми углами и с пропорциональными длиной и шириной, сейчас эти характеристики могут изменяться. Также существуют безрамочные панели, используемые для большей визуальной привлекательности, для выделения значимого момента в повествовании и т.д. [Cohn 2013: 91].

4 — Изображается в виде пузыря или облака, именно в них находится большая часть текста графического романа. Филактер показывает, прямая или внутренняя речь персонажа перед читателем, всегда относится к конкретному герою и не существует сам по себе. Через разнообразное визуальное оформление (изменение цвета филактера и его границ) авторы могут давать дополнительную информацию о персонаже.

5 — Специальные блоки, где находится часть текста графического романа. В них могут находиться важная для понимания сюжета информация (время и место действия), размышления персонажа, закадровый голос или ремарки автора. Они располагаются за пределами панели.

6 — Пустое пространство между панелями. Именно тут читатели играют ключевую роль, поскольку им приходится самостоятельно додумывать пропущенные части при помощи собственного опыта и знаний. Этот процесс сравним с процессом соединения предложений в единый текст [McCloud 2004: 66].

Паралингвистические (смешанные) средства определяют организацию вербального языка, и в их число входят, например, шрифт, пробелы, курсив, символы, цифры, особая орфография, ширина полей и т.д. [Анисимова 2003: 6].

Анализ средств повествования графического романа «Pssst!»

Графический роман «Pssst!» имитирует личный дневник, т.е. авторы используют стилизацию. Повествование ведется от первого лица (главной героини Виолы), в сюжете представлены стереотипные подростковые проблемы. Роман наполнен элементами, характерными для настоящего подросткового дневника: записками, рисунками, имитацией «вложенных» фотографий, коллажами. Также применяются и другие паралингвистические и лингвистические средства. Все это и позволяет читателю идентифицировать себя с героем. Далее мы сосредоточимся на том, как эта стратегия реализуется на визуальном и вербальном уровнях.

Само название романа «Pssst!» — междометие, которое служит для привлечения внимания и тем самым начинает диалог с читателем⁷. Это обращение самой Виолы, которая приглашает взглянуть на ее жизнь, на жизнь двенадцатилетней девочки-подростка, от первого лица. Точно так же называется одна из глав романа, в которой Виола находит новую знакомую. При этом само слово в главе не произносится и диалоги между Виолой и новой героиней отсутствуют, вся коммуникация происходит только благодаря выражениям лиц и жестам (подмигивание, прижатый к губам палец).

Уже по обложке многое можно узнать о содержании романа. Помимо названия на ней присутствуют другие надписи: карточка с именем героини («VIOLA» — «ВИОЛА»), заголовки и вырезки из газет («Hot gossip» — «Горячая сплетня»), «рукописные» надписи («Best friends» — «Лучшие друзья»), рисунки и списки самой героини. На одном из рисунков автопортрет ее семьи, и по подписи («ФАЯ» — «ПАПА» с орфографической ошибкой) можно сделать вывод, что рисунок был выполнен в довольно раннем детстве.

Помимо надписей и фраз, которые играют важную роль в жизни подростка, стоит обратить внимание и на визуальный язык: множе-

7 — Здесь и далее цитируется по: Herzog A., Clante K. Pssst! København: Høst & Søn/Rosinante & co, 2013. 96 s.

ство элементов, превращающих обложку в коллаж (бабочка, которая играет метафорическую роль во всем повествовании, фотографии близких людей и класса, локон волос, «ХУ» – сочетание хромосом, принадлежащих мужскому полу). Можно сделать вывод, что связь между названием романа и визуальным языком обложки ближе всего к символической – значения языков не совпадают, но они означают приоткрытую дверь в мир героини.

Визуальное изображение, сопровождающее названия глав, в большинстве случаев несет в себе дополнительную информацию о содержании будущей части и не совпадает с вербальным языком в заглавии (табл. 1).

Табл. 1. Соотношение вербального и визуального в названиях глав. Продолжение на стр. 59.

№ гл.	Вербальный язык	Визуальный язык	Роль
1	Ingenting (<i>Ничто</i>)	Изображение куколки бабочки	Сопоставление взросления Виолы с развитием бабочки (дополняющая)
2	Vokseværk (<i>Боль от взросления</i>)	Изображение черной кляксы	Совпадает с последним фреймом предыдущей главы и первым фреймом следующей (связующая)
3	Blomster og træer (<i>Цветы и деревья</i>)	Схематичное изображение цветка, пчелы, гусеницы	Частично совпадает с вербальным языком, раскрывает содержание главы (дополняющая)
4	Mormordage (<i>Дни с бабушкой</i>), [на странице есть диалог Виолы с бабушкой]	Изображение бабушки, Виолы, семейного дерева, бабочки	Сцена-метафора, частичное совпадение вербального и визуального языков (дополняющая)

5	24 timer (<i>24 часа</i>)	Изображение планет (в т.ч. Земли)	Значения языков не совпадают, визуальный язык получает осмысление в содержании главы
6	Hot or not (<i>Горяча или нет</i>) ⁸	Изображение женской косметики	Значения языков не совпадают, но оба связаны с внешностью
7	Det værste og det bedste (<i>Худшее и лучшее</i>)	Изображение сломанного стула, бабочки	Значения языков не совпадают, значение метафорическое
8	Pssst!	Изображение двух нотных станов	Значения языков не совпадают, визуальный язык получает осмысление в содержании главы
9	Bumser til party (<i>Прыщи к вечеринке</i>)	Изображение канцелярских принадлежностей	Значения языков не совпадают, но обе составляющие появляются в главе
10	Stort og småt (<i>Большое и маленькое</i>)	Изображение муравьев	Метафорическое значение
11	Hvis (<i>Если бы</i>)	Изображение Виолы в костюме супергероя в облаках	Значения языков не совпадают, визуальный язык получает осмысление в содержании главы
12	Hurra! (<i>Ура!</i>)	Изображение праздничной гирлянды	Совпадение эмоционального значения языков

8 – В датском издании фраза с английского не переведена.

Название романа и глав выполнены в едином стиле: стиль шрифта имитирует написание ручкой с многократным повторением написанного, как это могла бы сделать героиня романа. Кроме того, фоном для оглавления служит изображение тетрадных листов, что создает ассоциацию с дневником, а следовательно, и доверительную связь с читателем.

В графическом романе нет единого линейного повествования, каждая глава освещает отдельные стороны жизни Виолы (семью, знакомых, ее комнату как личный маленький мир, случаи из жизни), и при желании главы можно переставлять местами. Поэтому анализ будет проведен через группировку материала по сферам жизни Виолы: отношение к самой себе, взаимоотношения с семьей и с ровесниками.

Отношение Виолы к себе

Значительная часть романа посвящена изучению Виолы самой себя — как в физическом, так и в психологическом плане. Для этого она прибегает к философским размышлениям, разговорам с другими, науке, подростковым журналам, составлению списков и коллажей.

Многие размышления героини направлены на философские темы, что свойственно людям, которые из беззаботных детей начинают превращаться во взрослых, более глубоко понимающих окружающий мир и сталкивающихся с новыми его гранями: смертью, жизнью и т.д. Эти размышления выражаются в языке. Например, первая глава «Ingenting» («*Ничто*») посвящена размышлениям героини о том, где пребывает человек до своего рождения, был ли он *ничем* или пребывал в какой-то другой форме. Этот вопрос для героини глобальный, потому что на самом деле он заключает в себе желание понять и устройство вселенной: была ли сама вселенная до своего рождения *ничем*?

Героиня интересуется вечными философскими вопросами, которые Виола задает самой себе и окружающим, используя соответствующую лексику. Героиня размышляет: «Hvad er jeg egentlig?» («*Что я на самом деле?*»), «Men nu er jeg bare **forvirret**» («*Но сейчас я просто сбита с толку*») и «Hvorfor kender jeg egentlig mig selv så **dårligt** når jeg er sammen med mig selv 24 timer i døgnet?» («*Почему я так плохо себя знаю, если нахожусь с собой 24 часа в сутки?*»). Ее неуверенность подчеркивается многоточиями в конце предложений: «Det kommer jo an på...» («*Это же зависит от...*»).

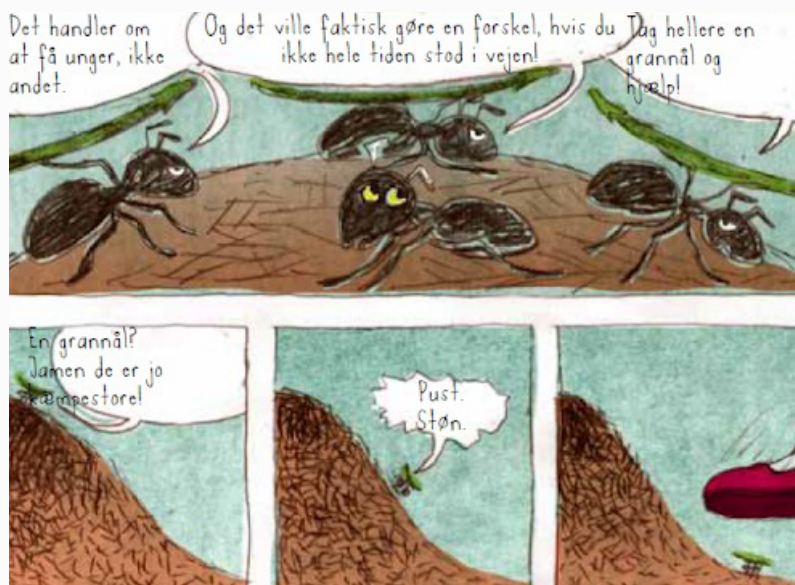
Рассуждения о смысле жизни приведены и через визуальную метафору, в которой муравей задается теми же вопросами, что ранее героиня: «Hvorfor er jeg født? Hvad skal jeg bruge mit liv til?» («*Зачем я рождена? На что мне потратить свою жизнь?*») (илл. 1). На следующих страницах Виола приходит к выводу, что люди могут быть для кого-то такой же мелочью, как муравьи — для самих людей: «...vi mennesker er lige **så små og ubetydelige** som myrer?» («*...мы, люди, такие же **маленькие и незначительные**, как муравьи?*»). Она также решает, что жизнь человека в глобальном масштабе не имеет значения: «...er vores liv **ingenting**» («*...наша жизнь — **ничто***»), «Et menneskeliv er lige så **uvigtigt** for stjernerne som et myreliv for os» («*Жизнь человека так же **неважна** для звезд, как жизнь муравьев для нас*»). Друг другу противопоставляются фразы, содержащие в себе определения-антонимы с усилительными приставками: «Alt er jo **kæmpestort**» («*Все такое **огромное***»), «Og vores problemer er **bittesmå**» («*А наши проблемы **крошечные***»)⁹.

Тема одиночества и непонимания выражается многочисленными эмотивами. Виола представляет себя бабочкой, играющей с другими бабочками, и думает: «Jeg ville **aldrig** have følt mig **ensom**» («*Я бы **никогда** не чувствовала себя **одинокой***»), — то есть она часто чувствует себя одинокой и потерянной и страдает от этого ощущения.

Это повторяется и при противопоставлении себя миру в целом и семье в частности: героиня выражает сожаление («Det er bare **ærgert**» — «*Так **жаль***») по поводу того, что не помнит себя младенцем: «Jeg må have haft det **fantastisk**, for alle **elskede** mig» («*Должно быть, тогда у меня все было **здорово**, ведь меня все **любили***»). Она скучает по времени, когда все было легко и просто: «Det var helt i orden at have fem bedsteveninner» («*Было совершенно нормально иметь пять лучших подруг*»), — значит, сейчас у героини столько подруг нет и отношения с людьми стали более сложными, чем в детстве. Героине хотелось стать взрослой, и она вспоминает о своих желаниях в то время: «Jeg **glædede** mig til at...» («*Мне **так хотелось**...*»), «Jeg ville **gerne**...» («*Я **так хотела**...*»).

Героиня предпринимает разные способы понять и описать себя, найти те слова, что соответствуют ее личности. К примеру, Виола вспоминает то, что о ней говорили члены семьи, знакомые, поэтому их реплики изобилуют оценочной и сравнительной лексикой. В то же время реплики персонажей противоречат друг другу по содержанию, и благодаря этому читатель чувствует, что Виола ощущает

9 — Подчеркивание служит для выделения усилительных приставок.



Илл. 1. Визуальная метафора. "Pssst!" A. Herzog, K. Clante, 2013. S. 82.

себя потерянной и не вписывающейся в мир, который критикует ее, что бы она ни делала («puttegris» — «*поросенок*» от бабушки, «dumme lort» — «*тулая какашка*» от младшего брата, «du ligner din mor» — «*ты совсем как твоя мать*» от отца, «du ligner din far» — «*ты совсем как твой отец*» от матери). С этим же часто сталкиваются реальные подростки, когда все вокруг говорят им, какими они должны быть.

Виола пытается «увидеть» себя настоящую в зеркале и для этого рассматривает свое отражение, меняя эмоции на лице: радость, грусть, злость, испуг, безразличие и т.д. Героиня пытается определить себя через «ярлыки». Например, она делает несколько списков: кем она когда-то была, кто она сейчас и кем она никогда не будет. Что интересно, в последнем случае героиня пишет так: «Jeg vil **aldrig** være...» («*Я никогда не буду...*»). Через категорическое «aldrig» Виола безапелляционно, со свойственным юношеству максимализмом заявляет о своих намерениях. Стоит отметить, что слово изображено заглавными широкими буквами и заштриховано, передавая решительность и уверенность героини в сказанном.

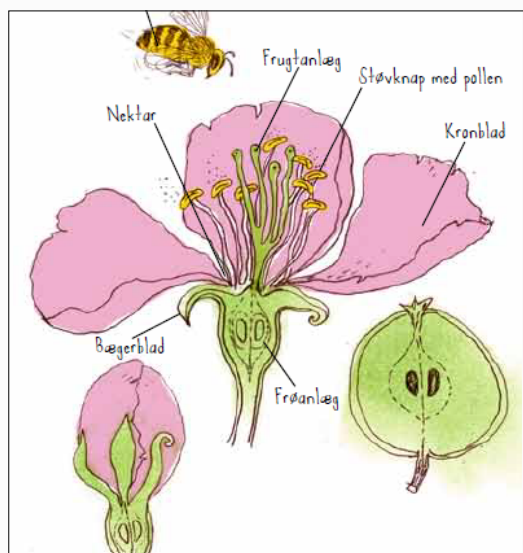
Героиня пытается определить себя через, с одной стороны, роль по отношению к другим людям, в которой она может быть уверена («bedsteveninde» — «*лучшая подруга*», «Johans kæreste» — «*девушка Йохана*», «datter» — «*дочь*», «barnebarn» — «*внучка*», «lillesøster» — «*младшая сестра*», «bonderøv» — «*деревенщина*»), с другой — через лексику, выражающую черты характера и испытываемые ею эмоции («ensom» — «*одинокая*», «vred» — «*сердитая*», «genert (tit)» — «*застенчивая (часто)*», «grim (er jeg?)» — «*уродливая (разве?)*», «kedelig?» — «*скучная?*»), при этом

из-за пометок в скобках и вопросительных знаков читатель понимает, что у героини нет полной уверенности в своей оценке.

Растерянность героини подчеркивается лексическим повтором в конце главы — «FORVIRRET!!!» («ЗАПУТАНА!!!»), — также изображенным жирным шрифтом, похожим на многократно повторенные линии от ручки. В этой же главе есть разворот с силуэтом человека. В первом случае внутри нарисован скелет, во втором — часть карты. Героиня в который раз задается вопросом «HVEM ER JEG?» («КТО Я?»), поскольку ей так и не удалось найти ответ на этот вопрос. На страницах можно заметить обилие вопросительных знаков, подчеркивающих растерянность героини.

Взросление — важная часть жизни человека, и героиня пытается разобраться в этом с помощью науки, сперва рассматривая стадии развития бабочки, с которой авторы отождествляют Виолу (и в ее лице подростков). Информация подается в формате, напоминающем школьный учебник биологии, что выглядит знакомо для читателя-подростка. Даже название соответствующей главы «Blomster og træer» («Цветы и деревья») снабжено схематичным изображением цветка в разрезе с подписанными частями растения: «Vægerblad» («Чашелистик»), «Frugtanlæg» («Пестик»), «Støvknep med pollen» («Пыльники с пыльцой»), «Kronblad» («Лепесток»), «Frøanlæg» («Семяпочка») (илл. 2).

Для сходства с учебником биологии используется язык, обладающий признаками научного стиля: терминологичностью, логичностью, точностью. Но фрагмент текста нельзя назвать полно-



Илл. 2. Имитация учебника биологии.
“Pssst!” A. Herzog, K. Clante, 2013. S. 30.

стью научным, поскольку в нем присутствует оценочная лексика («dårligt» — «ужасный», «forunderlig» — «чудесный», «smuk» — «красивый»). Все это создает иллюзию того, что перед нами пересказ статьи учебника в исполнении подростка.

Кроме того, сам формат страницы подобен странице учебника: даются названия четырех стадий развития («æg» — «яйцо», «larve» — «гусеница», «puppe» — «куколка», «voksen citronsommerfugl» — «взрослая лимонница»), к каждой есть иллюстрация и лаконичное, но емкое описание.

О развитии Виолы рассказывается в том же стиле: есть четыре стадии развития («baby» — «младенец», «lille pige» — «маленькая девочка», «pige i pubertet» — «подросток», «voksen» — «взрослая девушка»), каждая сопровождается иллюстрацией и описанием, в котором Виоле дается характеристика в псевдонаучном стиле. Авторы усиливают аналогию метафорой: Виола и сама видит себя бабочкой, проходящей через несколько стадий развития. Героине снится сон, в котором она из «куколки» превращается в «бабочку» (параллелизм с изображением на обложке романа). Спальный мешок имитирует кокон, внутри которого и происходит превращение, сопровождаемое различными звуками. Они передаются с помощью ономотопей: «zip» («вжик»), «Blurp-blør» («Буль-бульк»), «blup-rumle-flop» («буль-ггrrхх-плюх»).

Через упрощенную форму объясняется наследование внешности и черт характера от родителей. Для этого на примере пары разноцветных роз и пары лягушки и жирафа показаны первый и второй законы Менделя¹⁰. Таким образом, в графическом романе принята попытка через понятный язык и аналогии объяснить вопросы наследования генов и развития человека, которые могут быть важны для целевой аудитории романа.

С помощью паралингвистических средств наглядно продемонстрировано взросление Виолы — при передаче детской речи на письме намеренно допущены орфографические ошибки: «finer» вместо «finder» («найдет»), «FAY» — «FAR» («ПАПА»), «dete» — «dette» («это»), «bræv» — «brev» («письмо»), «evit» — «evigt» («навечно»). Неверное написание подчеркивается с помощью кривого почерка.

Виола пытается узнать о себе больше, проходя тесты в Интернете, читая статьи и изучая журналы, что также свойственно многим подросткам. Через роман передается представление о том, что под-

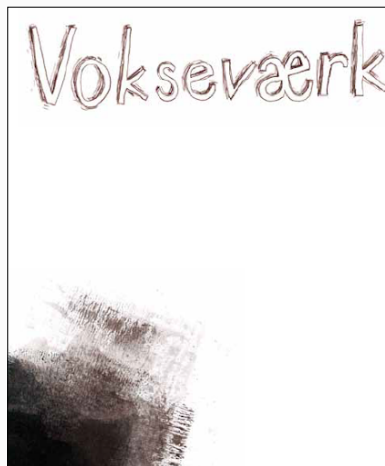
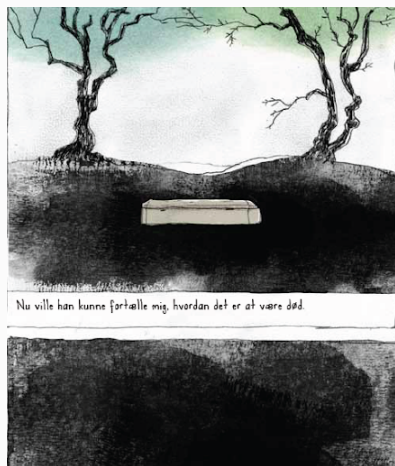
¹⁰ — Закон единообразия гибридов первого поколения и закон расщепления, когда противоположные признаки находятся в отношении неполного доминирования.

росток (и человек в целом) — сложное существо с чувствами, уникальными чертами характера и поведением. Все это может запутывать его еще больше. Так, через прохождение теста о себе Виола понимает, что не может дать на вопросы однозначного ответа, поскольку все всегда зависит от ситуации (даже отношение к цветку). Единственное, в чем она уверена, — это что она не «жаворонок». Утверждение подчеркивает синтаксис предложения, в котором эмфаза на первом слове: «**A-menneske** er jeg ikke» («*Жаворонком я точно не являюсь*»).

В результате анализа этой сферы можно сделать вывод, что вербальный и визуальный языки дополняют друг друга: именно через лингвистические и паралингвистические средства в наибольшей степени передаются эмоции, чувства и мысли главной героини, а визуальный язык усиливает их.

Виола и семья

С темой семьи очень тесно связана тема смерти. В романе это выражается через эпизод со смертью дедушки, о которой героиня говорит иносказательно: «Det sidste, min farfar byggede, var en kiste til sig selv» («*Последним, что сделал дедушка, был гроб для самого себя*»), — а эмоции героини передаются через визуальный язык. Читатель может почувствовать грусть Виолы из-за смерти близкого человека благодаря выбранным для последней страницы тонам (черный, серый, бледно-зеленый) и изображениям черной земли, гроба и облетевших деревьев. Также последний фрейм этой главы связан с началом следующей части черным цветом (илл. 3–4). При этом



Илл. 3–4. Конец 1 главы / начало 2 главы. “Pssst!” A. Herzog, K. Clante, 2013. S. 13–14.

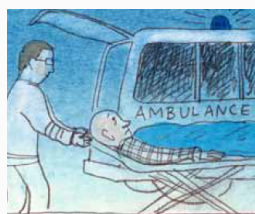
на последней странице главы есть только одна фраза, и в ней говорится о смерти прямо: «Nu ville han kunne fortælle mig, hvordan det er at være **død**» («Теперь он смог бы мне рассказать, каково это — быть **мертвым**»).

Так же не напрямую, как о смерти бабушки, героиня говорит о других событиях своей жизни, что тоже свойственно подросткам, которым сложно сказать прямо о своих проблемах и переживаниях. Например, родители героини разводятся, но она сообщает об этом так же, как до этого говорила о переезде лучшей подруги: «Sara var min bedste veninde, indtil hun **flyttede**» («Сара была моей лучшей подругой до того, как **переехала**») и «Min far **flyttede også**» («Мой папа **тоже переехал**»). Через используемую героиней лексику можно сразу сделать вывод о ее непростых отношениях с младшим сводным братом: «Kun på toilettet kunne jeg **være i fred** for ham» («Только в туалете я могла от него **отдохнуть**») — или отчимом: Виола говорит, что у нее так и не появилось лошади («jeg fik aldrig **en hest**»), но замечает, что у нее появился отчим, собирающий волосы в конский хвост («fik jeg en papfar med **hestehale**»).

Информация о семье часто подается с помощью визуального языка, например, изображения «stamtræ» («генеалогического дерева») в виде обычного дерева, увешанного портретами родственников и предметами (пила, скрипка и т.д.), которые могут означать профессию предка. Например, рядом с портретом бабушки на ветке расположен стол, поскольку он был столяром, а на дальних ветвях изображен драккар, поэтому мы можем предположить, что кто-то из предков был викингом.

Об отношении Виолы к бабушке можно узнать через ее рассказ о ней, оформленный как школьное сочинение на тетрадных листах с закорючками и рисунками на полях — вещь, свойственная многим людям. Рассказ проиллюстрирован яркими, пронизанными счастливыми эмоциями изображениями (улыбающаяся бабушка, ее красивый дом).

При этом в «реальности» вид дома резко отличается от описанного в сочинении. Серый, унылый вид дома и дождь контрастируют с солнцем и радостью в сочинении Виолы. Читатель видит табличку «TIL SALG» («ПРОДАЕТСЯ») и заколоченную досками дверь в дом бабушки. Все становится понятно благодаря следующему фрейму, на котором изображено здание с вывеской «PLEJECENTER» («ДОМ ПРЕСТАРЕЛЫХ»). Виола продолжает попытки разобраться в своей наследственности и себе: она спрашивает, почему она не похожа на бабушку, и замечает, что она «er jo slet ikke så **fin**» («ведь не такая **красивая**»).



Men jeg er bange for de blå blinklys på ambulancen.



Den er blå, når jeg ser de første huller i skyerne efter en dag med regnvejr.

Илл. 5–6. Ассоциации Виолы с синим цветом. “Pssst!” A. Herzog, K. Clante, 2013. S. 49–50.

Многое можно узнать об отношении героини к членам семьи через ее цветовые ассоциации, например, синий цвет напоминает героине и о чистом небе, и о вызванной для дедушки скорой помощи (илл. 5–6).

Точно так же и другие цвета обладают для Виолы положительной и отрицательной ассоциациями (табл. 2).

Табл. 2. Ассоциации с цветами (в т.ч. с близкими людьми).

Цвет	Отрицательная ассоциация	Положительная ассоциация
Blå (синий цвет)	Blinklys på ambulancen (мигалки на скорой помощи для заболевшего дедушки)	Første huller i skyerne efter regnvejr (первые просветы в небе после дождя)
Grøn (зеленый цвет)	Brændenælder (боль от крапивы)	Den er grøn i maj, når jeg er hos min far på landet... (времяпровождение с отцом в мае, когда все зеленеет)
Rød (красный цвет)	Blod (кровь от падения с велосипеда)	...til min sidste fødselsdag (подарок на день рождения)
Gul (желтый цвет)	Misundelse (зависть к светлым волосам сестры)	Citronsommerfugl (лимонница)
Hvid (белый цвет)	Sne (холодный и грязный снег)	Sne (снеговики)
Sort med prikker (черный с точками)	—	Sky (ночное небо, разговоры с отцом)

Для передачи правдоподобных разговоров подростка со взрослыми авторы применяют такие лингвистические средства, как побудительные восклицательные предложения со значением упрека, приказа: «Stå nu op, Viola!» («*Сейчас же вставай, Виола!*»). Также авторы используют фразы, которые в нейтральной речи не употребляются: «Nu **gider** jeg **ikke** sigе det mere!» («*Мне **надоело** повторять!*» — от мачехи Виоле)¹¹.

Для передачи отношения героини к членам семьи используется и оценочная лексика: «**irritirende** lillebror» («***раздражающий** младший брат*»), «**den sødeste og smukkeste** storsøster» («***самая милая и красивая** старшая сестра*»).

Из паралингвистических средств мы отмечаем набранные заглавными буквами реплики и зубчатое оформление филактеров, обозначающее крик персонажа. При этом рассматриваются не только отношения родители / ребенок, но и старший ребенок / младший ребенок. Типичные для братьев и сестер отношения продемонстрированы в большей степени через визуальный язык: например, перепалка между героиней и младшим братом, когда он шумит и мешает ей, а она начинает злиться, передается через зубчатый филактер-крик Виолы и ее трансформацию из человека в злобного монстра.

При этом не исключены и разговоры, в которых подросток обращается ко взрослым как к авторитету с большим жизненным опытом. Например, это мучающие Виолу вопросы, которые она задает отцу: «**Kunne du lide sig selv**, da du var på min alder?» («***Ты себе нравишься**, когда был в моем возрасте?*»), «Kan du **bedre** lide dig selv nu?» («***Сейчас ты себе нравишься больше?***»).

Так как авторы показывают мир глазами подростка, они дают возможность увидеть, например, лицемерие взрослых и досаду на них. Это видно через сцену, в которой мама с раздражением командует Виоле почитать что-нибудь вместо того, чтобы смотреть телевизор. Это выражается через императивы «sluk» («***выключи***»), «læs» («***почитай***»); частицу «nu» («***уже***»); восклицательные знаки в конце предложений. Однако через некоторое время читатель видит, как мама уже сама смотрит телевизор и шикает на Виолу, когда та задает ей вопрос: «**Shhh**, Viola, ikke lige nu!» («***Шшш**, Виола, не сейчас!*»).

Показывается, что лицемерие свойственно не только родителям, но и другим взрослым, у которых, возможно, также есть дети. Это видно в эпизоде с телепередачей, в которой один из спикеров

11 — «Gider ikke» в датском означает крайнюю степень нежелания и оценивается как отрицательная эмоция.

в агрессивной форме говорит о вреде телевизора для подростков. Агрессию персонажа авторы передают двумя способами.

Во-первых, посредством визуального языка. Мы видим активную мимику (нахмуренные брови, широко открытый рот с вылетающей слюной), активную жестикуляцию (указывание пальцем, размахивание рукой). Во-вторых, с помощью вербального языка. В тексте мы находим императивы («tænk» — «*подумайте*»), восклицательные предложения («Og tænk på de mange timer, børn spilder foran fjernsynet!» — «*И подумайте обо всех тех часах, что дети проводят перед телевизором!*»), частицы, подчеркивающие раздражение говорящего («da» — «*же*», «jo» — «*ведь*»), сравнения с отрицательной коннотацией («slatne padder» — «*безжизненные амфибии*»), обценную лексику («fordummende lort» — «*чертово дерьмо*»)¹². Лицемерие говорящего становится очевидным, когда ведущий замечает: «Nu må du ikke glemme, at du <...> selv er del af et tv-program» («*Вы не должны забывать, что вы <...> и сами сейчас в телевизионной передаче*»).

В сфере «Виола и семья» значительная часть информации передается через визуальный язык (лица персонажей, цветовая гамма) и паралингвистические средства (оформление структурных элементов), при этом вербальный как несет собственную информацию, так и дополняет визуальную составляющую.

Виола и ровесники

Диалоги Виолы с друзьями и знакомыми отличаются от диалогов с семьей: они наполнены разговорными выражениями и экспрессивной лексикой. Например, в детстве диалог Виолы и ее подруги Сары изобилует междометиями, восклицаниями и императивами для передачи легкого и эмоционального общения, а также при необходимости пунктирным оформлением границы филактера для обозначения шепота (табл. 3).

При передаче общения Виолы-подростка с одноклассницами речь наполнена сленгом и англицизмами («cool» — «*круто*», «shit» — «*черт*», «nice» — «*класс*», «posh» — «*шикарный*», «Du ligner en million» — «*Выглядишь на миллион*»).

Мы видим, что для воспроизведения живой разговорной речи применяются самые разные средства. Несмотря на небольшое количество реплик, которые есть не в каждом фрейме, читателю по-

12 — «En padder» (дат.) — во втором значении используется в качестве оскорбления человека, которого считают ленивым или глупым [Den Danske Ordbog].

Табл. 3. Вербальные приемы в диалоге Виолы и Сары.

Восклицательное предложение	Междометие	Повелительное наклонение
Det stinker som eddike! (Воняет как уксус!) — отвращение	Av! (<i>Ай!</i>) — боль	Pas på! (<i>Осторожно!</i>) — предупреждение
De kravler op ad dine ben! (<i>Они ползут по твоим ногам!</i>) — испуг	Hi-hi-hi Ha-ha-ha (<i>хи-хи-хи, ха-ха-ха</i>) — радость	Slå dem ihjel! (<i>Дави их!</i>) — команда

нятно, что происходит и какие эмоции испытывают персонажи, поскольку их слова и действия сопровождаются ярко выраженной мимикой: улыбками, сморщенными носами.

В лексике прослеживается желание подростка быть частью группы, быть похожим на других и не чувствовать себя аутсайдером: «det **rigtige** outfit» («**правильный** наряд»), «Du er **RIGTIG**» («Ты **ПРАВИЛЬНЫЙ**»), «Du er **MED**» («Ты **ПРИНАДЛЕЖИШЬ**»).

Также передаются и противоречащие друг другу желания («Kan man være **sød og populær** samtidig?» — «**Можно ли быть хорошим и популярным** человеком одновременно?»), и неуверенность героини в правильности своих поступков. Например, через частицу «jo», когда героиня выбирает продолжить прогулку с популярными одноклассницами, а не пойти с Анной, которой нужно вернуться домой: «Men Anna er **jo** ikke min veninde» («**Анна ведь** не моя подруга»).



Илл. 7. Улица города с магазинами.
“Pssst!” А. Herzog,
К. Clante, 2013. С. 55.

Правдоподобно показан досуг с одноклассницами (поход по магазинам). Для этого изображена городская улица с большим количеством рекламных вывесок на ярком фоне с заглавными буквами, жирным шрифтом и побудительными предложениями (илл. 7).

В данной сфере вербальный язык играет особо важную роль, поскольку именно он имитирует общение подростков между собой. С другой стороны, в романе присутствуют главы, в которых используется только визуальный язык и вся коммуникация между персонажами передается через эмоции и жесты героинь. Можно предположить, что таким образом авторы показывают общение людей, которые понимают друг друга без слов.

Заключение

В ходе анализа молодежного графического романа «Psst!» были выявлены средства, с помощью которых авторы создали образ типичного персонажа-подростка и мир вокруг него. Все это нужно, чтобы читатель мог узнать в герое самого себя. Для установления доверительных отношений с юными читателями и создания эффекта узнавания у взрослого авторы стилизуют роман под личный дневник с помощью разнообразных вербальных и визуальных средств.

Язык романа отличается простотой и сжатостью информации — это диктуется как жанром графического романа и ограниченностью свободного пространства, так и стилизацией под язык общения девочки-подростка. Краткость вербального языка компенсируется визуальными и паралингвистическими средствами.

Для создания правдоподобного образа среднестатистического подростка (поиск себя, самоидентификация, размышления о жизни и своем месте в ней, одиночество) в основном применяются такие лингвистические средства, как эмоционально-оценочная лексика, номинативная лексика, научная и публицистическая лексика (философская терминология, лексика учебников и журналов), риторические вопросы. Для передачи речи современного подростка используются такие вербальные средства, как англицизмы, сленг и эмотивы. Из визуальных средств можно выделить имитацию коллажей, личных фотографий, рисунков героини.

Для создания иллюзии современного мира авторы показывают декорации современного датского города, например, с помощью визуального изображения улицы с магазинами. Из смешанных средств применяется шрифт, который используют на компьютерах и в телефонах.

Для имитации общения между персонажами (выражение радости, раздражения, любви, задумчивости) преимущественно используются такие средства вербального языка, как эмоционально-окрашенная лексика, междометия, ономотопеи, сленг, а из паралингвистических средств — особое оформление филактеров, чрезмерная пунктуация и вариации шрифта. Из визуальных средств — изображение соответствующих эмоций и жестов у героев.

Как показывает анализ романа, вербальный и визуальный языки могут находиться в разных взаимоотношениях друг с другом (дополнение, равенство, символическая роль, полное несовпадение языков). Связь между языками меняется в зависимости от преследуемой цели, однако важно заметить, что в графическом романе в некоторых случаях визуальный язык может существовать автономно, без вербального языка, тогда как вербальный язык всегда будет взаимодействовать как минимум с паралингвистическими средствами. Паралингвистические же средства, дополняя вербальный и визуальный языки, действуют как усилитель передаваемых значений.

Список источников

1. [Herzog, Klante 2013] — *Herzog A., Klante K.* Pssst! København: Høst & Søn/Rosinante & co, 2013. 96 s.

Список литературы

1. [Анисимова 2003] — *Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
2. [Гавра 2011] — *Гавра Д.П.* Основы теории коммуникации. СПб.: Питер, 2011. 288 с.
3. [Увижева, Крашенников 2019] — *Увижева А.Т., Крашенников А.Е.* Лингвостилистические особенности языка комикса на примере немецкого графического романа «Kinderland» // Диалог культур — диалог о мире и во имя мира / Материалы X Международной студенческой научно-практической конференции (г. Комсомольск-на-Амуре, 25 апреля 2019 года). Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический государственный университет, 2019. С. 288–292.

4. [Baetens 2011] – *Baetens J.* Graphic novels. The Cambridge History of the American Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 1137–1153.
5. [Cohn 2013] – *Cohn N.* The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images. London: Bloomsbury Academic, 2013. 221 p.
6. [Den Danske Ordbog] – Den Danske Ordbog. URL: [link](#) (accessed: 14.03.2021).
7. [Dictionary by Merriam-Webster] – Graphic novel // Dictionary by Merriam-Webster. URL: [link](#) (accessed: 04.04.2021).
8. [Larsen 2015] – *Larsen M.E.* Litteraturguide til Annette Herzog og Katrine Clante: Pssst! København: Høst & Søn/Rosinante & co, 2015. 22 s.
9. [MacPherson 2020] – *MacPherson K.* Don't be afraid to let children read graphic novels. They're real books // The Washington Post. 2020. URL: [link](#) (accessed: 25.08.2021).
10. [McCloud 2004] – *McCloud S.* Understanding comics. NY: Harper Perennial, 2004. 216 p.
11. [Stephens 2007] – *Stephens J.* Young Adult: A Book by Any Other Name...: Defining the Genre // The ALAN Review. 2007. Vol. 35. № 1. P. 34–42.
12. [Thorhauge, Cortsen 2012] – *Thorhauge T., Cortsen R.P.* Den grafiske roman gør tegneserien til seriøs litteratur // Information, 2012. URL: [link](#) (accessed: 31.10.2020).
13. [Williams, Peterson 2009] – *Williams V.K., Peterson D.V.* Graphic Novels in Libraries Supporting Teacher Education and Librarianship Programs // LRTS Library Resources & Technical Services. 2009. Vol. 53. № 3. P. 166–173. URL: [link](#) (accessed: 01.11.2020).

[Ксения Михайловна Гулькова](#)
Санкт-Петербургский
государственный университет,
кафедра скандинавской и
нидерландской филологии,
магистерская программа
«Лингвистические проблемы
скандинавистики
и нидерландистики»
gulkovaK@rambler.ru

[Kseniia M. Gulkova](#)
St.Petersburg State University,
Department of Scandinavian
and Dutch Philology,
MA programme
“Linguistic Aspects
of Scandinavian and Dutch Studies”
gulkovaK@rambler.ru

ДЕКОНСТРУИРУЯ
ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЕ
СКОПИЧЕСКИЕ РЕЖИМЫ:
ПОДРЫВ ОБРАЗОВ ВЛАСТИ
В РОМАНАХ НГУГИ ВА ТХИОНГО
И СОНИ ЛАБУ ТАНСИ*

** Статья впервые была опубликована в журнале «International Journal of English and Literature» №1 (11) за 2020 год, с. 1–8. DOI: 10.5897/IJEL2019.1289. Перевод публикуется с согласия автора. Перевод с английского Виктории Винокуровой под редакцией Ирины Капитоновой.*

Автор:
Гилберт Нди
Шанг, Ph.D.

Перевод
с английского:
Виктория
Винокурова

Ключевые
слова:
постколониаль-
ность, визуаль-
ная культура,
визуальность,
подрывные
практики,
диктатура.

*Deconstructing postcolonial scopic
regimes: The subversion of power
imaginaries in the novels of Ngugi
wa Thiong'o and Sony Labou Tansi**

** The article was first published in the journal International Journal of English and Literature, No. 1 (11), 2020, pp. 1–8. DOI: 10.5897/IJEL2019.1289. The author has given consent for this publication of the article to In Your Own Words (Svoimi Slovami). Translated from English by Victoria Vinokurova, edited by Irina Kapitonova.*

Author:
Gilbert Ndi
Shang, Ph.D.

Translation
from English:
Viktoria
Vinokurova

Keywords:
postcolony,
visual culture,
visuality,
subversion,
dictatorship.

Аннотация

В статье исследуется взаимосвязь между визуальностью, знанием и властью в постколониальном африканском романе. На фоне гегемоний, непрерывно наблюдающих за подданными, Нгуги Ва Тхионго и Сони Лабу Танси строят свои тексты на визуальных практиках, подрывающих способность государства видеть, а следовательно, знать своих подданных. Сочетая юмор, пародию, граффити и сюрреалистические образы, два автора «играют» с государственным паноптикумом, уравнивая смыслы, ускользающие от доминирующих режимов видения, знания и власти.

Abstract

This paper examines the relationship between visibility, knowledge and power in the postcolonial African novel. Against the background of hegemonic regimes based surveillance of the subject, Ngugi wa Thiong'o and Labou Tansi build their texts on visual tactics and practices that subvert the capacity of the state apparatus to see, hence to know the subject. Bordering on humour, parody, graffiti, bricolage and surrealist representation, the two authors "play" with the state Panopticon, creating avenues for countervailing meanings that elude the dominant regimes of vision, knowledge and power.

Введение

Исследования визуальности (visual culture) – это устоявшийся подход в изучении искусства и культуры, раскрывающий неоднозначные и скрытые смыслы визуального в медийных образах, популярной культуре, виртуальном восприятии, социально-политической иконографии и т.д. Этот подход также позволяет сделать акцент на способности видеть / показывать как на решающем аспекте в анализе обширного разнообразия социокультурных объектов, начиная с изображений в социальных сетях и заканчивая иконографией частных и публичных пространств. Однако этот подход почти не находил успешного применения в литературном анализе письменных текстов, несмотря на то, что «режимы видения» выступают в качестве определяющих лейтмотивов в ряде классических художественных текстов о диктатурах. Среди них можно выделить футуристический роман Джорджа Оруэлла «1984», в котором изо-

бражается надзор Большого Брата, характерный и для современных гегемонистских государственных систем, особенно в период холодной войны. В строго постколониальном африканском контексте фотороман Дамбудзо Маречера «Черный солнечный свет» представляет собой еще один выдающийся пример визуального романа, в котором фотожурналист захватывает в объектив события, происходящие при власти африканского тоталитарного правительства. Такие визуальные романы побуждают нас выходить за рамки традиционного анализа «точки зрения», часто встречающегося в нарратологических подходах к литературе. Они предлагают интермедиаальную перспективу для правильного понимания образов гегемонистских систем в литературе с одной стороны, и творческие интерполяционные тактики по овладению перспективами / нарративами власти с другой. В этой статье предпринимается попытка использовать подходы визуальных исследований к анализу письменного текста, чтобы рассмотреть динамику власти, задействованные в ней механизмы «видения» и ее связи с властью в целом. Во-первых, в статье обсуждается примат визуальности в империалистическом измерении мысли Просвещения. Во-вторых, рассматривается то, как эта форма визуальности встраивается в концепцию диктаторской государственной власти в романах о диктатуре, написанных Нгуги Ва Тхионго и Сони Лабу Танси.

Зрение и визуальность являются важными аспектами постколониальных тактик и стратегий управления социальными структурами. Как и их аналоги в других частях света, постколониальные диктаторские режимы опираются на механизмы надзора за своими подданными, в результате чего возникает то, что Аллен Фельдман называет «скопическими режимами». Фельдман определяет их как

«...режимы, которые предписывают или запрещают те или иные способы и объекты восприятия. Скопический режим — это совокупность практик и дискурсов, устанавливающих истину, условия, нормальность и достоверность визуальных практик и объектов, а также политкорректные способы видения» [Feldman 2006: 429].

Постколониальные авторы, в свою очередь, обращаются к скопическим режимам, чтобы развернуть и распутать их сложные гегемонистские стратегии. Далее будет показано, что тактика «пересмотра» скопических режимов в постколониальном романе нацелена не столько на непосредственный анализ постколониального визуального кода, сколько на участие в более обширной и глубокой за-

даче по деконструкции гегемонистской культуры и картезианской рациональности, заключенных в самой сути постколониальной государственной системы.

Имперские скопические режимы: власть зрения в пространстве империи

Зрение — одно из важнейших внешних чувств человека. Анализируя первостепенную роль зрения / видения в создании наших претензий на знание в повседневной жизни, Томас Зейфрид утверждает, что доминирование визуальности в формировании знаний на самом базовом уровне человеческого взаимодействия проявляется в

«...нашем пронизанном визуальностью повседневном словарном запасе (включая такие общеупотребимые выражения, как “свидетельство”, “прозрение”, “пролить свет на что-либо”, “очевидный”, “кажется”, “блестящий”), который свидетельствует о безудержном визоцентризме массовой культуры» [Seifrid 1998: 438].

В самом начале своего трактата «Метафизика» древнегреческий философ Аристотель подчеркивает первичность зрения как самого сильного, определяющего чувства, дарованного людям. По его мнению, оно преобладает над другими чувствами в формировании наших претензий на знание:

«...всех прочих превыше зрение. Ведь зрение мы, можно сказать, предпочитаем всем остальным чувствам, не только чтобы действовать, но и тогда, когда действовать не собираемся. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и высвечивает многие различия между вещами» [Aristotle 1924].

Исследуя взаимосвязь между видением и знанием, Билл Эшкрофт отсылает нас к Древней Греции и к ее определяющему влиянию на западную (а теперь и «глобализированную») философскую мысль, утверждая, что

«...связь знания, разума и зрения стала фактором зарождения философии и способствовала появлению широкого спектра социальных и культурных практик, от повышенного внима-

ния к визуальности до идеализации обнаженного тела. Глагол “знать” в древнегреческом языке — это форма перфекта от глагола “eido” (я вижу), и оба они связаны с латинским “video” (я вижу)» [Ashcroft 2001: 126].

Так, видение, заняв место самой убедительной формы свидетельства в западной культуре, стало граничить со знанием. Как своего рода культурная призма, зрение, повлияло и на другие культуры, в том числе основанные на главенстве других человеческих чувств, например, осязания или слуха, как в древнееврейской культуре, а также в некоторых африканских обществах.

Визуальный культуролог и историк Франкфуртской школы Мартин Джей сопоставил власть зрения и визуальности как определяющий фактор в самоописании западной культуры и взгляд на видимого и невидимого Другого в связи со всей сетью имперской власти. Метанарратив западного прогресса основан на превосходстве западной точки зрения, способности познать Другого и интегрировать его в колониальный проект. Это объясняет, почему в рамках самой западной культуры деконструирующие дискурсы зачастую включают привилегии зрения и визуальные механизмы контроля. Опираясь на то, как Мишель Фуко анализирует надзор в паноптикуме, Ричард Рорти — зеркала природы, а Ги Дебор — общества спектакля, Мартин Джей утверждает, что «мы снова и снова сталкиваемся с повсеместностью зрения как главного чувства современности» [Jay 2003: 3]. Западная визуальность выстроила сложную эпистемологию власти и знания, которую нельзя деконструировать одним только перенаправлением взгляда в обратную сторону, от Другого к наблюдателю, необходимо также проблематизировать механику визуальности и оспаривать объективацию и инструментализацию Другого в диалоге с самим собой.

Акт видения является обязательным предварительным условием, при котором видящий способен переопределить увиденное. Видение сопровождается эпистемологическим присвоением или, в крайних случаях, физическим устранением. Мартин Джей подчеркивает любопытную связь между актом видения и скрытым насилием, которое он предполагает. В контексте власти видение всегда предваряет управление, обладание, ограничение, изменение и по возможности устранение. Мартин Джей утверждает, что в окуляроцентричном мире, схваченном объективом камеры, за пристальным взглядом может скрываться особый род дистанционного насилия, и это не просто метафора более близкого тактильного

аналога. Не осталась незамеченной и агрессия, заложенная в щелчке камеры [Jay 2003: 2].

Чтобы поместить другого человека или объект в свое поле зрения, нужно взять на себя определенные властные полномочия. Жестокость властной точки зрения характеризует западная концепция «Я-Глаз» («I-Eye») и ее культурные отношения господства и взаимодействия с другими мировыми культурами. Эта привилегированная точка зрения, основа картезианского логоцентризма, характерного для европейского Просвещения, не была отделена от власти именовать, обладать через создание номенклатуры, воспринимаемой как нечто объективное и неизменное.

Осознавая свое отличие от живописи — искусства, рожденного воображением художника — фотография претендует на запечатление вещей такими, какие они есть на самом деле. Сказанное не отрицает миметический характер живописи, но лишь подчеркивает механическое стремление фотографии изобразить реальность «как она есть». Таким образом, она представляет собой усовершенствованную версию настоящего глаза как «инструмента доказательства», окончательного и непроверяемого. В своем анализе властных подтекстов фотографии Аллен Фельдман устанавливает связь между актом видения и убийства в некоторых контекстах. Он отмечает, что

«...видение и убийство, а также понятия “быть увиденным” и “быть убитым” тесно переплетены и взаимозаменяемы в пространстве страха и тревоги. Более того, поскольку визуальное присвоение всегда потенциально чревато насилием, оно стало метонимией для доминирования над другими: власть заключена в напряженном взгляде, проникающем в политически склоненное тело, а покорность расшифровывается как разоблачение этого проникновения» [цит. по Coronil, Skurski 2006: 428].

Метафорическая связь между фотографией и «изнасилованием» как символами власти подчеркивается Сьюзен Зонтаг в ее новаторском тексте «О фотографии» (1977). Зонтаг подчеркивает назойливость фотографии и привилегию смотрящего взгляда. Зонтаг ясно демонстрирует возможности камеры в «захвате» и «съемке» Другого на примере безжалостной экспансии Дикого Запада белым населением Америки [Sontag 1977: 50]. Она утверждает, что, как ни странно, камера сыграла в этом процессе практически ту же роль, что и пистолет. Постановочная поза индейца должна была показать его отсталость и представить его как экзотического Другого по отношению

к американскому иммигранту. Фотографии индейцев, сделанные при навязанных фотографом обстоятельствах, позже составили архив, породивший авторитетные (хотя и предвзятые) дискурсы об индейской культуре, над которой они фактически не имели никакой власти. Западный колонизатор воспринимал туземного Другого как зрелище, демонстрируемое, чтобы доказать его врожденную потребность или невысказанную просьбу об интервенции во имя цивилизации и модернизации. На протяжении всей колониальной истории эти два процесса служили предлогом для накопления капитала и вытекающего из этого насилия над колониями. Таким образом, фотографирование и демонстрация туземцев формировали представление об очевидной неполноценности туземного тела, культуры и мировоззрения, а также об их низкосортности по отношению к западному Я. Иными словами, Другой проник в архивы и сознание западного мира с помощью механики опосредованного зрения.

Ориентализм также включал в себя очень сильную визуальную составляющую. Изображать Восток в ориенталистской или колониалистской экзотической фотографии было так же важно, как говорить или писать о нем. В своей книге «*Bodyscape*» Николас Мирзоев подчеркивает важность фотографии в стремлении визуализировать тела восточных Других. Тело туземца воспринималось как физиогномически неправильное, соответствующее царству нетронутой природы в противоположность идеальному западному телу. Основываясь на фотографической стороне расовой идеологии, Мирзоев утверждает, что

«...таким образом, раса не могла существовать без визуальной таксономии расовых различий. В XIX–XX веках в музеях, частных коллекциях и лабораториях стали появляться целые архивы, призванные выявлять и классифицировать такие различия. Один из таких архивов состоит из множества фотографий, сделанных колониальными путешественниками, учеными и представителями власти в бывших колониях Африки и Азии. В эпоху деколонизации эти антропологические исследования, открытия и сцены из жизни туземцев были стремительно признаны постыдными, а их прежняя популярность моментально забыта» [Mirzoeff 1995: 124].

Фотограф-путешественник стал экспертом в области Востока, поскольку его фотографии и отчеты проливали свет на различные аспекты социальной, политической, религиозной и экономической

жизни местных жителей. Практика туристической фотографии вносила свой вклад в то, что можно было бы охарактеризовать как обращение скопических режимов к западным зрителям. Но что еще важнее, колонизированные субъекты также стали смотреть на себя сквозь визуальные призмы, созданные западным взглядом.

Процесс деколонизации заключался в постепенном пересмотре этого взгляда с помощью практик самопрезентации. Однако во время деколонизации принцип «пересмотра» использовался против двух разных, но взаимосвязанных режимов власти. Немедленно уравновешенный аннулированной колониальной визуальностью, этот принцип развивался в то время, когда политическая диктатура стала главным признаком постколониальной политической реальности. В рамках традиции постколониальных практик субверсии, тактика «пересмотра» может быть рассмотрена в контексте того, что Билл Эшкрофт определяет как интерполяция —

«...способность вклинивать, вставлять, внедрять в доминирующий дискурс широкий спектр контр-дискурсивных тактик без утверждения единых антиимпериалистических замыслов или подъема чистой оппозиции. Постколониальные субъекты, в их обычном диалогическом взаимодействии с миром, не являются пассивными проводниками дискурсивных практик» [Ashcroft 2001: 47–48].

В отличие от контр-дискурса, сфокусированного на ответе империи предполагаемому центру, интерполяция исполняет свою двойную роль несколько иным образом. Она разоблачает как колониальную эпистемологию, так и инфраструктуру постколониальных диктаторских режимов, возродивших большую часть эпистемологического аппарата колониальной системы. Таким образом, постколониальные способы «пересмотра» должны противостоять тотальной визуальности имперской гегемонии, а также постколониальному идеологическому и репрессивному государственному аппарату.

Нгуги ва Тхионго и Сони Лабу Танси: прерывающая работу государственного паноптикума

Бурлескный роман Нгуги «Вороний маг» рассказывает историю постепенного падения Правителя, который хочет стереть память своих подданных и лишить их возможности видеть будущее, в ко-

тором не будет его самого. История представляет собой блестящую смесь сказочных мотивов и модернистского романа.

Этот «театральный роман» демонстрирует абсурдную манию величия постколониального лидера. Одним из самых доверенных соратников Правителя является министр иностранных дел Маркус Мачокали. Рассказчик представляет различных ключевых политических деятелей республики Абуририя на первых страницах романа так, словно перечисляет действующих лиц пьесы¹. Из жизни Мачокали он раскрывает такой эпизод:

«...Однажды он [Мачокали — прим. ред.] прилетел в Англию, где под пристальным вниманием общественности лег в крупную лондонскую больницу, но не потому, что был болен, а потому, что хотел увеличить свои глаза, чтобы сделать их дико острыми <...>, чтобы замечать врагов правителя, как бы далеко они ни прятались. Увеличенные до размеров электрической лампочки глаза стали самой заметной чертой его лица, по сравнению с которой его нос, щеки и лоб казались крошечными» [wa Thiong'o 2006: 13].

Мачокали выступает как око правительства, ужасно шаткого режима, напуганного сопротивлением граждан, которое непрерывно подавлялось на протяжении десятилетий. Таланты и проницательность Мачокали периодически сталкивают его с другими членами кабинета Правителя, среди которых глава государственной безопасности Сикиокуу и министр информации Бенджамин Мамбо. Эти персонажи увеличивают уши и губы соответственно, чтобы более «эффективно» служить Правителю. У этих министров тройная роль. Служа интересам Правителя, они в то же время олицетворяют глаза, уши и рот тех европейских стран, в которых каждый из них проводит свои операции. Это обстоятельство добавляет неоколониальный аспект к властным структурам под управлением трех министров: так, когда Второй Правитель заболевает, другие государства предлагают конкретных министров в качестве возможных заместителей. Таким образом, каждый министр становится «глазами» конкретной зарубежной страны касательно ее интересов в Абуририи. Последнее, но не менее важное обстоятельство заключается в том,

1 — В более ранней статье я анализировал роман Нгуги в качестве драматургического текста, для которого форма романа была выбрана из соображений удобства. См. Shang G.N. *Texte comme Prétexte: la transfiguration générique dans des romans de Sony Labou Tansi et de Ngugi wa Thiong'o* // *French Studies in Southern Africa*. 2013. № 43. P. 156–172.

что министры используют свои увеличенные органы, чтобы шпионить друг за другом, поскольку каждый из них стремится расширить свою узкую долю влияния перед лицом Правителя. Соперничество за влияние между этими тремя персонажами ведет к ожесточенной борьбе, которая способствует политической нестабильности и, в конечном итоге, падению клептократического режима.

Невзирая на желание Правителя полностью обзоревать территорию страны, чтобы захватить и примитизировать всех подданных государства, они используют непросматриваемые зоны, чтобы увеличить свои шансы на выживание при диктаторском режиме. Прекрасный пример того, как субъект может выйти за пределы визуальных технологий, выстроенных вокруг него гегемонией, явно прослеживается в сюжетной линии Камити. Камити эволюционирует из несчастного безработного юноши в одного из самых востребованных персонажей во властных кругах республики Абуририя. Он получает степень магистра в индийском университете, но, вернувшись домой, не может найти работу, к своему разочарованию и к разочарованию своих родителей. Его отчаянная ситуация требует смекалки и изобретательности. Однажды он переодевается нищим и вместе с другими «попрошайками» оккупирует вход в один из самых роскошных отелей в Эльдаресе, столице страны. К несчастью для них, местная полиция запускает операцию по зачистке городского пространства от отбросов общества. В алчном стремлении отнять у Камити полную денег сумку для подаяний, один полицейский преследует его до близлежащей чащи. Не желая быть пойманным, Камити наскоро мастерит табличку с надписью «Вороний маг» и вешает ее на дверь покинутой хижины, предостерегая от непрошенного входа в «святилище». Полицейский Гэтер в страхе отступает и распространяет слухи о сверхъестественных силах «Вороньего мага». Благодаря слухам Аригайгая, неоспоримый пророческий дар «Вороньего мага» становится популярной легендой во властных кругах столицы Абуририи. Постепенно это место превращается в «секретное и священное публичное место», куда амбициозные и высокопоставленные государственные чиновники приезжают проконсультироваться с «провидцем», чтобы он мог магическими силами добиться их продвижения по службе или назначения на более высокий пост в государственном аппарате Правителя. Тем временем Камити встречается Ньявира — женщина, противостоящая режиму Правителя. Рассказав друг другу о себе и своей жизни, Ньявира и Камити объединяются, так они становятся мужским и женским персонажами, стоящими за импровизированной святыней.

В тексте святилище Вороньего мага выступает в качестве весьма оригинального художественного приема. С помощью этого театрализованного пространства Нгуги осуществляет дискурсивный переворот визуальности как ключевого элемента в движущей силе господствующей власти. Через окно святилища Камити и Ньявира могут наблюдать за правительственными чиновниками, приходящими к ним для «консультаций» в ожидании министерских назначений. Когда министр внутренней безопасности Сикиокуу решает посетить святилище, чтобы превзойти своих соперников в правительстве, его характерная самоуверенность исчезает, едва он заходит в псевдохрам Вороньего мага:

«Это был министр безопасности. Увеличенные уши — самая заметная часть его тела. Он ищет везде. Слева. Справа. Ньявира шепнула Камити: “Давай начнем”. Камити кивнул. Он демонстративно откашлялся, и министр в страхе обернулся, не зная, откуда раздался голос: “Перед вами Вороний маг!”» [wa Thiong’o 2006: 476].

Камити и Ньявира (двое персонажей, стоящих за «Вороньим магом») насмеются над дрожащей фигурой одного из самых выдающихся государственных министров Сикиокуу, наблюдая за ним сквозь небольшое отверстие в святилище. С помощью симулякров, характерных для его романа, Нгуги переворачивает взгляд претендента на власть, внушая ему неуверенность и страх. Сикиокуу, объект наблюдения, не понимает, когда и как за ним следят, не осознает он и того, что под прикрытием «Вороньего мага» говорят два голоса и смотрят две пары глаз. Ньявира и Камити по очереди выглядывают из святилища, изображая один голос, чтобы произвести впечатление, что за представлением стоит лишь один человек. Таким образом, перед нами оказывается импровизированный паноптикум наоборот, который заманивает государство в ловушку своего всепроникающего взгляда. Когда государство влезает в кусты Эла², пытаясь использовать подданных для укрепления своей власти, оно лишь попадает в расставленные ими же ловушки. В результате завоевания государство осваивается благодаря тому, что Ахилле

2 — Текст Жан-Марка Эла «Когда государство влезает в кусты» анализирует подрыв государственной власти в постколониальном крестьянском обществе и стратегии, которые используют местные жители, чтобы ослабить давление государственной системы на их жизнь и деятельность [Ela 1990].

Мбембе называет исторической способностью постколониального субъекта играть с властями³ [Mbembé 1988].

В отличие от «инструментализации взгляда», которую применяет государственная власть, Камити и Ньявира прибегают к мимикрии и насмешке. Симулируя частное / публичное пространство «святылица», они получают доступ к государственной информации и обнаруживают шаткую основу режима, находящегося на грани распада.

Совершенно с другой стороны раскрывается идея деконструкции государственного паноптикума в романе о диктатуре «Позорное государство» («L'Etat Honteux», 1981) Лабу Танси. Код, лежащий в основе мифа об отце-основателе, переворачивается с помощью пародии и сарказма. В этом тексте Мартиллими Лопес, прототипическое воплощение патриархальной диктатуры, после смерти становится жертвой демонстрации своей собственной власти. Подобно средневековым королям, тела которых сохранялись ради вечной памяти [Bakhtin 1984: 193], труп Лопеса подвергается пародийной канонизации. Национальный музей как место для демонстрации национального культурного достояния — идеальное пространство для размещения карикатуры на утраченную власть ушедшего патриарха:

«Мамин Лопес сейчас спит в национальном музее в каменном гробу, его левый глаз не способен закрыться, но давайте позволим ему наблюдать за отечеством веками, пусть наблюдает за нами в своем сне, сне разлагающегося отца, пусть защитит нас от тиранов. Этот взгляд мертвых прорастет в воспоминаниях детей нашей истории, Бог велик! Этот осматривающий все вокруг мертвый глаз — сама нация в миниатюре» [Tansi 1981: 23].

В том, как обращаются с телом патриарха после смерти, неоднозначно сочетаются канонизация и профанация, что отражает дуальность лицемерного режима Лопеса и пародирует его стремление к божественности и бессмертию. В работе «Другие пространства: утопии и гетеротопии» Фуко называет музеи «гетеротопиями, в которых время не перестает накапливаться, так сказать, находясь на своей вершине» [Foucault 1997: 5]. Выставка трупа президента

3 — В работе «Непокорная Африка: христианство и бедность в постколониальной Африке» Мбембе утверждает: «Как и в колониальный период, местные жители прибегают к оставшимся возможностям того, что можно назвать исторически сложившейся способностью игнорировать дисциплину <...>. Повсюду государственный произвол привел к расцвету импровизации, позиции “каждый сам за себя” и упадку гражданской идентичности» [Mbembe 1988: 148–149].

в музее пародирует его издевательство над культурой и историей во имя узаконивания своего жестокого режима. Его глаза все еще открыты, и он по-прежнему может наблюдать за страной даже после смерти. В системе властного наблюдения субъект является одновременно и ребенком, которого необходимо защитить (от него самого), и опасным Другим, которого нужно держать под присмотром. Эти два понимания колониального субъекта перекликаются с колониальным архивом, посвященным туземному субъекту. Глаз, символ его все еще пространственно-временного циклопического зрения, способного вторгаться и захватывать как частную, так и публичную сферу жизни субъекта, остается открытым, но лишенным своей сущности: зрения и видения. Он превращен в раблезианскую скорлупу яйца-пашот [Bakhtin 1984: 200], переданную ярким оксюморонам: «мертвый глаз, который наблюдает» («oeil mort qui regarde»). Таким образом, этот фрагмент деконструирует и демистифицирует власть Мартиллими Лопеса, который, несмотря на свой сверхъестественный имидж, не способен ускользнуть от торжества правосудия в руках смерти. Образ мрамора, мужского материала, часто символизировал непреодолимую власть и силу духа, поскольку, согласно Фанону, мир колонизатора окружен камнем и сталью [Fanon 1973: 36]. Бальзамирование в мраморном гробу деконструирует фаллоцентрический образ Лопеса, поскольку теперь он бессилён. Каменная крепость создает ложный образ власти и авторитета. Символическое архивирование тела Мартиллими Лопеса можно интерпретировать как окончательный акт субверсии в тексте. Некогда бывшее активным субъектом и непреклонным импульсом повествования, ныне тело Лопеса само становится объектом воздействия. Текстуальная трактовка тела диктатора отвечает точке зрения Лиди Мудилено о том, что

«...как только тиран превращается в персонажа истории, он немедленно теряет исключительную власть, становясь объектом в руках автора, который теперь может заставить его страдать по прихоти своего воображения» [Thomas 2002: 58].

Тело Мартиллими Лопеса создано для того, чтобы занимать публичное культурное пространство, но *в ином качестве*: не как национальный герой, но как жертва упадка своей собственной власти.

С помощью интерполяции визуальных доминант романы Нгуги Ва Тхионго и Сони Лабу Танси исследуют эпистемологию господствующих нарративов и гегемонистского понимания государствен-

ности и национальной принадлежности. Диктаторские постколониальные режимы понимают нацию как единое и однородное образование на службе у непогрешимого государственного Разума, при этом исключается любая возможность оппозиционных или альтернативных взглядов. Представление о гомогенной нации — один из первичных базовых принципов однопартийных режимов, в нем же кроется и причина их превращения в псевдоплюралистический политический строй в якобы демократическую эпоху после холодной войны. Критически интерпретируя работы Вальтера Беньямина об антитоталитарном дискурсе, Герхард Рихтер выдвигает на первый план чувство общности и государственности как основанное на *wechselseitige Fremdheit*, то есть

«...взаимной чуждости, отражающей то, насколько невыразимым должно быть любое сообщество в эти дни <...>. Эта взаимная чуждость — не фантазмагория согласованных масс, это перспектива любого будущего сообщества» [Richter 2000: 99].

Эта точка зрения абсолютно противоположна тоталитарной визуализации гегемонистских режимов наподобие гитлеровского, опирающихся на требования *Gleichschaltung* (принудительного политического подчинения) масс [Richter 2000: 216]. Эстетизация политики и политическое содействие незримых масс, таким образом, оказываются вписаны в большой-пребольшой телос харизматического лидера. Рихтер определяет немецкий фашизм как основанный на определенной эпистемологии визуальности:

«Фашизм характеризовался риторикой присутствия; манией субъективного героизма; сомнительной способностью показать массам их собственное лицо; стиранием различий (например, между гражданским и военным населением), стимулируемой войной технофилией, риторикой вечности, попыткой тотальной координации, вдохновленным мифами иррационализмом, ложным содержанием, оперативностью, доктриной единого, непоколебимого смысла» [Richter 2000: 79].

Таким образом, нацистским скопическим режимом прикладывалось немало усилий, чтобы определять визуальные возможности масс. Убедительная тоталитарная визуальность лежит в основе претензий фашистского государства на то, чтобы быть воплощением народного духа. Обращаясь к различиям между барочной и просве-

щенческой визуальностью и апеллируя к произведениям Кристин Бучи-Глюксманн «Мотивы барокко» («*La raison baroque*») и «Безумие видеть» («*La folie de voir*»), Мартин Джей утверждает, что

«...отмечая ослепительный, дезориентирующий, экстатический избыток образов в барочном визуальном опыте, она подчеркивает отказ от монокулярной геометризации картезианской традиции с иллюзией однородного трехмерного пространства, видимого издалека, словно с точки зрения Бога. Она также косвенно противопоставляет <...> веру в четкую внешность и материальную прочность мира, изображенного на барочных картинах, с очарованием неясности, нечеткости, нечитабельности изображаемой реальности» [Jay 2003: 16–17].

Таким образом, барочная визуальность подчеркивает необъяснимость как характерную черту человеческого визуального опыта, оспаривая прерогативу тотальной зримости и всеведущих режимов знания, которые из нее вытекают. Барочная визуальность представляет собой китч, основанный на всеобъемлющих визуальных предпосылках картезианской эпистемологии, при этом подчеркиваются серые области неопределенных значений и ненадежных противоречий. Это можно сравнить с эстетикой граффити — формы письма, которая оставляет место для доработок, наслаивающихся по принципу подражания, небрежности и недолговечности. Иными словами, граффити делает с письмом то же, что и барочная визуальность со скопическими гегемонистскими режимами. С той же стороны, барочная визуальность со свойственным ей смехом воспринимает реальность не как нечто завершенное, но нечто становящееся и (ре)конструируемое, предпочитая переговоры окончательным суждениям.

Граффити как форма письма, то есть как графическая транскрипция нетотальной визуальности, представлена в романе Танси «Глаз вулкана» («*Les Yeux du Volcan*», 1988). С помощью надписей-граффити эстетика Лабу Танси перенаправляет и фокусирует оптику скопического режима. В одном эпизоде романа рассказчик указывает нам на надпись, сделанную правящей партией на стене правительственного здания, которая подчеркивает, что Государство и президент как защитник Революции имеют власть следить за всеми инакомыслящими: «враги народа повсюду, но глаз Революции их знает» [Tansi 1988: 85]. В очередной раз перед нами метони-

мия глаза как орудия «знания». Однако неопознанный непокорный гражданин прерывает самоопределение Государства и его всевидящей слежки, показывая их несостоятельность: «Автор граффити дописал карандашом для макияжа слово «слепой» точно под словом «глаз»: “слепой глаз”» [Tansi 1988: 87]. Непокорный субъект подрывает претензию государства на видение, а значит, и на всезнание. Заглавие романа, «Глаз вулкана», указывает на способность законов природы игнорировать стремление государственных сил к власти. Вулкан, как возможная метафора катастрофических изменений, продолжает угрожать уверенности и устойчивости диктаторского режима. Особенность граффити заключается в том, что оно почти никогда не является автономным текстом, а скорее разрушительно со-существует вместе с изначальным текстом, паразитируя на нем. Как и граффити, текст Танси инертно тактильный, разноголосый, двусмысленный, не отрицающий официальную речь, но интерполирующий ее, разрушающий ее дискурсивную связность.

Нгуги и Лабу Танси подрывают господствующую визуальность, воссоздавая эстетику, навязчиво преследующую пространства гегемонии. В «Вороньем маге» правительство развешивает плакаты с Ньявирой, лидером движения за гражданские права, обещая вознаграждение каждому гражданину, способному дать доступ к ее убежищу. Однако массы протестующих выходят и объявляют полиции, что они все — разные лица Ньявиры, «врага государства», тем самым затрудняя арест лидера оппозиции. Готовность масс быть арестованными как «Ньявиры» обезоруживает государственный паноптикум⁴. Сила романа Нгуги заключается как раз в его способности превратить фундаментальное искажение правящего режима в эффективную нарративную тактику. В стране, где власть отнимает у граждан индивидуальность в угоду объективирующим практикам правящего класса, а слово «народ» используется просто как бессмысленная заглушка в политическом дискурсе, Нгуги создает повествовательную эстетику, в которой сплавляет пространства и предметы,

4 — Концепция паноптикума, популяризированная Фуко в его работе «Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы» (1975), восходит к модели наблюдения, разработанной английским философом-утилитаристом Джереми Бентамом для британской пенитенциарной системы XIX века. Согласно этой модели тюремный надзиратель находится в центре учреждения, в сторожевой башне с непрозрачными стеклянными стенами, благодаря чему заключенные не могут знать точно, когда он присутствует или отсутствует. Он «всегда» видит, но никогда не виден сам. Таким образом, поведение заключенных постоянно отслеживается тюремной системой, ключевым аспектом государственного репрессивного аппарата и формирования покорности. Таким образом, паноптикум стал метафорой тоталитарных форм контроля, основанных на знании, полученном с помощью наблюдения за субъектом.

размывая традиционные границы и отличия. Примером слияния пространств может служить ситуация, когда выступающие женщины и предполагаемая аудитория перестают петь осуждающие Правителя песни, завидев перед собой иностранных сановников, которые приехали оценить осуществимость проекта «Марш на небеса» [wa Thiong'o 2006: 250]. Разрушение пространственности и предметности подчеркивает базовую структуру представления в жанре гикаанди, посредством которого Аригайгай, рассказчик Нгуги, и аудитория вместе участвуют в конструировании народной истории, что и составляет суть романа «Вороний маг». Таким образом, одновременно с разрушением монологичной визуальности, роман тяготеет к многоголосию, что позволяет ему обрести по-настоящему общинную структуру и способность распространяться сплетнями и слухами, из которых складывается вечно неопределенный, двусмысленный и диалогичный способ высказывания. Вся эта многоголосица вторгается в публичную сферу в ответ на слова Правителя республики Абуририя и разрушает монополизацию общественного пространства его речью.

Визуальное восприятие масс в постколониальном политическом воображаемом основывается на их основной политической функции. Они — безликие, анонимные силы, что поднимаются в поддержку переворота и затем уходят обратно в забвение. Они — это массы голосующих, что призываются перед выборами и более или менее игнорируются, когда выборы остаются позади. По выражению Грасиэлы Монтальдо из книги «Масса и множество: вырожденная иконография современного миропорядка», массы представлены в политическом дискурсе правящего класса в публичной сфере «как бесконтрольно размножающиеся стада, где мужские особи постоянно насилуют друг друга; у них ужасно уродливые лица, и они сладострастны» [Montaldo 2005: 235]. Глядя на такое безразличие правителей к подлинным интересам своих подданных, Нгуги Ва Тхионго находит выход в деиндивидуализирующей эстетике, основанной на слиянии пространств, дискурсов и субъективностей [wa Thiong'o 2006].

С другой стороны, Лабу Танси интерполирует работу доминирующего визуального аппарата с помощью эстетики сюрреализма. Несмотря на склонность репрессивного аппарата безопасности президента Лопеса захватывать и казнить лидеров повстанцев самыми жестокими способами, его полицейское государство далеко от идеала. Подрыв его власти исходит из самых неожиданных источников. Так, с помощью сюрреалистичного двойника неулови-

мое воплощение Ларсы Лоры проникает в президентский дворец и создает сверхъестественный, губительный источник, подрывающий авторитет Лопеса. В течение девяти месяцев Ларса Лора с помощью двойника вторгается в личное пространство президента, оскверняя президентскую постель испражнениями [Tansi 1981: 58, 87–88]. После того, как Мартиллими Лопес увидел свою оскверненную постель, он встречает в гостиной ребенка и обвиняет его в том, что тот является двойником Лоры. Он пытается заставить ребенка дрожать от страха:

«Он сжимает кулаки и топает ногами, пытаюсь напугать ребенка. Последний трясется, как лист, он испуган, очень испуган. Президент улыбается, чтобы его успокоить. Он угощает его конфетами и печеньем, позволяя ему дотронуться до своей “грыжи”...» [Tansi 1981: 87–88].

В ответ на расспросы президента, ребенок признается, что, хотя его друзья называют его Лора, это лишь прозвище. Он не связан с Ларсой Лорой, врагом государства. Из-за паранойи Лопеса трудно убедить, и он приказывает своему адъютанту повесить ребенка. Ирония в том, что это не исправляет ситуацию в следующие несколько недель; он узнает, что испражнений на президентской постели и во всем городе стало больше, чем когда-либо [Tansi 1981: 88]. В причудливом сюрреалистичном мире Танси персонажи с помощью «двойника» вторгаются в священное пространство президента так, что государственная служба безопасности не может их узнать. Президентская постель, символ эротической власти правителя, становится полем сражения и местом сопротивления, при этом вездесущие испражнения подчеркивают общий упадок власти президента. Выступающий фаллос президента – наиболее видимый аспект его власти, и когда Лопес пытается спрятаться среди своих подданных, чтобы понять, что они говорят и думают о его режиме, выступающий фаллос его выдает. Стоит заметить, что Лабу Танси не только обращается к сюрреализму, чтобы интерполировать надзор гегемонии, но и наполняет всю текстуальность своих произведений художественным сопротивлением, чтобы добиться необходимой ясности мотивов, экспозиций и персонажей. Отрицание абсолютной прозрачности, доступности и читабельности в его нарративе стоит наравне с сопротивлением неоспоримой интерпретации, объективизации и утилитаризму. Если обратиться к словам Герхарда Рихтера о телесности в текстах Вальтера Беньямина

[Richter 2000: 81], «неповрежденная» визуальность или формирование смыслов у Лабу Танси невообразимы, что образует собой неотъемлемую часть анти-идеологической эстетики автора. Если продолжить метафору, текстуальность и ее множественные возможные смыслы можно представить как вызов государственному паноптикуму и его подчиняющим идеям, основанным на якобы объединяющей истине.

Заключение

Визуальность составляет необходимый компонент стратегий формирования знания, связанных с построением гегемонии. Вопреки гегемонистской визуальности постколониальных государств и визуальному наследию Просвещения, сформировавшего западный колониализм, постколониальные тексты предлагают новаторские способы пересмотра, интерполяции и искажения доминирующих визуальных кодов и переосмысления нетоталитарных форм власти. Аналогичным способом создания подобной контрвизуальности является «текст граффити», о котором уже шла речь в контексте романов Лабу Танси, особенно «Глаза вулкана». После Просвещения письмо принимает форму граффити, которое приводит в замешательство, нарушает визуальную определенность, а также образует то, что остается вне поля зрения потенциального всевидящего наблюдателя. Однако было бы ошибкой решить, что все постколониальные авторы отвечают гегемонистским визуальным режимам языком бурлеска и гротескной визуальной эстетики. Подобное утверждение рискует свести к минимуму множество разнообразных постколониальных письменных традиций, относящихся к деконструкции гегемонистского визуального кода.

Список литературы

1. [Ashcroft 2001] – *Ashcroft B.* On post-colonial futures: Transformations of a colonial culture. New York: Continuum, 2001. 170 p.
2. [Aristotle 1924] – *Aristotle.* Metaphysics / Translated by Ross W.D. Oxford: Oxford University Press, 1924. 1074 p. URL: [link](#) (accessed 08.09.2021).
3. [Bakhtin 1984] – *Bakhtin M.* Rabelais and His World / Translated by Helene Iswolski. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 484 p.
4. [Coronil, Skurski 2006] – *Coronil F., Skurski J.* States of violence. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. 472 p.
5. [Ela 1990] – *Ela J. M.* Quand L'Etat pénètre en Brousse: Les repostes paysannes à la crise. Paris: Éditions Karthala, 1990. 268 p.
6. [Fanon 1973] – *Fanon F.* The Wretched of the Earth. Trans. Constance Farrington. Présence Africaine. New York: Grove Press, 1968. 315 p. URL: [link](#) (accessed 08.09.2021).
7. [Feldman 2006] – *Feldman A.* Violence and vision: The prosthetics and aesthetics of terror // Coronil F., Skurski J. States of Violence. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. P. 425–468.
8. [Foucault 1997] – *Foucault M.* Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / Edited by Neil Leach. New York: Routledge, 1997. P. 330–336.
9. [Jay 2003] – *Jay M.* Refractions of Violence. New York: Routledge, 2003. 238 p.
10. [Marechera 1980] – *Marechera D.* Black Sunlight. Johannesburg, SA: Penguin, 1980. 128 p.
11. [Mbembé 1988] – *Mbembé A.* Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et état en société post-coloniale. Paris: Éditions Karthala, 1988. 222 p.
12. [Mirzoeff 1995] – *Mirzoeff N.* Bodyscape: Art, modernity and the ideal figure. New York: Routledge, 1995. 224 p.
13. [Montaldo 2005] – *Montaldo G.* Mass and Multitude. Bastardised Iconographies of Modern Order // Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America / Edited by Andermann Jens and Rowe William. Oxford: Berghahn Books, 2005. P. 217–238.
14. [Richter 2000] – *Richter G.* Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography. Detroit: Wayne State University Press, 2000. 312 p.

- 15.[Seifrid 1998] – *Seifrid T. Gazing on Lifes Page: Perspectival Vision in Tolstoy // PMLA. 1998. Vol. 113. № 3. P. 436–448.*
- 16.[Sontag 1977] – *Sontag S. On Photography. New York: Anchor-Doubleday, 1977. 192 p.*
- 17.[Tansi 1981] – *Tansi S.L. L’Etat Honteux. Paris: Seuil, 1981. 156 p.*
- 18.[Tansi 1988] – *Tansi S.L. Les Yeux du Volcan. Paris: Seuil, 1988. 191 p.*
- 19.[Thomas 2002] – *Thomas D. Nation-Building, Propaganda, and Literature // Francophone Africa. Bloomington: Indiana University Press, 2002. 270 p.*
- 20.[wa Thiong’o 2006] – *wa Thiong’o N. Wizard of the Crow. New York: Havil Sacker, 2006. 768 p.*

Гилберт Нди Шанг, Ph.D.
Байройтский университет
(Байройт, Германия),
департамент романской
литературы и компаративистики,
факультет лингвистики и
литературоведения
ndishang@yahoo.co.uk

Gilbert Ndi Shang, Ph.D.
University of Bayreuth, Germany,
Department of Romance Literatures
and Comparatives Studies,
Faculty of Linguistics and Literature
ndishang@yahoo.co.uk

Виктория Вадимовна Винокурова
Национальный исследователь-
ский университет «Высшая школа
экономики» — Санкт-Петербург,
департамент истории, бакалавр-
ская программа «История»
vvinokurova18@gmail.com

Viktoria V. Vinokurova
National Research University
Higher School of Economics
(Saint-Petersburg),
Department of History,
BA programme “History”
vvinokurova18@gmail.com

2

ПОКАЗЫВАЯ УЖАСНОЕ: КИНО, ТЕКСТ И СМЕРТЬ

УДК
821.161.1

**ВЬЕТНАМСКАЯ ВОЙНА:
КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ И
АМЕРИКАНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА***

Автор:
Никита
Бирюков

Author:
Nikita
Biryukov

* На примере фильма «Взвод» (1986).

*The Vietnam War: Cultural Memory
and American Cinema in the Second
Half of the Twentieth Century**

* The Example of "Platoon" (1986).

Ключевые
слова:
культурная
память,
Вьетнамская
война, XX век,
кинематограф.

Keywords:
cultural memory,
Vietnam War,
twentieth
century, cinema.

Аннотация

Статья посвящена исследованию восприятия Вьетнамской войны американским обществом второй половины XX столетия через призму кинематографа. Несмотря на то, что эта тема хорошо изучена, большая часть написанного рассматривает в основном анализ самих фильмов и их влияние на дальнейшее развитие американского кинематографа. В то же время практически никто не поднимает вопрос о том, как эти фильмы воспринимались в обществе и почему те или иные картины приобретали положительные или, наоборот, отрицательные отзывы прессы. Данная работа воссоздает и анализирует рецепцию картин об этой странице американской истории на примере фильма «Взвод», снятого в 1986 году режиссером Оливером Стоуном.

Abstract

The article is devoted to the study of the perception of the Vietnam War by American society in the second half of the twentieth century through the prism of cinema. Despite the fact that this topic is well researched, most written works are mainly devoted to the analysis of the films themselves and their impact on the further development of American cinema. With it, almost nothing has been said about how these films were perceived in society and why certain films received positive or negative press reviews. This article uses an example of the film *Platoon* (1986) directed by Oliver Stone to recreate and analyze the reception of movies about this chapter of American history.

Понятие «культурная память» появилось благодаря египтологу и историку Яну Ассману. Он развил данный термин из теории Мориса Хальбвакса о коллективной памяти. Ассман описывает это явление как процесс, при котором любая культура или народ создают свою идентичность через реконструкцию прошлого [Ассман 2004: 20]. То есть культурную память можно понимать как форму трансляции и актуализации культурных смыслов. Одновременно с этим культурная память — обобщающее название для знания, которое управляет переживаниями, действиями, всей жизненной практикой людей в рамках общения малых социальных групп и в обществе в целом. Данное знание повторяется и передается из поколения в поколение.

В наше время наиболее яркой технологией, способной воплотить прошлое и перенести его в настоящее, является кино. Пол Гринж в своей работе под названием «Memory And Popular Film» пишет, что представление о каком-либо историческом событии со временем стало формироваться именно по кинолентам, воспроизводящим его [Grainge 2003: 11]. Очень ярко подобная ситуация проявилась в последние десятилетия XX века в Соединенных Штатах Америки, где Голливуд сыграл важную роль в нарастающей культурной борьбе, воспроизводя на экранах различные события американской истории и стремясь создать национальную идентичность. Одним из таких событий и стала война во Вьетнаме, получившая статус самой «визуализированной».

Данный конфликт занимает одно из важнейших мест в истории американской нации. Несмотря на свое название, война шла не только во Вьетнаме, но также в Лаосе и Камбодже.

Это был не просто региональный конфликт. Война происходила между двумя геополитическими гигантами, США и СССР, каждый из которых поддерживал собственных ставленников в регионе. Но для простых американцев это была непонятная и бесперспективная война в далекой стране.

Такую точку зрения разделяет и ряд американских историков. К примеру, Джон Прадос в своей монографии, которая носит характерное название «История заведомо проигрышной войны», писал, что «США поставили перед собой невыполнимую задачу по созданию отдельного государства и общества в южной части единой земли» [Prados 2009: 96].

В то время, когда начали сниматься фильмы о Вьетнамской войне, старые традиции кино Золотого века Голливуда уступили место новой эпохе. В это время режиссеры акцентируют внимание на пороках человека и его стремлении найти себя в этом мире.

Освещая данную тему, профессор Майкл Андресг пишет:

«...такие фильмы, как “Охотник на оленей” и “Апокалипсис сегодня”, вышедшие в конце семидесятых годов, воспринимались не просто как фильмы, а как важные культурные события, как бы они ни показывали войну» [Anderegg 1991: 14].

И действительно, практически все известные кинофильмы о Вьетнамской войне получили широкую известность и приобрели статус культовых. Фразы героев из этих фильмов стали крылатыми, сцены из них неоднократно обыгрывались и пародировались. Все это говорит о том, что общество было заинтересовано в том, чтобы увидеть тот далекий и таинственный Вьетнам, который принес столько бед их родине.

Историография по данной теме по большей части посвящена анализу самих фильмов и их влиянию на дальнейшее развитие американского кинематографа. Практически не существует исследований, посвященных тому, как эти фильмы воспринимались в обществе и почему те или иные картины приобретали положительные или, наоборот, отрицательные отзывы прессы. В данной статье исследуется рецепция картин о Вьетнамской войне на примере фильма «Взвод» режиссера Оливера Стоуна.

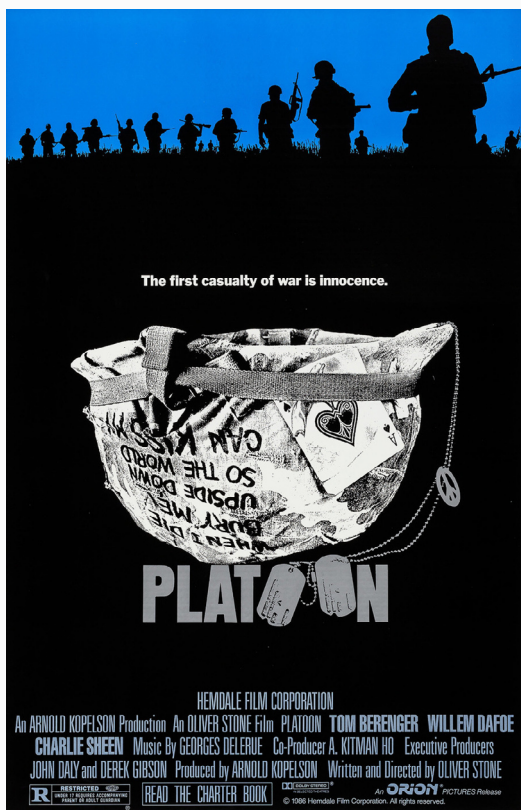
Данная кинолента была выбрана для анализа, поскольку ее режиссер лично участвовал в военных действиях на территории Вьетнама. Более того, именно «Взвод» вызвал наибольший общественный резонанс в момент своего выхода на экраны. Наконец,

О. Стоун был первым режиссером, который решил показать зрителю всю правду о Вьетнамском конфликте, сделав основой для сюжета свои собственные воспоминания. Согласно его многочисленным интервью, изначально он планировал создать небольшой биографический очерк, который так и не увидел свет. В дальнейшем переработанный сценарий неоднократно посылался в различные студии. Однако везде режиссер получал отказ, мотивированный тем, что сейчас зритель все еще не готов увидеть правду [Nashawaty 2011]. Реализовать сценарий будущего «Взвода» удалось только после успеха другой картины О. Стоуна, драмы «Сальвадор» [Salewicz 1997]. Режиссером заинтересовалась студия Hemdale Film Corporation» и дала добро на съемки. Релиз фильма состоялся 19 декабря 1986 года в Соединенных Штатах, в странах Европы и Азии «Взвод» вышел на год позже.

Теглайном фильма стала фраза «Первая жертва войны – невинность» (“The First Casualty of War is Innocence”). Согласно самой распространенной версии, эти слова принадлежат американскому сенатору Хайрему Джонсону и относятся ко вступлению Соединенных Штатов в Первую мировую войну. Впрочем, похожее высказывание приписывалось также британскому политику Артуру Понсеби и древнегреческому драматургу Эсхилу. Подобный заголовок позволяет зрителю осознать главный идейный посыл фильма – война необратимо калечит людские судьбы, заставляя совершать вынужденное зло даже самых невинных и непорочных людей, которым и является главный герой картины.

Оригинальный трейлер «Взвода» акцентировал внимание на том, что фильм будет драмой, основанной на личных воспоминаниях режиссера [Platoon Official Trailer... 1986]. В частности, видеоряд содержал фотографии самого О. Стоуна в период Вьетнамской войны, а закадровый голос диктора в нескольких словах описал, почему режиссер снял этот фильм. Подобный прием, присущий документальным произведениям, может заранее сформировать у зрителя ощущение того, что ему предстоит наблюдать достоверную картину военных действий.

Что касается постеров «Взвода», то с их помощью авторы решили заострить внимание зрителя на том, что этот фильм – мрачная военная драма (илл. 1). Плакат, использовавшийся при прокате фильма, демонстрирует зрителю перевернутую армейскую каску с довольно популярной в эпоху войны надписью: «Когда я умру, похороните меня лицом вниз, чтобы мир мог поцеловать мою задницу», – и название фильма, где обе буквы О выполнены в виде



Илл. 1. Оригинальный постер к фильму «Взвод» (1986). William Gold.

военных жетонов американской армии¹. Как правило, эти жетоны служили для опознания тел погибших солдат, и благодаря именно такой ассоциации зритель сразу настраивался на мрачный тон повествования. Легко узнаваемый символ хиппи и карта пикового туза указывают на то, что этот фильм именно о Вьетнамской войне².

Важно отметить, что рекламный постер «Взвода» очень сильно отличается от постеров двух других известных фильмов подобной тематики. При прокате «Апокалипсиса сегодня» (реж. Ф. Коппола, 1979), «Охотника на оленей» (реж. М. Чимино, 1978) и «Зеленых беретов» (реж. Д. Уэйн, 1968) людей завлекали красочными изображениями главных действующих лиц, которых сыграли уже успешные прославившиеся актеры. В случае с «Апокалипсисом...» таковым стал Марлон Брандо в роли антагониста, полковника Курца, постер

1 — Среди солдат армии США во Вьетнаме бытовала навязчивая идея, что вьетнамцы боятся символа пикового туза.

2 — Два жетона, содержащих информацию о военнослужащем (имя, фамилия, подразделение и т.д.). В случае гибели солдата один жетон оставляли в могиле, а второй отправлялся в штаб для регистрации потери.

«Охотника на оленей» демонстрировал зрителю лицо главного героя Майкла Вронского в исполнении Роберта де Ниро. К фильму Д. Уэйна, помимо изображений двух действующих лиц, было нарисовано целое полотно, изображающее атаку пехоты при поддержке вертолетов. На плакате к фильму О. Стоуна лиц не видно, поскольку фигуры солдат представлены одинаковыми темными силуэтами. Из этого можно сделать вывод, что внимание фильма будет сфокусировано на целой группе одинаково важных персонажей.

Реакция публики на «Взвод» не заставила себя долго ждать. **Большинство кинокритиков признали, что данная картина — лучший фильм о войне во Вьетнаме из тех, что они когда-либо видели.** Роджер Эберт, один из самых известных кинокритиков Голливуда, поставил фильму наивысший балл и дал ему самые лестные отзывы. По мнению Р. Эберта, «Взвод» в первую очередь уникален тем, что в нем нет привычного четкого разделения на своих и чужих. Это, «вкуче с отсутствием четкого сюжета, который вел бы зрителя от точки к точке», позволяет смотрящему почувствовать ту же дезориентацию в пространстве, что и герой, от лица которого идет повествование [Ebert 1986]. На тот момент подобный прием был настоящим новаторством. Обычным людям, и особенно ветеранам, прошедшим войну, хотелось увидеть настоящую правду, без прикрас и романтизации, как это было в предыдущих картинах о Вьетнаме. Например, один из ветеранов, посмотревших «Апокалипсис сегодня», заявил, что ему не нравится этот фильм, так как картина Ф. Копполы «еще не готова показать зрителю правду» [Anderegg 1991: 23].

Другие критики всецело разделяли мнение Эберта. Винсент Кэнби, главный кинокритик газеты «Нью-Йорк Таймс», назвал «Взвод» «возможно, самой лучшей работой о Вьетнаме со времен “Репортажей”³ Майкла Херра» [Canby 1986: 12]. И действительно, эти два произведения во многом схожи. Во-первых, и в книге, и в фильме повествование идет от первого лица, во-вторых, как «Взвод», так и «Репортажи» показывают не только боевые действия, но и знакомят зрителя с бытом солдат во Вьетнаме, рассказывают об их общении, взглядах на войну, развлечениях и, что немаловажно, употреблении наркотиков.

Помимо новаторских приемов режиссера, профессиональные рецензенты в один голос отметили невероятный реализм происходящего на экране. Уже упомянутый Р. Эберт утверждал, что «Взвод» переубедил бы самого Франсуа Трюффо, который никогда не верил

3 — Один из самых известных биографических очерков о Вьетнамской войне.

в правдивость военных фильмов [Ebert 1986]. Таким сравнением Р. Эберт серьезно возвышает режиссерский талант О. Стоуна, ставя его в один ряд с таким гигантом Голливуда как Ф. Трюффо. Реализм фильма обусловлен в первую очередь тем, что сам режиссер лично участвовал в боевых действиях. В частности, ключевая для фильма сцена с сожжением деревни является практически дословным воспроизведением эпизода из жизни О. Стоуна в период его службы во Вьетнаме [Welsh 2013].

Впрочем, некоторые исследователи военного кино считают, что реализм фильма — всего лишь внешнее «покрытие», а основная тема — аллегорическая борьба добра и зла, чьи стороны в фильме невероятно мифологизированы.

Именно такого мнения придерживается Томас Прэш. Он пишет:

«Манихейская концепция доброго и злого богов, которых олицетворяют Элайас и Барнс (одни из главных персонажей картины: Элайас выступает наставником главного героя, тогда как Барнс является главным антагонистом картины), является весьма типичным приемом для всего жанра фильмов о войне во Вьетнаме. Такой прием характерен для романов, которые показывают, как их авторы перерабатывают свой личный опыт под необходимый вымысел» [Prash 1988].

Вместе с профессиональными кинокритиками «Взвод» удостоили своим вниманием сразу несколько крупных общественно-политических изданий (в основном либерального толка). Безусловно, журналистов больше интересовали социальные аспекты фильма и его посыл, нежели прочие его составляющие. Однако в некоторых случаях мнения журналистов и критиков совпадали. Например, таблоид «Daily News» через месяц после выхода фильма опубликовал статью Кэтлин Кэрролл [Carroll 1986]. Текст сопровождал кадр из фильма с группой солдат, сдерживающих героя Уиллема Дефо (илл. 2). Интересно, что на снимке используется тот же прием, что и в фильме, а именно акцентирование внимания не на главном герое (который на этом кадре вообще стоит в стороне), а на целой группе солдат. Сама статья во многом похожа на рецензию Р. Эберта. Журналистка отмечает невероятную реалистичность картины и хвалит О. Стоуна за то, что он не побоялся представить свой собственный мучительный опыт массовому зрителю. К. Кэрролл также обращает внимание на символизм картины, сравнивая ее с демоническими работами Иеронима Босха. В конце она приходит к выво-



Илл. 2. Сцена из фильма «Взвод» (1986).

ду, что настолько жесткая демонстрация Вьетнамского конфликта никого не заставит усомниться в том, что эта война была настоящим адом.

Майкл Норман, общественный журналист и автор публикации в «New York Times», пошел еще дальше и раскрыл важность освещения событий недавно закончившейся войны для американского общества. Потому он отдает должное смелому режиссеру, который поставил перед собой задачу воссоздать реальность Вьетнама, чтобы те, кто остался дома или достиг совершеннолетия после окончания войны, знали, как это было. По его словам,

«...это была война не просто за “далекие заморские территории”. Нет, война во Вьетнаме стала политической и культурной борьбой внутри самой страны. И эта борьба стала своеобразным “вторым фронтом”. Журналист, писатель, каждый, кто высказывал ту или иную позицию, должен был быть готов защитить себя» [Norman 1986].

Помимо крупных изданий, «Взвод» так же был отмечен в менее известных региональных газетах. Кинокритик Дэйв Керр из «Chicago Tribune» описал фильм как «галлюцинаторное и обостренное видение, где образы и декорации выглядят страшным сном» [Kehr 1986]. Это не документальное воссоздание Вьетнамского конфликта, а видение войны главным героем, который попал во Вьетнам и вынужден переживать весь этот ужас. По мнению Д. Керра, такая демонстрация окружающего мира сближает «Взвод» с работой Ф. Копполы. Но здесь же критик пишет, что фильм О. Стоуна не выглядит отре-

шенным от реальности: «Эта война — не световое шоу, а интенсивное эмоциональное переживание, конвульсивное в своем ярком чувстве паники и страха» [Kehr 1986]. «Взвод» настолько мощно демонстрирует образы, что «кажется, будто они выжжены в самой памяти того, кто это смотрит» [Kehr 1986]. В отличие от упомянутого выше Т. Прэша, критик призывает обращать внимание не на борьбу добра и зла, которая завуалированно демонстрируется зрителю, а на поверхность картины, где выступает жестокая реальность боевых действий.

Весьма любопытно, что политическая позиция данной газеты прямо противоположна позиции «New York Times», поскольку с 1914 года «Chicago Tribune» является жестким правоконсервативным изданием. Это говорит о том, что антивоенный фильм, удостоенный похвалы и от республиканцев, и от либералов, действительно показывал правду о Вьетнамской войне.

Немаловажно и то, что фильм высоко оценили сами ветераны войны. Джим Бивер, актер и бывший военнослужащий, отмечал, что О. Стоун великолепно передал атмосферу того, что чувствовали люди, только что прибывшие во Вьетнам:

«Первая сцена, когда свежее мясо спускается с самолета, а старое выкладывается на асфальт для отправки домой, была более драматичной, чем мое собственное прибытие во Вьетнам, но она отчетливо выражала страх, который охватил, думаю, всех нас в начале наших первых рейдов» [Beaver 2016].

По словам Бивера, к 1986 году фильмы, конечно, уже были лучше, чем «Зеленые береты» (Д. Уэйн, 1986), но достоверности им все еще недоставало. Потому он обрадовался, узнав о том, что режиссер новой картины сам служил во Вьетнаме. Посмотрев «Взвод», Д. Бивер признал, что такой фильм достоин называться «величайшим и самым важным фильмом о Вьетнамской войне на сегодняшний день» [Beaver 2016].

Все это говорит о том, что О. Стоун сумел «защитить» свое видение Вьетнамской войны. Режиссеру удалось достичь не только финансового успеха, но и дать людям именно то, чего они хотели. Его работа, по мнению большинства крупных изданий и авторитетных критиков, была долгожданным ответом на гротескность Рэмбо и прочих киногероев. «Взвод» стал первым фильмом в истории американского кинематографа, который оказался максимально

приближен к суровой правде о Вьетнамской войне. Уже упомянутый критик В. Кэнби считает, что «Взвод»

«...не имеет ничего общего ни с эпическим “Апокалипсисом сегодня” Фрэнсиса Копполы, который в конечном итоге превращается в романтические рассуждения о мифической войне, ни с “Охотником на оленей” Майкла Чимино, который больше повествует о сознании Америки, которая сражалась в войне, чем о самой войне во Вьетнаме» [Canby 1986].

Именно поэтому отзывы о «Взводе» в большинстве случаев восторженные.

Однако такая реакция кажется необычной лишь на первый взгляд. На самом же деле, подобное явление — вполне закономерный процесс эволюции представлений о Вьетнамской войне. Собственно, саму эволюцию наиболее ярко можно проследить через кинематограф. Пока война только разгоралась, консервативные круги ее поддерживали, а либеральные — порицали, картины носили сугубо пропагандистский характер и отличались незамысловатым сюжетом. Но постепенно, когда уже вся Америка, а не только либеральная общественность, начала протестовать против ненужного кровопролития, начали выходить более серьезные произведения. Они показывали войну как болото, которое все глубже затягивает главного героя, лишая его возможности выбраться из трясины убийств и насилия. Но при этом некая романтизация военных действий все же присутствовала. Потому мнения об этих картинах были уже не отрицательными, а скорее противоречивыми. Простым зрителям и главам киностудий эти фильмы казались вершиной того, что можно снять о Вьетнамской войне, но большинство ветеранов все еще были недовольны тем, что им показывают. Но тут на экраны выходит «Взвод», и сомнений ни у кого не остается. «Это тот фильм, который должен был стать первым фильмом о Вьетнаме», — позднее напишет Р. Эберт в хвалебной рецензии на эту картину [Ebert 1986].

Итак, «Взвод» действительно стал резонансной картиной о Вьетнамской войне. Об этом можно судить по большому количеству откликов: меньше чем за 10 дней сразу четыре авторитетных источника выпустили положительные рецензии на этот фильм. **Критики и журналисты отмечали смелость и неординарность режиссера, необычные сценарные приемы и акцентировали внимание на том, что фильм основан на личных воспоминаниях самого О. Стоуна.**

Отдельно был отмечен совершенно новый подход к изображению войны, который заключался в демонстрации военных действий с точки зрения простых солдат. Это пришлось по душе и тем ветеранам Вьетнама, которые посмотрели «Взвод». Благодаря всему этому, кинофильм завоевал популярность в обществе и вознес О. Стоуна на вершину славы. При этом важно понимать, что на подобный прием картины в первую очередь повлияло то, как фильм преподносился при прокате. Удачная рекламная кампания представила массовому зрителю весьма необычные постер и трейлер, что, несомненно, заинтриговало людей. А положительные оценки критиков и разных изданий привели к тому, что картина О. Стоуна навсегда запомнилась массовому зрителю как самый реалистичный фильм о Вьетнамской войне.

Таким образом, изучение рецепции данного фильма показало, что данной теме не хватает внимания в историографии. А ведь именно благодаря отзывам как профессиональных критиков и журналистов, так и обычных людей, та или иная кинолента закрепляется в памяти общества и влияет на людское представление о тех событиях, которые в ней описываются. Например, «Взвод» и подобные ему картины открыли наконец людям глаза на то, как тяжело пришлось американским солдатам в той кровопролитной войне. Благодаря этим фильмам американское общество начало с опаской относиться к различным военным операциям и вторжениям, при каждом удобном случае напоминая правительству о проигранной войне во Вьетнаме. Поэтому кажется целесообразным при изучении какого-либо исторического явления через призму кинематографа смотреть на то, как общество воспринимало выходящие на экраны картины.

Список источников

1. [Взвод. 1986] – Взвод. Фильм. Реж. Оливер Стоун. США, Orion Pictures, 1986.
2. [Beaver 2016] – *Beaver J.* Sense Memory: Platoon through a Veteran's Eyes. 2016. URL: [link](#) (дата обращения: 09.06.2019).
3. [Canby 1986] – *Canby V.* Film: the Vietnam War in Stone's "Platoon" // The New York Times, 19 December 1986. P. 12.
4. [Carroll 1986] – *Carroll K.* Platoon depicts a nightmare that will never end // Daily News, 19 December 1986. P. 3.
5. [Ebert 1986] – *Ebert R.* Platoon Movie Review & Film Summary. 1986. URL: [link](#) (дата обращения: 07.04.2019).
6. [Kehr 1986] – *Kehr D.* Reality Of Platoon Is Steeped In Surreality // Chicago Tribune, 30 December 1986.
7. [Nashawaty 2011] – *Nashawaty C.* Oliver Stone talks Platoon and Charlie Sheen on the Vietnam film's 25th anniversary. 2011. URL: [link](#) (дата обращения: 09.04.2019).
8. [Prash 1988] – *Prash, T.* Platoon and the mythology of realism // Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War / Ed. by W.J. Searle. Bowling Green: State University Popular Press, 1988. P. 195–215.
9. [Platoon Official Trailer... 1986] – Platoon Official Trailer #1 HD // YouTube. URL: [link](#) (дата обращения: 31.05.2019).
10. [Norman 1986] – *Norman M.* Platoon Revisits Vietnam // The New York Times, 21 December 1986. P. 17.
11. [Platoon. Box Office...] – Platoon (1986) // Box Office Mojo. URL: [link](#) (дата обращения: 27.05.2019).
12. [Platoon. British Board...] – Platoon (1986) // British Board of Film Classification. URL: [link](#) (дата обращения: 27.05.2019).

Список литературы

1. [Ассман 2004] – *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки Славянской культуры, 2004. 368 с.
2. [Anderegg 1991] – *Anderegg M.A.* Inventing Vietnam: The War in Film and Television. Philadelphia: Temple University Press, 1991. 315 p.
3. [Grainge 2003] – *Grainge P.* Memory and Popular Film. Manchester: Manchester University Press, 2003. 272 p.

4. [Prados 2009] — *Prados J.* Vietnam: The History of an Unwinnable War, 1945–1975. Lawrence: University Press of Kansas, 2009. 431 p.
5. [Salewicz 1997] — *Salewicz C.* Oliver Stone: The Making of His Movies. London: Orion Publishing Group, 1997. 144 p.
6. [Welsh 2013] — *Welsh J.M.* The Oliver Stone Encyclopedia. Landham: Scarecrow, 2013. 345 p.

Никита Валерьевич Бирюков
Национальный исследователь-
ский университет «Высшая школа
экономики» — Санкт-Петербург,
департамент истории, бакалавр-
ская программа «История»
nikolasb14@gmail.com

Nikita V. Biryukov
National Research University
Higher School of Economics
(Saint-Petersburg),
Department of History,
BA programme “History”
nikolasb14@gmail.com

УДК
82.091+
7.017.9

**МЕРЦАНИЕ КАК ОСОБЕННОСТЬ
ПОСТРОЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОСТИ:
СРАВНЕНИЕ ПОЗИЦИЙ ЧИТАТЕЛЯ
И ЗРИТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО***

* «Серый автомобиль» А. Грина
и «Господин оформитель» О. Тепцова.

Авторы:
Карина
Разухина,
Григорий
Филиппов

Authors:
Karina Razukhina,
Grigory Filippov

Ключевые
слова:
фантастическое,
визуальное,
читательская
позиция,
О. Тепцов,
А. Грин.

*Shimmering as Construction of the
Visual in Fiction: Comparison of the
Positions of the Reader and the Viewer
in Literature and Film**

* A. Grin's "Gray Car" [Seryy Avtomobil'] and
O. Teptsov's "Mister Designer" [Gospodin Oformitel'].

Keywords:
fantastic, visual,
reader's position,
O. Teptscov,
A. Grin.

Аннотация

В статье анализируются нарративные и рецептивные особенности рассказа А. Грина «Серый автомобиль» и кинофильма «Господин оформитель» (реж. О. Тепцов) с целью выявления характерных черт рецепции сюжетобразующих образов с точки зрения читателя / зрителя и различий в построении визуального образа произведений разных видов искусства. Полученные результаты позволяют охарактеризовать различия кинематографического и литературного нарративов и обозначить черты рецептивного феномена «мерцания».

Abstract

The article analyzes narrative and receptive aspects of A. Grin's story *Gray Car [Seryy Avtomobil']* and the film *Mister Designer [Gospodin Oformitel']* (by O. Teptsov) in order to identify characteristic features of the perception of images from the point of view of the reader / viewer, as well as differences in the construction of the visual image in different types of art. The results allow us to characterize differences between the film and literary narratives and to identify the features of the receptive phenomenon of "shimmering".

Вопрос «четкой зримости» и «визуальности» в литературе занимает не только современное литературоведение, но и кинематограф, заранее подразумевающий под собой прямую наглядность изображаемого. То, что ранее определялось как «граница», проходящая между разными видами искусств, сейчас находится в стадии собственного преодоления, а вопрос о взаимном влиянии изобразительных и вербальных форм творчества вновь становится актуален в связи с их активным взаимодействием. Наиболее ярко это проявляется там, где априорное соотношение знака и смысла (графического и имагинативного соответственно) приобретает неожиданные формы, расширяя диапазон определения «визуального» как на текстовом уровне, так и в регистре восприятия разных видов искусств, стремящихся к синтезу. Тема кинематографичности литературы оказывается неразрывно связана со смежной тенденцией — поэтизацией кинематографа. Для нас важно, что этим объясняется предельно субъективное построение визуальных образов отдельно взятых произведений. Далее мы постараемся проследить, как реализуется визуальность литературного произведения при помощи вербальных средств, а также сконцентрируемся на описании зрительской коммуникации автора, героя и читателя / зрителя в двух разных видах искусства: кинематографе и литературе.

Для достижения поставленных целей мы сосредоточимся на феноменологическом рассмотрении ключевых визуальных образов рассказа Александра Грина «Серый автомобиль» (1925) и кинофильма Олега Тепцова «Господин оформитель» (1988), снятого по сценарию Юрия Арабова. В центре нашего внимания окажется попытка определения специфических черт «мерцания» как фантастического повествовательного приема с точки зрения рецептивной эстетики. Теоретическую основу данного подхода мы обнаруживаем в рабо-

тах: В. Изера и В. Шмида по отношению к литературному произведению; В. Шмида и М. Ямпольского в связи с кинематографом. Их синтез позволит нам практически продемонстрировать тезисы, заявленные нами выше, а также проследить эволюцию «мерцания» в связи с деформацией характерных художественных особенностей рассказа, предпринимаемой Ю. Арабовым и О. Тепцовым. В связи с этим за рамками нашей статьи окажутся проблема экранизации и концептуализации сюжета первоисточника, а также углубленное изучение специфики языка (семиологии) рассматриваемых видов искусств. Нашей целью является теоретическое и практическое рассмотрение воздействия конкретных визуальных образов на восприятие и воображение читателя / зрителя чтобы прояснить их специфическую позицию, поэтому мы сознательно не обращаемся к анализу интертекстуальных связей, являющихся проблемным полем интерпретации произведений¹.

Когда мы говорим о «визуальности» литературного текста, то прежде всего подразумеваем такое внутреннее свойство художественного мира, которое выражается в авторском расположении отдельных описаний и «зримых» образов, связанных с эстетизацией феномена зрения (зеркала, очки, фотографии, фильмы, предметы искусства). Эффект видимости создается благодаря сознанию читателя, который «конкретизирует» [Изер 2004: 202] текст в рамках собственного опыта, несмотря на первичную авторскую организацию. Последний направляет читателя, задает стратегию восприятия художественно значимых элементов, которые через имагинацию обретают свою внутреннюю и внешнюю полноту. Образы, возникающие в сознании читателей, могут варьироваться как от широты их «энциклопедии» [Эко 2002: 214], так и от направленности самого текста.

С одной стороны, многие ученые-теоретики в формалистских или культурно-киноведческих работах указывали на тесное взаимодействие визуальной и вербальной областей творческой деятельности человека. С другой, кино и литература непосредственно отличаются по своей внутренней, эстетико-философской направ-

1 — См.: Крюкова М.И. *Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина. Диссертация ... кандидата филологических наук. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2019. 240 с.;*

Кириллова О.А. *Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ в танатологических рефлексиях декадентского кинематографа // Международный журнал исследования культуры. 2011. № 1. С. 145–154.;*

Плютова М.И. *Оживший манекен в новелле А. Грина «Серый автомобиль» // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. С. 220–223. и др.*

ленности. Более наглядным примером служит взгляд художника на процесс творчества, ведь в XX веке ситуация создания произведения и его восприятия меняется коренным образом: этому способствует технический прогресс, который оказался связующим лейтмотивом кинофильма и рассказа. Режиссер А. Тарковский писал, что киноискусство «запечатлевает время» в его неразрывности с действительностью: «Человек получил в свои руки матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно)» [Тарковский 1967: 79]. Появление кинематографа перевернуло понимание времени и дало начало новым эстетическим принципам.

Важнейшей особенностью произведений, которую мы рассмотрим в данной статье, станет «точка зрителя» [Лотман 1998: 167], понимаемая нами как визуальная позиция читателя / зрителя. Механизм ее функционирования связан не столько с нарративными описаниями, сколько с процессом рецепции, отсылающим нас к явлению конкретизации. Конкретизация, по определению Р. Ингардена и В. Изера, представляет собой процесс, касающийся непосредственно феноменологии чтения, включающий в себя некоторую «интенциональность», осуществляемую читательским сознанием, вступающим во взаимодействие с текстом на пересечении своего воображения и семантической обусловленности выстроенных единиц авторского смыслополагания [Изер 2004: 201]. Изер замечает, что литературное произведение подразумевает два полюса: «... первый относится к тексту, созданному автором, второй — к тому, как читатель конкретизирует текст» [Изер 2004: 202]. На примере анализа рассказа А. Грина «Серый автомобиль» мы выявим наиболее важные визуальные черты, появляющиеся в сознании читателя и участвующие в создании единого образа.

В рассказе все происходящее дается с точки зрения воспринимающего субъекта, рассказчика, который становится ретранслятором изображаемой действительности. Возможная позиция читателя ставится под вопрос, так как появляются «колебания», восходящие к родовому началу фантастической литературы (об этом писал Ц. Тодоров): поскольку художественный мир привязан к точке зрения персонажа (Сиднея), выявить единственно возможный вариант интерпретации достаточно сложно. Исследователь А. Варламов приводит два возможных понимания сюжетного развития: «Девушка, в которую влюблен главный герой, Сидней, на самом деле не живое человеческое существо, но сбежавший из магазина манекен»

[Варламов 2005: 56], — что, в таком случае, позволяет трактовать подобный ход событий как единственно реальный; или же:

«...некий человек на фоне резко убаыстряющейся жизни и на почве несчастливой любви, <...> фантастического выигрыша в карты сходит с ума и воображает, что девушка, в которую он влюблен, — сбежавший из магазина манекен» [Варламов 2005: 56].

Однако герой находится на границе воображения и действительности, поэтому и позиция читателя начинает «мерцать», сталкиваясь со спецификой амбивалентных образов, вырастающих из сознания Сиднея. Появляется мотив «одержимости» героя своим изобретением, а все происходящее в рассказе обретает оттенок иррациональности и сумасшествия. Читатель сталкивается с аффективной природой предметного мира, так как всякая вещь, будь то киноэкран, машина или вывеска, неизбежно трансформирует внутреннее самоощущение героя и характер его повествования. Все эти предметы наделяются изначально технической, искусственной природой, подчеркивающей «ложность жизни», ее «лихорадочное мерцание». Можно заметить, что эти элементы сопряжены с тематикой визуального, и для того, чтобы понять процесс их восприятия и формирования семантической нагрузки рассказа, мы обратимся к примерам.

Состояние «колебания» мы воспринимаем как неотъемлемый элемент существования фантастического героя, чье сознание, сталкиваясь со сверхъестественным, вынуждено обнаруживать противодействие нескольких картин мира (своей собственной и «других») [Тодоров 1999: 27]. Позиция имплицитного читателя связана с отождествлением себя с героем — в таком случае неуверенность второго оказывается имманентно присуща первому. Более того, в рассматриваемом нами материале персонажи как фильма, так и новеллы периодически испытывают чувство страха, следовательно, читатель тоже подвергается этому воздействию.

Зрительный опыт героя сопровождается прямой метафорой в тексте: основным способом восприятия действительности становится визуальный контакт с раздражающими вещами. Одной из ключевых сцен, запускающих образотворчество персонажа, является поход в кинотеатр, где, в процессе просмотра кинокартины, взгляд Сиднея проникает сквозь предметный покров, допуская смешение границ условной реальности и мира на экране. В этой сцене мы наблюдаем постепенное сокращение дистанции между зрителем (в данном случае рассказчиком) и фильмом, главным действующим лицом ко-

того становится серый автомобиль: «Это был металлический урод обычного типа, с выползающей шестигранной мордой, напоминающий поставленную на катушки калошу, носок которой обращен вперед» [Грин 1965: 186]. Под видимым приемом гриновского гротеска прослеживается перенесение акцента с «неживого» на «живое», о чем свидетельствует появление у автомобиля зооморфных признаков. Именно за счет гипертрофированных визуальных черт читатель понимает, что видимое оживление в данном случае свидетельствует о сущностном умерщвлении. Подобное сокращение дистанции было описано в работах М. Ямпольского, именуящего такой феномен «близким зрением» [Ямпольский 2001: 7], способным проникать сквозь видимый покров и рассматривать объект в его «запредельном» смысле. В данном случае «скрытое» и «близкое» — это внутреннее состояние самого героя, который чувствует губительную силу механизации.

Из-за того, что сознание героя вступает в реакцию с кинематографической реальностью, ценностная иерархия отношений между человеком и машиной как средством передвижения стирается. Так машина обретает свою автономность и самостоятельность по отношению к субъекту, вторгаясь в его частную реальность (в данном случае в миропорядок Сиднея). Визуализация автомобиля через искаженные черты наделяет предмет практически фатальным смыслом, и в результате серый автомобиль становится собирательным образом машины, идеей, руководящей миром и желающей подчинить себе людей. Начиная с этого момента в кино и в последующих событиях зрительное восприятие Сиднея обусловлено страхом, вызванным преследующей его машиной. Во время просмотра у героя возникает ощущение повторной «встречи», так как ему кажется, что он уже видел автомобиль в реальном мире. На наш взгляд, память героя была запрограммирована на такое восприятие из-за того, что он метонимически перенес автономность сознания серого автомобиля на другие машины, тем самым уничтожив дистанцию между субъектом и объектом.

Это ощущение заведомого столкновения с предметом, вызывающим страх, привязывается к графическому номеру машины, что делает символы и знаки еще одним визуальным триггером для героя:

«Конечно, при бесчисленной стереотипной схожести подобных явлений, у меня не было никаких зрительных указаний — никаких примерно индивидуальных черт мотора, но *его цифра С.С. 77-7* (курсив мой. — К. Р.), — некогда — я остро чувствовал это — имела

связь с определенным уличным впечатлением, характер и суть которого, как ни тщился я вспомнить, не мог» [Грин 1965: 206].

Помимо визуального ощущения, спровоцированного номером автомобиля «С.С. 77-7», сознание рассказчика склонно к более изоциренным синестезиям. Его «точка зрителя» непосредственно связана с внутренними аффектами от предметного мира, которые моделируют внешнюю реальность при помощи живописно-картинных метафор:

«Наконец, он выкатился с холма издали серым наростом среди живописных картин дороги и начал валиться по ее склону на зрителя, увеличиваясь и приближаясь к натуральной величине. <...> Одно мгновение края полотна были еще частью пейзажа, затем все вспыхнуло тьмой, оскалившей два наносящиеся фонаря, и призрак исчез, лишь тень — воображенное продолжение движения — рыскнула над головой бесшумной дрожью сушек; и вновь вспыхнул пейзаж» [Грин 1965: 198].

Из приведенных нами примеров видно, что воображение персонажа стремится объективироваться в предельно визуальный образ мира. Так конкретизация, происходящая в сознании читателя, благодаря воображению героя сталкивается с предельно осязаемыми, гротескными образами, заблаговременно акцентуированными через словесный ряд. Однако такой эффект представляется неким следствием словесно-выстроенного мышления Сиднея, которое мы и постараемся описать. Подобное нарративное изображение сознания, склонного к синестезии, было достаточно распространено в литературе XX века. Творчество Грина можно связать с «магическим реализмом» и неоромантической традицией, которые своеобразно объединяются у автора в личный модернистский метод, совмещающий романтические мотивы (например, живое-неживое, театральность, кукла, двоемирие) с изображением неклассического сознания. Персонаж считает, что чувствуемое и предельно внутреннее требуют наилучшей формы выражения, иначе смутно ощущаемое искажается и теряет свою подлинность в представлении. Поэтому слово имеет для него словообразующую роль в конструировании действительности.

Не только восприятие предметов искажает реальность, но и слово может деформировать, подменяя истинную идею ложным смыслом:

«Слушайте: лучше всего мы помним те слова, которые произносим сами. Если эти слова рисуют что-либо заветное, они должны совершенно отвечать факту и чувству, родившему их, в противном случае искажается наше воспоминание или представление. Примесь искажения остается надолго, если не навсегда. Вот почему нельзя кое-как, наспех, излагать сложные явления, особенно если они еще имеют произойти: вы вносите путаницу в самый процесс развития замысла» [Грин 1965: 207].

В этом отчасти состоит личный конфликт героя с миром, а также с возлюбленной Корридой Эль-Бассо, чья жизнь является полнотой «вещественной», зависимой от всего материального. Тщательное, выбирающее мышление Сиднея противопоставляется быстроте жизни Корриды, наполненной бессмысленными знаками и предметами. Воображение героя как бы привязывает явление реальности к слову, наслаивая ассоциации своего личного восприятия на все, что подвергается осмыслению, поэтому изображаемая реальность детерминирована различными аффектами (страхом автомобилей, любовью, отчуждением). Однако эти явления получают различное выражение как в воображении героя, так и в хрупкости действительности.

Еще одним противоречивым аспектом визуальности гриновского рассказа можно назвать специфику аудиального восприятия Сиднея. Различного рода эмоциональные состояния героя ищут реализацию через музыку, которую воображающий герой пытается перевести с языка эмпирически-абстрактного на предметный: «...как я прошел два квартала, графическая отчетливость букв исчезла — их заменил звук, казалось, эти два слова повторял кто-то далеко, тихо и тяжело» [Грин 1965: 213]. Или же, наоборот, смутное и глубокое впечатление становится практически невыразимым, подобным музыке и навеянным ее образностью. Пограничное сознание Сиднея наделяет объекты музыкальной тональностью, раздражающей его личные чувства, которые становятся неким способом преломления видимого. Читатель, подобно рассказчику, испытывает те же неприятные ощущения при появлении серого автомобиля и издаваемых им «визжащих» звуков, влияющих на восприятие героем окружающей действительности, что делает изображаемую среду более механической, но по оппозиции предметно-оживленной.

Третьим немаловажным событием в повествовании оказывается эпизод с выигрышем в карты. Как только рассказчик входит в казино, мотив искусственности продолжается в описываемом им

пространстве «портретной галереи» с объединенными общим чувством игроками. Обезличивание жизни, таким образом, редуцирует наличие человека как индивида в описываемом мире, наделяет его коллективными признаками в негативном отношении. В рассказе А. Грина, несмотря на то что персонаж делает свой внутренний мир предельно зримым, многие объекты теряют свой объем и переходят в разряд бледных отражений. Одной из причин такого обесцвечивания является темп, иначе — скорость, ощущаемая героем как разрушающая сила, обрекающая на забвение все созданное. Воспринимаемая Сиднеем кинолента мыслится не более чем тенью, чья цель — «...краткое возбуждение зрителей, пришедших на час и уходящих, позабыв, в чем состояло представление» [Грин 1965: 201]. Так искусство превращается в вещь, а в образе кинематографа содержится «мелькание» и «блистание» жизни, переплетенное с миром уродливых автомобилей, которым задают движение не люди, а произвольность. Неслучайно эти два образа (кинотеатр и казино) соотносятся между собой: «Я как бы видел игрока, ставящего безуспешно огромные суммы» [Грин 1965: 200], — так как ими управляет нечто предзаданное. Все вышеописанное визуализируется рассказчиком через метафору азартной игры, позволяющей читателю ценностно соотнести между собой два эпизода.

Апогеем образотворчества Сиднея (и конкретизации реципиента) представляется визуальная объективация его ощущения времени как модели современной жизни. Абстрактный образ в сознании персонажа перерастает в схему миропорядка:

«Представьте вращение огромного диска в горизонтальной плоскости, — диска, все точки которого заполнены мыслящими, живыми существами. Чем ближе к центру, тем медленнее, в одно время со всеми другими точками, происходит вращение» [Грин 1965: 215].

Метафора «ложной жизни» занимает наиболее удаленное от центра положение, там, где присутствует «лихорадочное сверкание», иначе — быстротечное движение, уводящее в небытие. Люди во внутреннем круге подвергаются воздействию со стороны бешеной жизни, хотя на первый взгляд находятся ближе к «истине». Этим объясняется конфликт Сиднея с реальностью и техническим прогрессом: «И слабые, — подобные мне, — как бы ни близко были они к центру, вынуждены нести в себе этот внешний вихрь бессмысленных торопливостей, за гранью которых — пустота» [Грин 1965: 203].

Визуальные образы, которые продуцирует сознание персонажа в данном рассказе, выстраиваются в сложный семантический ряд, основанный как бы на метонимии их зрительных качеств. Сознание читателя сталкивается с переносами свойств, смешениями границ между внешним и внутренним, что делает восприятие заведомо неоднозначным (как такового предельного различия между фантастическим и объективно реальным не наблюдается). Позиция читателя в случае с эпизодом просмотра фильма метафорически становится «точкой зрителя» и коррелирует с названием самого рассказа «Серый автомобиль».

В фильме «Господин оформитель» (1988) режиссер О. Тепцов и сценарист Ю. Арабов обращаются к важным визуальным образам произведения А. Грина, но внимание авторов смещается в связи с необходимостью концептуализации некоторых мотивов рассказа на языке кинонаррации, качественно отличном от литературного. Это приводит к изменению не только сюжета, в котором достаточно трудно узнать «Серый автомобиль», но и к деформации визуального образа реальности, которая совершенно иным образом воздействует на реципиента-зрителя. Мы обратимся к статье В. Шмида «Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях» с целью теоретической экспликации различий принципов конкретизации рассматриваемых видов искусства.

Своеобразие литературного произведения и кинофильма, по В. Шмиду, основывается на разной субстанции (словесной и визуальной), а также на логике конкретизации точек зрения субъектов наррации. В кинематографе, в отличие от повествовательных форм литературы, внутренний мир и смысловую позицию героя можно изобразить лишь косвенным образом: «...мысли, чувства, намерения, побуждения героя предстают в гораздо более сырой и загадочной форме» [Шмид 2011: 21]. Основным фактором выступает тождество визуального образа на экране с зрительным восприятием реципиента. Литературное произведение, как мы упоминали ранее, отличается от предельно конкретизированного кинематографа абстрактностью художественного образа, реализуемого силами воображения читателя. **Зритель же должен иметь иные способности, необходимые для восприятия мультимедиальной системы словесных, зрительных и музыкальных импульсов киноповествования.** Ключевой для его позиции оказывается необходимость привести гетерогенные импульсы в сложное, но единое впечатление от (ре)конструкции связей между увиденными им фрагментами, особым образом скомпонованными автором.

В. Шмид следует характерной для постструктурализма установке на делегирование реципиенту ключевых функций реализации текста. Существенно важным для интерпретации художественного смысла «Господина оформителя» оказывается компетентность зрителя как носителя «энциклопедии» [Эко 2002: 214], позволяющей ему дешифровать

«...насыщенный многообразием символов интертекст, который отразил как эстетический дискурс Серебряного века, так и целый корпус классических литературных текстов, в том числе Жака Казота, Эдгара По, Оскара Уайльда, Александра Грина...» [Беззубцев-Кондаков 2009].

Анализ центральных мотивов фильма, предпринятый А. Беззубцевым-Кондаковым в его статье «Смерть Пигмалиона», указывает на присутствие сильных интертекстуальных связей, заполняющих смысловое поле произведения «внешними» смыслами изображаемой культурной эпохи. Исследователь констатирует, что «Господин оформитель» не может быть назван экранизацией «Серого автомобиля» из-за непосредственной тематической преемственности сценария Ю. Арабова с произведениями Э. По и О. Уайльда, тогда как важнейшие сюжетные коллизии являются адаптацией «Балаганчика» А. Блока, а также «Упыря» и «Золотого ключика» А.Н. Толстого, не говоря о том, что многие перечисленные исследователем произведения так или иначе варьирует сюжет о Пигмалионе.

Однако этот фильм не является экранизацией рассказа не только из-за наличия интертекста, но и из-за адаптации и деформации визуальных образов литературного «первоисточника». Структурное приспособление персонажей к смене изобразительного плана текста на «изображающую» речь кинематографа привносит в их образы новые детали: одним из центральных персонажей кинофильма становится кукла Анна-Мария; серый автомобиль приобретает теперь значение более материально-символическое, нежели мистическое; сцена игры в карты оказывается связана с присущей для изображаемой эпохи рефлексией над природой красоты. Описанная нами проблема взаимоотношений человека и технического прогресса, характерная для творчества модернистов, в фильме трансформируется во вневременную тему судьбы художника и его творения. Кроме того, Ю. Арабов локализует действие в Петербурге начала XX века, отказываясь от условно воображаемого мира рассказа А. Грина. Проанализировав принцип конкретизации данных

деталей и особенности их воздействия на соотношенность позиции героя и читателя, мы сможем охарактеризовать специфику «точки зрителя» фильма, перспективе которого также свойственно выявленное нами в рассказе А. Грина «мерцание».

Вступительная сцена картины сразу задает вектор зрительского восприятия, «оформляя» сюжетную коллизию и композиционную рамку фильма. Последняя представлена в двух рифмующихся эпизодах: открывающая фильм пантомима, в которой персонаж Пьеро сталкивается с механистическим миром обезличенных кукол (см. илл. 1 и 2), в конце замыкается изображением мира природы, в которой человек представлен лишь смутным очертанием героя. **Визуальное противопоставление подчеркнутой подвижности Пьеро безликим, механистическим куклам в восприятии зрителя оказывается соотносено с мотивом одиночества и мерцания жизни в окружении мертвых форм:** «...смерть представлена в виде куклы без лица, несущей впереди себя маску» (см. илл. 1) [Павлов 2005: 71]. Возникающий синтез разных видов искусств: танца, музыки, театра — в рамках движения кинокамеры формирует пугающий горизонт зрительских ожиданий.

Музыкальное сопровождение за авторством композитора С. Курехина продуктивно дополняет возникающие дихотомические столкновения. Открывающая фильм заставка «Умирающая любовь» (см. илл. 3) начинается с однообразных звуков музыкальной шка-тулки, которая в будущем трансформируется в эклектичное музыкальное сопровождение пантомимы — трек «Мистики». В нем аудиально акцентирован контраст между пластичными движениями Пьеро и образами, двигающимися в такт нарочито механистической



Илл. 1–2. Вступительные сцены фильма «Господин оформитель» (1988).



Илл. 3. Сцена
из фильма «Господин
оформитель» (1988).

мелодии, «кружащейся» вокруг одного и того же мотива в разных тональностях. Появление красной куклы с маской в руке (см. илл. 1) сопровождается музыкальной темой с подчеркнута неестественным женским вокалом, усиливающим антитезу человека и куклы, центральную для сюжета фильма.

Сочетание перемежающихся кадров с изображением рук, ставящих пластинку, и зловещей пантомимы, оканчивающейся бегством Пьеро, формируют тревожность зрительского «преднамерения» (термин Э. Гуссерля, приводимый В. Изером как уточнение «ожидания»): «Музыкальная шкатулка так же трогательна, как и кукла, но в них заключено грозное предвестье» [Беззубцев-Кондаков 2009]. Своеобразная суггестивность происходящего сообщает реципиенту необходимость в будущем соотносить визуальные приметы героев (движения, портреты) с музыкальным сопровождением и внешним обликом изображаемого пространства, которое, по определению самого Оформителя, является «продолжением хозяина». В течение фильма зрителю откроется превентивная функция начальной сцены: кроме описанных столкновений, в сжатой форме отражающих коллизию фильма, композиционно зарифмованы эпизоды падения Пьеро перед надвигающейся на него красной сущностью и смерти Господина Оформителя под колесами автомобиля.

Первое появление главного героя тоже связано с этой сценой — он оказывается декоратором («оформителем») постановки, наблюдающим за происходящим. Видимое совпадение его взгляда с позицией зрителя является скорее исключением: как мы заметим дальше, «точка зрителя» чаще всего будет условно-внешней по отношению к герою, лишь иногда совпадая со взглядом Платона Андреевича и других персонажей (господина Грильо, Марии). Кругозор реципиента уже в начале фильма обнаруживает собственный избыток

видения: зрителю открывается перспектива непрекращающегося столкновения противоборствующих мировых сил (живое / мертвое, подлинное / искусственное) в пугающем синтезе различных визуальных и аудиальных образов. Взгляд героя, согласно наблюдениям А.М. Павлова, обращен на прекрасное и искусственное как на объект творчества и соревнования с Богом в создании лишенной недостатков формы [Павлов 2005: 72]. Наиболее явно это проявляется в движении камеры, вновь передающей взгляд Платона Андреевича, стоящего у постели Анны Белецкой в одной из следующих сцен. Монтажный прием реверсии² позволяет сперва продемонстрировать зрителю широко раскрытые от ужаса глаза героя и лишь затем сфокусироваться на движении его взгляда от висящей на стене иконы к страдающему лицу больной девушки (см. илл. 4). Платон Андреевич, как и зритель, испытывает ужас, созерцая божественную красоту, обреченную мучительно умирать.

«Мерцание» в точке зрения героя появляется, когда он вновь встречает Анну, которая, кроме того, что оказывается живой вопреки собственной смерти, теперь представляется Марией, женой богатого коммерсанта и работодателя главного героя. Загадочность происходящего приводит к возникновению любовной коллизии Платона Андреевича, влюбляющегося в свою «ожившую» натур-



Илл. 4. Сцена из фильма «Господин оформитель» (1988).

2 — См. подробнее о рецептивной семантике реверсии: Ямпольский М. О воображаемом пространстве фильма // Зеркало: Семиотика реальности / Сборник статей под ред. З.Г. Минц. Тарту: Тартуский государственный университет, 1988. С. 127–142.

щицу, которую он продолжает называть Анной. «Фантастическое колебание» [Тодоров 1999: 16] испытывает здесь именно зритель, для которого фигура то ли ожившего манекена, то ли загадочным образом воскресшей девушки становится ключевой в интерпретации происходящих событий. В дальнейшем неоднозначность в восприятии природы Анны-Марии будет сохранять интригу кинокартины вплоть до финальной сцены.

Характер подобной рецептивной аффективности оказывается связан со спецификой профессионального взгляда Господина Оформителя. Это обнаруживается в соотнесенности таких композиционных форм, как «портрет» персонажей и «интерьер» домов, к оформлению которых причастен Платон Андреевич. Для изображаемой эпохи рубежа XIX–XX веков была характерна тотальная эстетизация повседневной жизни: как видно из фильма, убранство помещения уподоблялось театральным декорациям, а внимание к вещи делало роль дизайнера-оформителя более метафизической, чем прикладной: «По художественной логике фильма режиссера Тепцова, эта страсть рано или поздно оборачивается захватом вещами власти над человеческой жизнью» [Павлов 2005: 24].

Разрешение намеченного конфликта сокрыто в разгадке образа куклы, в лице которой сходятся три ипостаси бытия: божественное, человеческое и вещественное переплетаются в Анне-Марии, делая ее промежуточным звеном между духовным и материальным. Эти проявления, полностью не сливаясь, по мере развития действия переходят из одного в другое. По наблюдениям О.В. Дрейфельд, кукла является вещественным воплощением жизни человека, «объективированной внешней стороной индивидуальности, идейно лишенной внутреннего» [Дрейфельд 2005: 79]. Обратная субъективация манекена в подобие живого человека является фантастическим событием кинокартины, произошедшим вопреки воле создателя куклы, Господина Оформителя, который осознает свое «поражение» лишь в финале.

Первое появление Марии сопровождается та же механическая музыкальная тема, которая звучала в начале фильма: жена господина Грильо предстает в окружении часовых механизмов, ход которых в восприятии зрителя соотносится со шкатулочными мотивами музыки. Камера при этом часто показывает крупным планом однотонно-восковое и лишенное эмоций лицо Марии, глаза которой не выражают чувств. Подобная суггестивность вновь призвана разделить взгляд зрителя и главного героя: при всей «очевидности» синестетического восприятия Марии как «ожившей куклы», любовь

Платона Андреевича надолго делает его слепым к неживой сущности Анны-Марии. Зритель снова оказывается более прозорлив: ему открывается «необъяснимая» боязнь огня Марии, а в сцене с ловлей бабочек кукла буквально одержима идеей умерщвления их живой красоты — она превращает естественный облик природы в декоративную поделку (что, к слову, замечает и сам Платон Андреевич: «Ах, как вам не стыдно, Мария Алексеевна, убивать живое!»).

Весьма характерно, что мерцающая фатальность куклы обнаруживается в эпизоде, когда Платон Андреевич фантастическим образом обыгрывает в карты господина Грильо. «Логика развития сюжета “Господина” подсказывает, что оживший манекен и карточный выигрыш художника взаимосвязаны» [Беззубцев-Кондаков 2009]. Господин Оформитель выигрывает с помощью «джокера» — карты с изображением дьявола, маскирующейся под нужную герою. Необъяснимость такого развития событий почти окончательно обозначает статус видимого в фильме как ирреального: после окончания партии фокус камеры совмещается со взглядом Грильо, который с ужасом смотрит на свою жену сквозь стекло двери. Испуг мужа Анны-Марии может быть объяснен и неожиданным проигрышем, однако в восприятии зрителя подобная мизансцена ассоциирует образ Марии с манекеном за стеклом витрины: ее поза и непроницаемое лицо, которые в кадре сменяются изображением испуганных глаз Грильо, вновь обуславливают мерцание в «точке зрителя».

Моментом прозрения Господина Оформителя становится финал фильма, которому предшествует загадочное видение, где Анна-Мария на глазах создателя парит в воздухе. Ирреальный образ передает зрителю переживание действия, которое все еще можно объяснить как галлюцинацию героя. Мерцание достигает своей высшей точки, когда Платон Андреевич приходит в дом Грильо после его смерти. Камера показывает главного героя, стоящего у гроба коммерсанта, со спины, приближаясь к нему под тревожную музыку, как будто совпадая со взглядом Марии. У Оформителя не остается никаких сомнений, что перед ним действительно его ожившее творение, деструктивная природа которого приводит к гибели всего живого. Визуально это воплощено в сохранившемся из рассказа Грина мотиве воскового лица: камера крупным планом показывает расплавленный фрагмент воскового облика Марии. Ужас зрителя обусловлен переходом внутренней мертвенности Марии во внешнюю форму, амбивалентно представляющуюся триумфом и крахом Господина Оформителя.

Последним значимым визуальным образом становится интерпретированный Тепцовым «серый автомобиль», которого герой рассказа Сидней панически боялся. В фильме машина тоже играет роковую роль, преследуя Оформителя на протяжении всей истории (на улице Петербурга, на кладбище, в финале на мосту). Впрочем, мерцание и в сцене смерти Платона Андреевича находит свое место в непрямом узнавании автомобиля в надвигающемся на героя светлом пятне. Символично, что проблема раскаяния дерзкого творца-богоборца находит более яркое выражение на языке кино, чем в литературном тексте:

«В “Господине оформителе” смерть наступает художника в тот момент, когда к нему приходит осознание ложности жизненной и творческой цели. Он покорно принимает смерть от руки своего “кадавра”» [Беззубцев-Кондаков 2009].

В заключительной сцене не находится места человеку: несовершенное создание Бога, достигнув своей цели увековечить прекрасное, стерло само себя из природного мира. Об этом говорит оформившаяся в финале сюжетная рамка, в которой человек предстает как осколочное воспоминание (фигура Пьеро в сводах полуразрушенного дома).

«Живое очень часто в фильме заявляет о себе лишь в звуках <...>, но непосредственно визуально не проявлено, словно это существует в некоем другом измерении, по ту сторону от пространства, в котором происходит действие. Живое неожиданно прорывается, нарушая мрачный колорит изображенного мира» [Павлов 2005: 75].

Подводя итог, мы обнаруживаем в картине О. Тепцова детализированную рефлексию человека как промежуточного звена между Богом и материальным миром. Гротескная гиперболизация второго воспринимается зрителем как развитие идеи первоисточника, но, в отличие от «Серого автомобиля», в фильме главный герой пользуется материальным как средством творчества, собственноручно создавая свою гибель в стремлении к обратному — преодолению смерти. Состояние мерцания обусловлено аффективной точкой зрения героя на свое творение, которое, покинув рамки интенциональной установки автора, привело к гибели человека в художественном мире фильма. Восприятие зрителя задается повторяющимися

кинематографическими приемами: изображение лиц героев и ужаса на них чередуется с совмещением их взгляда и кругозора зрителя, что обуславливает появление устойчивого чувства страха. Визуальная конкретизация до конца не разрушает нарративную интригу и фантастические колебания: зритель, которого провоцируют воспринимать изображаемое в целостности аудиовизуального образа, «находится в постоянном поиске живого в мире (подобно Пьеро в начальной сцене танца), где это живое постепенно исчезает; испытывает ужас подмены живого искусственным» [Павлов 2005: 76].

Словесный эксперимент А. Грина О. Тепцов трансформирует в мерцающую на границе краха попытку человека-творца создать более совершенную копию себя. «Трагедия Платона Андреевича — это типичная трагедия русского декаданса, который попытался “возвысить” реальность до искусства, смешать быт с бытием» [Беззубцев-Кондаков 2009]. Состояние мерцания, с которым сталкиваются читатель и зритель «Серого автомобиля» и «Господина оформителя», характеризуется особой реализацией фантастического сюжета, при котором центральным конфликтом оказывается совмещение в точке зрения героя / реципиента ценностно противостоящих картин мира. Если в литературном произведении это проблематизируется в символически означаемых образах, то в кинематографе ценностные дихотомии оказываются слитыми в визуализированном образе человека-куклы. В «Сером автомобиле» аффективная природа изображаемого мира, погубленного прогрессом, получает свое освещение через сознание Сиднея, чье восприятие регулируется: а) амбивалентным восприятием предметов действительности (ландшафта, кинематографа, номера машины); б) языковыми сегментами, знаками и тропами, которые выстраивает автор (иначе говоря — текстуальной природой произведения). Все эти особенности конкретизируются читателем в имажинативно-визуальные образы, формирующиеся в процессе чтения и создающие общее «некомфортное» впечатление от технологичности описываемых событий. Среди них мы можем выделить: описание кинофильма, играющего с рецептивной культурой как героя, так и читателя; «сошедший» с экрана образ гротескного серого автомобиля; графический номер машины, ассоциативно сплетенный с «хищной» природой последней; плакат, украшающий вход в театр (он фактически становится вставным фрагментом текста); цветовой код произведения, а именно, появляющийся неоднократно серый цвет, блестящие тона и общая «блеклость», «призрачность» художественного пространства.

Список источников

1. [Грин 1965] — *Грин А.* Серый автомобиль // Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. М.: Правда, 1965. С. 183–218.
2. [Господин оформитель. 1988] — Господин оформитель. Фильм. Реж. *О. Тепцов*. СССР, Ленфильм, 1988.

Список литературы

1. [Беззубцев-Кондаков 2009] — *Беззубцев-Кондаков А.* Смерть Пигмалиона // Дарьял. 2009. № 4. URL: [link](#) (дата обращения: 12.05.2021).
2. [Варламов 2005] — *Варламов А.* Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2005. 464 с.
3. [Дрейфельд 2005] — *Дрейфельд О.В.* Кукла как эстетическое явление и литературный персонаж // Диалог кино и литературы: Материалы Первой Гуманитарной конференции (8 апреля 2005 г.) Записки Школы Понимания. Вып. 1. М.: Гимназия № 45, 2006. С. 77–81.
4. [Изер 2004] — *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 202–227.
5. [Лотман 1998] — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство — СПб», 1998. С. 14–285.
6. [Павлов 2005] — *Павлов А.М.* «Господин оформитель»: переживание ужаса как доминанта зрительского поведения // Диалог кино и литературы: Материалы Первой Гуманитарной конференции (8 апреля 2005 г.) Записки Школы Понимания. Вып. 1. М.: Гимназия № 45, 2006. С. 70–76.
7. [Тарковский 1967] — *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 10. С. 73–95.
8. [Тодоров 1999] — *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 256 с.
9. [Шмидт 2011] — *Шмидт В.* Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической нарративах // Narratorium. 2011. № 1–2. С. 20–28.
10. [Эко 2002] — *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. М.: Symposium, 2002. 290 с.
11. [Ямпольский 2001] — *Ямпольский М.* О близком (очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Карина Эдуардовна Разухина
Российский государственный
гуманитарный университет,
Институт филологии и истории,
бакалаврская программа
«Зарубежная филология:
компаративистика»
karina.razuhina1301@mail.ru

Григорий Алексеевич Филиппов
Российский государственный
гуманитарный университет,
Институт филологии и истории,
бакалаврская программа
«Зарубежная филология:
компаративистика»
slashgame8@gmail.com

Karina E. Razukhina
Russian State University
for the Humanities,
the Institute of Philology and
History, BA programme
“Foreign Philology:
Comparative Studies”
karina.razuhina1301@mail.ru

Grigory A. Filippov
Russian State University
for the Humanities,
the Institute of Philology and
History, BA programme
“Foreign Philology:
Comparative Studies”
slashgame8@gmail.com

УДК
7.067 +
791.43
.45

ПРЕДВОСХИЩАЯ ЛАНДШАФТЫ

ПАМЯТИ: ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

И УНИЧТОЖЕНИЕ ЖИЗНИ

В ФИЛЬМЕ «АТЛАНТИДА» (2019)

Anticipating Memory Landscapes:

Temporality and Destruction of Life

in “Atlantis” (2019)

Автор:
Илья Малафей

Author:
Ilya Malafei

Ключевые
слова:
культурная
память,
климатическая
фантастика,
медленное
кино,
украинский
кинематограф.

Keywords:
cultural memory,
climate fiction,
slow cinema,
Ukrainian
cinema.

Аннотация

«Атлантида» (2019) — украинская драма-антиутопия режиссера Валентина Васяновича. Я использую понятие «предвосхищенной памяти» Стефа Крэпса и теории медленного кино, чтобы пролить свет на комментарий фильма об уничтожении жизни в результате вооруженного конфликта и переосмыслить актуальность этих понятий. В фильме воображаемое будущее Донбасса де-драматизируется с целью подчеркнуть поверхностность телеологического повествования о войне и выйти за рамки его антропоцентрической оценки.

Abstract

Atlantis (2019) is a Ukrainian dystopian drama directed by Valentyn Vasyanovych. I use Stef Craps' notion of *anticipatory memory* and theories of *slow cinema* to illuminate a commentary that the film produces as to the destruction of life as a result of an armed conflict and to re-articulate the relevance of the concepts. The film de-dramatises an imaginary future for Donbas to underscore the futility of the teleological narrative of war and look beyond its anthropocentric assessment.

Introduction¹

The contemporary moment is misleading in its seeming peacefulness. While currently there are no wars in progress of the scale and magnitude comparable to the world wars of the 20th century, the world is far from being at peace. One of the prominent geographical and ideological terrains of today's armed conflicts is that of the post-Soviet space. Some of those conflicts are conserved for the time being (e.g. Transnistria), the others are in their active phase at the time of writing (Nagorno-Karabakh). The film *Atlantis* (2019), directed by Valentyn Vasyanovych, engages with one such armed conflict that is taking place, up to this day, on the European continent – the war in Donbas. The film intricately weaves together modern warfare, ecological destruction, collective traumas, and intimate detail of mundane existence to offer an account of anticipatory memory in the aftermath of the conflict in the East of Ukraine. The (literally) slow drama of daily life, graceful in its organisation of temporalities, reflects on the relationship between war, death, memory, and love with human and non-human life. Set in the future, it engages with the consequences of the conflict that is in progress as we are watching the film in the present.

Taking this rich cultural object as the locus of my analysis, I aim to discuss the engagement of the notion of *anticipatory memory* with contemporary human warfare and its destruction of life (both direct and indirect, human and non-human). The film invites the viewer to engage with an account of an anticipated future and mobilises the mnemonic mode of anticipatory memory as a critique of contemporary politics based on the accumulation of capital and anthropocentrism. The research question that drives the development of my analysis, then, is: **What is the analytical value of the organisation of temporality that *Atlantis* offers in relation to the destruction of human and non-human life?** I use Stef Craps' notion of *anticipatory memory* and theories of *slow cinema* to illuminate a commentary that the film produces as to the destruction of life as a result of an armed conflict and to re-articulate the relevance of these concepts. Therefore, the supporting questions are: What kind of anticipatory memory of the war in Donbas does the film suggest, how does it stage an intervention in the present, and to what effect? *Atlantis* de-dramatises an imaginary future for Donbas, beyond the war, to underscore the futility of the teleological narrative of war and look beyond its anthropocentric assessment. In what follows, I introduce this cultural object, briefly engage with the relevant theories, and develop my analysis in relation to the questions posed.

¹ – I am grateful to Boris Noordenbos, Assistant Professor in Literary and Cultural Analysis at the University of Amsterdam, for his invaluable input in the development of this essay.

Atlantis (2019)

Atlantis is a Ukrainian dystopian drama released in 2019 and directed by Valentyn Vasyanovych. It premiered at the 76th Venice International Film Festival, where it proceeded to win the award for Best Film in the Horizons section, which features cinematographic works that offer novel expressive languages (think slow cinema!). The film is set in 2025, “one year after the war,” (*Atlantis*, 2019) as it is stated at the beginning, in the East of Ukraine. Even though there is no direct representation of war, the viewer is constantly confronted with its environmental, social, and psychological vestiges. *Atlantis* opens with a scene that was shot with a thermal imaging camera, in which three men kill and bury a fourth one. The setting of the film is bleak, industrial; the buildings are dilapidating, people are scarce. The protagonist is Sergiy (Andriy Rymaruk) – a former soldier and a steel factory worker who is being laid off. His friend Ivan (Vasyl Antoniuk), having gone through the same experience and suffering from severe PTSD, kills himself after countless sleepless nights by jumping into what appears to be liquid metal.

Sergiy finds a new job – he delivers drinking water to the zona, the uninhabited area that was heavily affected by the war. By accident, he meets Katya (Liudmyla Bileka) and joins the Black Tulip Mission, of which she is part. The mission searches for corpses – the victims of the war – in an attempt to identify and bury them properly. When the protagonist encounters an employee of an international environmental organisation, the viewer learns that the war has induced non-human costs as well: due to ecological damage caused by flooding of mines, the area has become uninhabitable. The film ends with Sergiy’s decision to stay in the area, notwithstanding that employee’s invitation to move abroad, and starts a love affair with Katya.

What *Atlantis* offers its viewer is not a rollercoaster ride but an extremely slow walk through ruins (psychological, architectural, industrial, and ecological). The scarcity of dialogue, long and static takes, long symmetrical shots, attention to mundane uneventful scenes of life, and the film’s general observational and minimalist style facilitates an experience that is above all unsettling. The features of the film that I claim are specific to it and analytically relevant are the following: it is set in the future, 2025, in the area where an armed conflict is unfolding at the moment; it is made in the style of *slow cinema*; it offers a (visual) representation of the conflict’s consequences for both humans and landscape.

Imagining and remembering the catastrophe: trauma, anticipation, representation

The representations of climate catastrophes abound in popular culture. The threat that the human-inflicted environmental degradation poses is perhaps a ubiquitous theme of the commercial blockbuster industry. Scholars have not left this phenomenon unaddressed, primarily wondering to what effect this genre constructs the idea of a looming disaster, in the reasons for which we are all implicated. To what extent does it make us *feel* implicated, and what does it mean for civic action? Demonstrating the casual link between the actions in the viewer's present and the future disasters and picturing the fictional future that should be avoided is the primary mode of critique originating in such cultural products which may activate a strong affective response. Ann Kaplan puts forth the argument that future, anticipated catastrophic events can have a traumatic effect on the viewer (2016). She suggests and operationalises the concept of *pretrauma*, which can induce a *Pretraumatic* Stress Syndrome, on par with widely recognised Post-Traumatic Stress Disorder. She highlights the role of the temporal organisation of the catastrophic narratives as a complex reorganisation of the past, the present, and the future. For Kaplan, making the structure of such reorganisation explicit is key to the productive engagements with the threat of human-induced climate change.

In a related vein, Ashlee Cunsolo and Neville R. Ellis discuss the notion of climate grief (2018). In their elaboration, it denotes

“...the grief felt in relation to experienced or *anticipated* ecological losses, including the loss of species, ecosystems and meaningful landscapes due to acute or chronic environmental change” (2018: 275).

Importantly, these scholars include the possibility of the anticipation of destruction as a cause of climate grief. Hence, imagining a climate catastrophe on screen may be conducive to climate grief, which raises productive questions about the agential qualities of the environment, relationality of the environment and humans, and the cultural work of the catastrophic imageries.

Anil Narine's *eco-trauma* allows to further stress the relational optics of engagement with the (representations of) climate crisis. For him, *eco-trauma* is the one that “...we perpetuate in an ecosystem through pollution and unsustainable resource management [which] inevitably [returns] to harm us” (2015: 9). What it implies, however, is not nature (I use this term

tentatively), to which we now extend agential capacities, taking a revenge on us; it is not *fighting back*. Narine affirms that in the objects of climate fiction that he discusses, the trauma (the environmental degradation) is always already our own trauma (admittedly, with an uneven distribution suffering), and the catastrophes “[force] us to confront our own propensity to inflict <...> traumas” (2015: 9). An eco-trauma, then, is not a syndrome, problem, glitch to be treated; it is a condition which illuminates the complex relational networks and the simple inseparability of the drivers of climate change and those who bear witness to it (widely construed).

Stef Craps’ notions of “preliminary mourning” (2017: 479) and “anticipatory memory” (2017: 485) are the modes of the organisation of diegetic time that bring forth the logic of much of the catastrophic fiction and reveals the structure of temporal positioning of the viewing subject. Craps envisions the work of memory to be in the benefit of the present and future by fictionalising the anticipated future as the memory of the future perfect. In his account, “fictional future history of the present” (2017: 484) is effective by virtue of making climate change and its consequences imaginable and tangible on a mass scale. While aiming to “scale up remembrance” (Plate 2017: 493) and “break through ordinary perception” (Craps 2017: 484), Craps is hesitant to let go of the centrality of the human subject. Liedeke Plate re-articulates Craps’ ideas in a way that is more considerate of post- and non-human. She advocates for the re-introduction of a concept coined by Pierre Nora *milieux de memoire* – environments, or landscapes, of memory (Plate 2017: 495). Plate suggests an analytical lens that conceptualises memory landscapes as those “of which humans are (but) a part, that is lived (not just by humans) in the anticipation of the materialisation of past mistakes” (2017: 495). Refusing to accept “the age-old humanist distinctions between natural history and human history” (Beck qtd. in Plate 2017: 495) paves the way to a more holistic and productive understanding of the very material as well as social processes, related to climate change and beyond, in an effort to foster potentially healing connections. Anticipatory memory, I argue, is an imaginative device that can assist in making these connections.

Anticipatory memory is clearly about fashioning temporal relations in a certain way. While it is one of the dimensions of the organisation of the narrative in Atlantis, durational aesthetic complements it by fashioning the formal organisation of the film. In this way, my concern with time extends into the analysis of the form of the object. I invoke the theoretical work on the style of slow cinema to help me produce a time-based reading of Atlantis. While the notion of slowness as a temporal feature of cinematographic works is by no means new, it has gained

special prominence in the last decade, as Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge posit. They are the editors of the first book focusing on slow cinema and lay the foundation for my understanding of the idea. One way in which slow cinema can be conceptualised is through time as such being made noticeable for the viewer, often through “a disjunction between shot duration and audiovisual content” (de Luca and Barradas Jorge 2016: 5). In a similar vein, Jonathan Romney describes slow cinema as “downplay[ing] event in favour of mood, evocativeness, and an intensified sense of temporality” (Caglayan 2018: 4). Prevalence of long shots over close-ups and focus on settings lacking human presence might be said to be characteristic of slow cinema, though such claims should be made carefully (de Luca and Barradas Jorge 2016: 5).

De Luca and Barradas Jorge postulate that a commitment to realism and reality is the “trademark” of slow cinema (2016: 7). Concerning that, De Luca writes about slow cinema’s “sensory mode of address based on the protracted inspection of physical reality” (Caglayan 2018: 1). By observing realities to which varying levels of significance are attributed in contemporary culture and politics, slowness can help to update the affects such realities produce and the ways in which they are perceived (de Luca and Barradas Jorge 2016: 14). Slow cinema offers a forum for a conceptual variety of temporalities and can be tailored precisely to the subject matter in question. The political force of a durational aesthetic, then, is in its ability to intercede in wider debates reassessing and questioning established systems, values, and regimes through a novel sensory-perceptual lens (2016: 15).

Anticipatory memory and durational aesthetic are the two hinges around which the time is arranged in *Atlantis* and which facilitate the interrogation of the destruction of life and of the conventional political and analytical frames that address armed conflicts. They work in tandem to stage an intervention in the present.

On bathing in an excavator’s bucket: The critical import of *Atlantis* (2019)

In a scene in the last half an hour of the film (1.11.00 – 1.18.52), Sergiy arrives at a barren landscape. It is filled with boulders and rubbles; there is a large excavator bucket in the centre of the frame and an old truck in the far-left corner. Sergiy takes a hosepipe out of his truck, walks to the bucket, fills it with water, and makes a fire under it. He proceeds to bathe in it, occasionally submerging himself in the water. In my reading



Figure 1. A scene from *Atlantis* (2019): Sergiy bathes in a deserted bucket of an excavator. Digital film still.

of the scene I ask how its formal and narrative characteristics organise time (both diegetic and non-diegetic) and to what effect.

The scene (fig. 1) provides an entry point to the analysis of the style of the whole film. It features elements that surface in the rest of *Atlantis* and allows talking about it as a work of slow cinema. The scene is shot in (what looks like) one nearly eight-minute take; the camera is static for the whole duration of the scene, and the shot is long: the landscape, the truck, and the bucket are constantly in the frame and focus. There are no other humans, and there is very limited action. Sergiy walks slowly to the bucket and back to the truck several times, water flows from the hosepipe into the bucket, and fire burns under it. There is no dialogue; it is a long act of bathing, which the viewer is made to witness. Although the act in itself is devoid of explicit narrative significance, I suggest reading it as part of a memory landscape that *Atlantis* produces: the landscape of *Atlantis* as an imaginative metaphor rooted in material realities. Through bringing together and contemplating a lonely human, a barren landscape, an artificial source of water, a spare part of an industrial machine the scene weaves together and amplifies psychic, social, and natural damage wrought by war. It is bizarre at best, and can be made sense of and acquires significance, as a landscape, retrospectively, that is, by gesturing towards the war that fashioned it. Reading *Atlantis* in the context of pretrauma allows to conceptualise the durational character of climate and the related social transformations (Kaplan 2016). It emphasises the refusal of constructing a future dystopian world as a result of an *event*, which is central to the film's narrative. The world of *Atlantis* is a "morbid" but an "ongoing" one (Kaplan 2016: 14).

Even though Sergiy is on screen most of the time in the scene, his presence and actions are as (in)significant as the presence of the other objects in the frame. When he is bathing, he goes underwater, and for



Figure 2. A scene from Atlantis (2019): Sergiy submerges himself in water for prolonged periods of time in the scene. Digital film still.

some time it looks as if there is no human there (fig. 2). That period is long enough to make an impact on the viewer. It raises questions about the position and the role of the human in the film and the (memory) landscape that the film portrays. More generally, a significant feature of the visual storytelling employed in Atlantis is that the length of a take is not correlated with the presence of the protagonist: it starts and/or ends when the human is not yet or no longer in the frame. Again, this delay is long enough to become prominent. The human flows in and out of the environment that exists independently of them. Humans have made themselves optional, nothing but a part.

Machines keep company to humans (fig. 3). The prominence of the truck in the background and the fact that it is an excavator bucket that Sergiy is bathing in is affirmed in other scenes as well, emphasising close ties between machines and humans in that context. The mining industry has been the backbone of the region; the industry is one, albeit important, reason for the conflict; if not the cause, the industry is the source of the ecological crisis in the region. At the same time, what we would



Figure 3. A scene from Atlantis (2019): one of the large vehicles figuring prominently in the film. Digital film still.

think of as nature is completely absent from the stage; it is no longer there. A more conventional, less striking way of having a bath outside, for instance, would be in a natural water reservoir. Notably, we see no natural sources of water, and water is the site where the ecological catastrophe of Donbas unfolds. Water is a shorthand for life in the popular imagination, which is illustrated by the constant speculations about the presence of water on other planets as evidence of its possibility there. The livelihood of Donbas' people needs to be artificially supported in the film because no access to water would mean the impossibility of the continuation of human life.

The act of bathing is invested with another dimension of meaning in relation to the preceding scene. In it, the protagonist, as part of the Black Tulip Mission, unearths corpses for the first time, and the smell makes him vomit. Bathing, then, transforms into a cleansing ritual; visually it reminds of bathing in holy springs which are widespread in Orthodox contexts, and the Orthodox faith is a significant part of Ukraine's culture. Water, thus, is not only a means of sustenance but also a cleansing force in its own right. Arguably, the urge to wash off the sin of participating in the war and the traumatic (hi)story is taken to extreme and fatal consequences in the case of Ivan, who jumps into a "bath" of fluid metal.

In resonance with slow cinema theorists, I posit that *Atlantis*' insistence on and attention to mundane scenes of life has political consequences. The everyday life it depicts is seemingly insignificant and uneventful, as the bathing scene communicates. However, such close focus on it, which the approach of slow cinema affords, invests it with urgency and relevance, arguably for the viewer's present as well. It brings attention to the loneliness and optionality of a human being in an environment torn by war. Its social dimension is embodied by the difficult decision to stay or to leave the almost lunar, uninhabitable landscape, which in itself constitutes the ecological dimension. A close look demonstrates that a post-war landscape is only that of memory, a *memory landscape*. The water that Sergiy bathes in is a consequence and a reminder of the military action that resulted in flooding of the mines and poisoning of the groundwater. The excavator bucket is a trace of an industry that is no longer there. Sergiy is a person who only finds use for himself in staying in the area and addressing the consequences of the war by delivering water and digging out corpses to bury them properly. The emphasised temporality highlights the saturation of the physical landscape with the symbolic and material investment of war.

Such import of durational aesthetic reinvents the significance of anticipatory memory. Its conception that *Atlantis* develops is radically

different from that by Craps. Instead of scaling up remembrance, it scales it down. While the examples with which Craps engages are located thousands of years in the future, the film is far enough in the future for the viewer to believe that it might become a reality but close enough that it is still tangible. The “de-dramatization of narrative events” (Caglayan 2018: 5) that Vasyanovich achieves in the film works to allow reflection about the war, and it is made possible only by virtue of temporally locating the film in the near future. Such temporality, then, warrants the shift of focus from the theatre of war to the matter-of-factness of daily life in the imaginary aftermath that is very plausible, and such a shift, in turn, allows meditating on the tangible and symbolic consequences of the war. The only markers of a real locality are language (the characters speak Ukrainian; albeit, the dialogue is scarce) and recognisable old-fashioned Soviet cars. They are placed against a generalisable background of a barren landscape and vestiges of industry and war. Such staging makes *Atlantis* the metonymy for the global (primarily environmental) crisis. It is an experimental lab, even if with a distinct face, indeed, an *Atlantis*, an isolated imaginary island that, sadly, has a lot to say about our present. For Vasyanovich, the end of the war is ultimately insignificant. Just like the overall climate change, the consequences of the war that are portrayed have an effect beyond humans and cannot be easily undone. *Atlantis* through its focus on the micro-level generates affects that invest preliminary mourning in the now with urgency. If the work of grieving is not done today, one will be forced to do it tomorrow, already as part of a memory landscape.

Conclusion

The landscape of *Atlantis* is a landscape of memory. Corpses, figurines, mines, bombs, debris, machines, and humans — all these elements function as memory tokens. Every action in the film is taken in service or as a consequence of the past. It is also how Sergiy frames himself at the end of the film. By refusing to leave, he decides to stay and grieve. And the grief that he lives through is largely human-centred: he grieves over his friend and his old life. However, by staying he must embrace the totality of both the physical and metaphorical landscape that is left for him; a landscape that is not something that it used to be. These metaphorical operations allow talking about Butlerian grievability, including that in relation to the environment.

What is portrayed in *Atlantis* has been happening and is happening as I am writing. The representation of the future offered by Vasyanovich is speculative only to an extent. The war does not need to end for us to

make sense of the losses inflicted. By offering a narrative of de-dramatised everyday life with the help of cinematographic devices that can be provisionally attributed to the style of slow cinema the film achieves an effective and affective examination of the destruction of life and art's capacity for social critique. Anticipatory memory while not explicit is embodied and saturated in the mundane material elements represented in the film.

In the scene where Sergiy talks to the environmental organisation employee, the film spills out a moralising message very directly (1:26:00 – 1:30:50). “It took ten years to clean up the land poisoned by the myths of Soviet propaganda. But now you need to clean the water and soil. It will take decades, if not hundreds of years,” she says. This short monologue reaches for the reasons of the conflict and projects its consequences even farther into the future. What it overlooks, however, is Sergiy's acceptance of and embeddedness in the landscape. It is not that the destruction of life is acceptable. It is that when we zoom in on an individual life, without overemphasising grand narratives and big events, the protagonist is not an inherent but a necessary part of the landscape. Taken out of the memory landscape, he will struggle to make sense and to be made sense of. Thus, it highlights the cultural problematic and disrupts the extractivist, consumerist logic of relationality between the human and the environment. Such framing is a step towards reshaping the domain of the grievable and de-centring the human body as the only one to be mourned, or at least to be mourned *on its own* (Cunsolo and Landman 2017: 16).

The list of sources

Atlantis. Vasyanovych, Valentin, director. 2019. Garmata Film, Limelite.

The list of literature

Caglayan, Emre. *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.

Craps, Stef. “Climate Change and the Art of Anticipatory Memory.” In *Parallax*, no. 4 (2017): 479–492.

Cunsolo, Ashlee and Neville R. Ellis. “Ecological Grief as a Mental

Health Response to Climate Change-Related Loss.” In *Nature Climate Change* 8, no. 4. (2018): 275–281.

Cunsolo, Ashlee and Karen Landman. “Introduction: To Mourn beyond the Human.” In *Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*, edited by Ashlee Cunsolo and Karen Landman, 3–26. Montreal and Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2017.

De Luca, Tiago and Nuno Barradas Jorge. “Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas.” In *Slow Cinema*, edited by Tiago de Luca and Nuno Barradas, 1–25. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2016.

Kaplan, Ann. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. London: Rutgers University Press, 2016.

Narine, Anil. “Introduction: Eco-Trauma Cinema.” In *Eco-Trauma Cinema*, edited by Anil Narine, 1–25. New York: Routledge, 2014.

Plate, Ledeke. “Climate Change and the Metamorphosis of Memory: A Response to Stef Craps.” In *Parallax*, no. 4. (2017): 493–497.

Илья Александрович Малафей
Амстердамский университет,
магистерская программа
«Анализ культуры»
ilya.malafei@protonmail.com

Ilya A. Malafei
University of Amsterdam,
MA programme
“Cultural Analysis”
ilya.malafei@protonmail.com

3

РЕВОЛЮЦИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ В СТИЛЕ:
ОТ ОБЩЕСТВА К СПЕКТАКЛЮ

ЦЕНЗОВАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

1917–1921 ГОДОВ

ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ

ВЕСТИМЕНТАРНОГО КОДА

Elite Societies of the Russian

Revolution of 1917–1921

through the Prism

of the Vestimental Code

Автор:
Тимур
Газизуллин

Author:
Timur
Gazizullin

Ключевые
слова:
революция,
вестиментар-
ный код,
одежда,
политика.

Keywords:
revolution,
vestmental
code, clothing,
politics.

Аннотация

В статье рассматривается использование одежды в борьбе за политический капитал в период Русской революции 1917–1921 гг. Особое внимание уделяется роли элитарных групп российского общества в этом процессе. Вестиментарная традиция данных групп анализируется в рамках историко-генетического метода. Это позволяет подчеркнуть стремление рассматриваемых акторов к возвращению политического процесса в прежнее русло национально-государственного строительства.

Abstract

The article examines the use of clothing in the struggle for political capital during the Russian Revolution of 1917–1921. Special attention is paid to the role of the elite groups of the society. The vestimental tradition of these groups is analyzed in the framework of the historical-genetic approach. This makes it possible to emphasize the desire of the actors to return the political process to the former course of state construction.

Революция лишила легитимности прежние средства символической борьбы. Цензовая общественность лишь частично смогла приспособиться к новым условиям. Попытки встроить позднеимперские тенденции моды в новый революционный контекст столкнулись с нежеланием демократических слоев русского общества воспроизводить в поле политики вестиментарные коды, принятые ранее, так как сам факт возвращения к мундирам и сюртукам символизировал крах надежд на создание открытой и децентрализованной системы социальных отношений.

В данном случае возникает трудность при определении того, что мы должны понимать под «цензовостью». Свою роль здесь сыграла сложная избирательная система в думу и Государственный совет. Но при всем этом мы не можем игнорировать весь пласт русского общества, который воспринимался и воспринимал себя в качестве некой элитарной группы. Таким образом, под цензовой общественностью мы подразумеваем столичную интеллигенцию, обладавшую экономической самостоятельностью, а потому имевшую возможность активно заниматься политикой; парламентариев, выступивших в февральский период против перехода от общенациональной антимоноархической революции к радикальным социальным преобразованиям в военное время; прежних царских сановников, принявших участие в политическом процессе. Мы не сводим «цензовость» к одному лишь экономическому компоненту, но реконструируем многосоставную среду, опирающуюся на сконцентрированный политический и экономический капитал.

Противостояние цензовой общественности и революционной демократии не ограничивалось публичными спорами о внутриполитическом курсе, а прорывалось в повседневность. Считывание определенных вестиментарных кодов обуславливало то, каким будет отношение населения к конкретному течению.

Объектом нашего исследования является символическая борьба периода Русской революции 1917–1921 гг. Предметом исследования являются вестиментарные коды цензовой общественности.

Теории второй половины XX века позволили отечественной и зарубежной историографии начать активно разрабатывать подходы к интерпретации вестиментарных кодов. Монография Б.И. Колоницкого примечательна тем, что кроме ключевых кодов, таких как френч и пиджак, рассматриваются и декоративные элементы костюма (красный бант). В этом смысле нам необходимо подчеркнуть ограниченные возможности пиджака как самостоятельного вестиментарного кода, а потому данная монография позволяет

учесть опыт реконструкции восприятия костюма революционного периода [Колоницкий 2012: 237–238]. Кристиан Бар, анализируя роль брюк в период Французской революции, указывает на стремление оппозиционного сегмента политического класса отказаться от роскоши в одежде [Бар 2013: 22–23].

Так мы обнаруживаем сходство с тезисом Пьера Бурдьё о том, что наибольшим политическим капиталом обладают те агенты, которые выступают за перераспределение капитала экономического [Бурдьё 1993: 186].

В статье И.К. Кирьянова обращается внимание на верхнюю одежду. Пиджак выступает в качестве самостоятельного символа антимонархической революции [Кирьянов 2018: 162]. Учитывая, что отечественные специалисты рассматривают эволюцию вестиментарных кодов преимущественно на пространстве Москва – Петроград, мы стремимся выйти за рамки столичных центров, а также подчеркнуть многовариантность пиджачного костюма. Можно сказать, что галстук и воротничок выступают не менее важными элементами костюма, так как позволяют продемонстрировать стремление определенного актора к конкретизации своей позиции. В результате один и тот же пиджак при различных комбинациях аксессуаров может быть и цензовым, и революционно-демократическим. В пиджаке можно увидеть символ борьбы не только с самодержавным строем, но и с большевизмом.

Целью нашего исследования является определение способов использования и вариантов считывания вестиментарных кодов цензурной общественности в процессе символической борьбы в годы революции.

Источниковая база представлена кино- и фотодокументами, графическими изображениями, воспоминаниями современников о рассматриваемых событиях, а также публицистическими работами. Интерпретация визуальных источников осуществляется через анализ воспоминаний, а также публицистических работ, отражающих идейные ориентиры определенных течений и групп. Тем самым аксиологическое и социально-политическое содержание вестиментарных кодов рассматриваемых акторов может быть раскрыто посредством сопоставления цензового и революционно-демократического костюмов.

Исследование опирается на теорию социальных полей П. Бурдьё. Данная концепция позволяет выйти за рамки изучения революции через призму политических партий и указать на социокультурные различия представителей тех или иных течений. Рассмотрение

обозначенного процесса в качестве символической борьбы обусловлено конкуренцией цензовых и революционных партий за право на учреждение новых «правил игры». Само понятие символической борьбы выражается в стремлении агентов социального поля утвердить собственные легитимные правила. Мы рассматриваем внешний облик цензовой общественности в качестве ряда вестиментарных кодов, т.е. знаковой системы, которая позволяет транслировать конкурентам определенного актора собственные аксиологические и социальные ориентиры в поле политики. Восприятие вестиментарного кода осуществляется посредством анализа внешнего облика актора. Ключевую роль здесь играет связь аксессуара, верхней одежды или других предметов облика с социальным контекстом эпохи, т.е. закодированная в одежде информация выявляется при опоре на принятые в обществе знаки дифференциации [Bourdieu 1984: 251]. Революция радикально трансформировала поле политики, потребовала от агентов мобилизации своих капиталов для того, чтобы в процессе борьбы утвердились новые крупные игроки. В этом отношении цензовая общественность пыталась сохранить привычные ей способы собственной репрезентации в публичном пространстве.

В Северо-Западном крае положение было крайне неустойчивым, а потому активная политическая деятельность была невозможна. Из всех очагов сопротивления большевизму Урал и Сибирь менее всего были связаны с городской политической культурой. Крестьянская самоорганизация и деятельность провинциальных элитных группировок умеренно социалистической ориентации не способствовали широкой распространенности цензового костюма [Молчанов 2003: 237–238]. По этой причине, анализируя период с марта 1917 по ноябрь 1920 гг., мы ограничиваем область исследования рамками европейской части России, особое внимание уделяя Белому Югу.

Начальный период символической борьбы был связан с попытками либералов удержать собственные позиции. На примере фото, сделанных в период с марта по май 1917 года, можно видеть, что прежним политическим классом демонстрировалась уверенность в своих силах [Временное правительство...]. Ключевыми символами этого времени являлись крахмальный воротничок и пиджак из негрубой ткани. В ответ на это депутаты Петросовета подчеркивали собственную бедность, что давало им возможность заручиться поддержкой широких масс.

Одежда не могла сковываться прежними нормами. Происходило смешение всех акторов. Образ революционера был обращен в этих условиях ко всему миру, был представлен и студенческими фуражками, и солдатскими шинелями. Но при этом цензовый политик думы не мог восприниматься в качестве «своего», так как его действия были направлены на частичное изменение вестиментарной традиции. Привычная репрезентация общественно-политической позиции опиралась на классическую тройку с галстуком.

Милитаризация одежды цензовых политиков имела место лишь в февральский период. Но и первые дни низложения монархии были лишь кратковременной примеркой военной формы. Примечательны в данном случае фото А.И. Гучкова в качестве военного министра. На большинстве встреч с генералитетом он оставался в гражданском костюме и только для официального изображения предстал перед населением во френче. Интересно и то, что на кинохрониках В.М. Пуришкевич выступает перед революционными войсками в военной форме, размахивая папахой [Кинохроника революционных...]. Но все это, на наш взгляд, является лишь отголоском прежней имперской милитаризации общественной жизни. Золотые погоны не выдержали давления со стороны солдатской гимнастерки, в результате чего цензовые политики окончательно остались при тройках и котелках.

Популистские призывы социалистов к перераспределению экономического капитала привели к тому, что монополия либерализма на официальные властные структуры исчезла. Новый этап, длившийся с мая по ноябрь 1917 года, был связан с упорными попытками цензурной общественности удержать свои позиции в поле политики, а обострение отношений с новым кабинетом Временного правительства лишь убеждало нереволюционные партии сохранить свои символы и знаки.

Депутаты Петросовета изначально не имели собственных средств, чтобы одеваться так, как принято во властных структурах. Но важно здесь именно то, что даже с обретением авторитета и увеличением своего капитала известности они остались зависимыми от собственной социальной среды, которая в условиях тотальной неопределенности улавливала любые изменения в способах политической коммуникации.

Примечательным для этого времени является Государственное совещание в Москве. Лидеры революционной демократии были одеты в дешевые костюмы, которые делали их ближе к социальным низам. Простой пиджак мог сочетаться с гимнастерками и фуражками

где-нибудь на митинге перед Кремлем в мае 1917 года. В этих условиях цензовый политик, чей костюм включал в себя светлую шляпу с лентой и воротничок, встречал недоверие.

П.Н. Милюков, оценивая роль цензовой общественности в низложении монархии, отметил:

«А полное почти отсутствие “буржуазии” в истинном смысле этого слова, ее политическое бессилие, при всем широком применении революционной клички “буржуй” ко всякому, кто носит крахмальный воротничок и ходит в котелке?» [Милюков 2001: 18].

П.Н. Милюков неслучайно обратился к воротничку и шляпе. Этим он указал на поверхностное мировоззрение революционной массы. Она не могла выбраться из бытового восприятия политики, использовала самостоятельно выработанные маркеры для интерпретации причин своего низкого положения в социальной структуре русского общества. Одежда позволяла легко ориентироваться в разнообразии течений, выстраивать доверительные отношения с теми, кто репрезентировал себя как «народного» политика. Поэтому знаки, некогда являвшиеся вполне демократичными, — пиджаки — теперь подверглись дифференциации в зависимости от дополняющих их элементов — шляп и воротников.

Значит ли это, что сопротивление и взаимная неприязнь определялись положением определенного агента в социальной стратегии? Можно сделать предположение, что цензовая общественность, включавшая в себя торгово-промышленные круги, общественников и столичную интеллигенцию, требовала от каждого своего представителя соответствия специфическому дресс-коду. Негласное и привычное правило, выработанное не одним поколением политически активных граждан, конституировало образ некоего «буржуя» или «контры».

Для человека, вышедшего из земских и парламентских структур, было крайне затруднительно одеваться в то, что понижало его социальный статус. В условиях же революции демократизм в одежде у цензовых политиков тесно сплетался с предательством, сговором в Циммервальде, агитацией на фронте за выход России из войны.

Но если же мы попытаемся дифференцировать цензовую общественность, то мы должны вернуться к позиции П.Н. Милюкова. Мы видим, что он хотел вырваться из мировосприятия демократического элемента, предложить собственную модель классификации политических группировок. Его партия на протяжении всего

1917 года боролась с ярлыком буржуазности, открыто призывала к перераспределению экономического капитала [Кизеветтер 2017: 5]. Но именно отказ кадетов от полного имущественного уравнивания вывел партию из борьбы за голоса избирателей; угасала и поддержка населения, так как левый популизм шел дальше. В этих условиях тот самый крахмальный воротничок вызывал зависть и неприязнь, формировал у обывателей образ врага.

Здесь мы приходим к промежуточному выводу. Продолжение использования цензовыми политиками прежней одежды являлось скрытым сигналом несогласия со стремительной массовизацией политики. Через ношение классической тройки и галстука подчеркивался низкий уровень правовой культуры рабочих и солдатских депутатов, что намекало на способность лишь немногих править страной. Этими немногими были лидеры либеральных думских фракций, некогда являвшихся предводителями петроградских революционных масс.

В то же время социалисты, достигшие успеха в первой половине 1917 года, получили возможность устанавливать новые правила в поле политики. Это отразилось и в их риторике, и в новом символическом выражении собственного отношения к событиям в стране [Государственное совещание...]. Примечательным здесь являются фото представителей социалистических партий в Предпарламенте. Широкополые шляпы в сочетании с грубыми пальто и серыми костюмами способствовали формированию образа «народных» политиков. Особенно ярко это прослеживалось тогда, когда вместо привычного костюма появлялось нестандартное сочетание пиджака и штанов, заправленных в сапоги.

Генерал П.Н. Краснов, вспоминая дни ареста после поражения Корниловского выступления, отметил одного из представителей революционных властей:

«Справа — маленький, сгорбленный лохматый рыжий человек, в рыжем пиджаке. Скомканная рыжая бороденка и усы, бегающие рыжие глазки — типичный революционер, как их описывают в романах, какой-нибудь “товарищ Мирон” или “товарищ Тарас” — вероятно, в свое время пострадал за убеждения» [Краснов 2006: 323–324].

На примере данного отрывка мы видим, что военные, некогда с доверием относившиеся к цензовым политикам, по мере развития событий убедились в неспособности кадетов и октябристов спра-

виться с растущим влиянием революционной демократии. Пиджак социалиста преподносился в негативном ключе. По мнению автора, мелкие детали должны были вызвать отвращение и неприязнь.

Цензовая же общественность при сокращении своего политического капитала удерживалась за счет сохранившегося вне столичных центров авторитета [Савич 1993: 247–248]. Собственная вестиментарная традиция позволила членам парламентских партий предстать позднее в качестве защитников порядка и закона.

Конец 1917 и первая половина 1918 гг. были связаны с сокращением доступных цензовым политикам способов трансляции собственной позиции. Символы, развивавшиеся революционной демократией на протяжении всего постфевральского периода революции, были монополизированы большевиками. А.А. Блок в поэме «Двенадцать» воспроизводит оформившийся образ зажиточного гражданина через элемент верхней одежды: «И буржуй на перекрестке / В воротник упрятал нос» [Блок 1918: 11]. Данная цитата указывает на то, до какой степени желание перемен трансформирует политическое поле. Социальная тематика прорывается в политику, учреждает новые принципы дифференциации агентов и становится для демократического элемента единственным ориентиром на полицентрическом поле политики.

В результате перемещения в провинцию, лишенную столичного накала страстей, нереволюционные партии смогли мобилизовать свой символический ресурс на Белом Юге, так как именно этот очаг антибольшевистского сопротивления сконцентрировал у себя лидеров прежнего политического класса. В Сибири петербургская и московская мода не получила широкого распространения, а потому социалисты легко укрепились в данном регионе, подчеркивая свою связь с населением через достаточно простую одежду.

В этом отношении примечательно временное преобразование генералитета, который старался избегать мундиров и шинелей в период преследования офицерства. Правый кадет К.Н. Соколов, вспоминая последние месяцы 1917 года, отметил:

«В Новочеркасске я видел генерала Алексеева, чудом спасшегося от ареста в день разгона Предпарламента. В очках, в синем пиджачном костюме, он походил на захудалого провинциального интеллигента» [Соколов 1921: 3].

Соколов был правоведом и преподавал в университете, поэтому вполне естественно, что в процессе считывания нового образа ге-

нерала он увидел что-то близкое себе. Данный пример показывает взаимопроникновение вестиментарных кодов погибавшей имперской эпохи.

Цензовая общественность в процессе бегства на окраины бывшей империи в 1918 году несла за собой определенную вестиментарную традицию и продолжала репрезентировать свои взгляды через нее. В условиях оккупационного режима Центральных держав привычная для П.Н. Милюкова, А.И. Гучкова и В.М. Пуришкевича одежда уже не становилась вызовом окружающей действительности, однако принципиально иная политическая конъюнктура неожиданно подготовила для старых политиков новые трудности.

Связь с властью добровольческих генералов в среде социалистов и «самостийников» репрезентировалась через образ царской роскоши, т.е. через золотой мундир сановника. Сами же цензовые политики не воспринимали военную форму как нечто пугающее: целью своей деятельности они видели создание открытых каналов социальной мобильности, а военные выступали в качестве неотъемлемого элемента контроля за изменениями в обществе на время переходного периода.

В обстановке внешнего давления со стороны большевиков и национальных новообразований на Кавказе происходило последовательное обособление властных структур от общественного контроля, что лишало революционную демократию способов удержания своих позиций в поле политики. Именно поэтому они представляли обывателям штатских служащих в образе старых царских министров, которые ассоциировались с расшитыми мундирами. В действительности же никаких мундиров не было.

Однако всем своим видом Екатеринодар и Ростов противостояли Уфе и Омску. Вынужденное сосуществование с сепаратистскими структурами Кубанской рады и Донского круга требовало от добровольческого генералитета использования кадетов в качестве промежуточного звена в процессе взаимодействия с Антантой и политическими лидерами казачества [Шелохаев 2015: 695]. Строгий офицерский мундир вызывал у сепаратистов и казацких эсеров воспоминания о дореволюционных порядках, что грозило возникновением слухов о реакционном курсе нового режима. Следует сказать, что под казацкими эсерами мы подразумеваем ту часть Кубанской рады, которая непосредственно примыкала к партии социалистов-революционеров и являлась наиболее активной оппозиционной группировкой внутри властных структур Белого Юга [Трубецкой 1981: 146].

Ношение пиджака и демократического отложного воротничка позволяло преодолеть накопившиеся символические противоречия. В то же время «самостийники» создавали собственный символический капитал, который многие элементы заимствовал у империи, но использовали их в своих частных интересах. Примечательны слова П.Н. Краснова об официальных собраниях донских депутатов и казачества:

«Мундиры с серебряными донскими погонами офицеров и генералов перемешались с рубашками с темно-синими и защитными погонами простых казаков и урядников, избранников народа, рядом с изящно сшитыми в Новочеркасске сюртуками были домашнего изготовления “тройки”. Оживление было общее. Было много речей» [Краснов 2006: 516–517].

Более того, на протяжении всех лет Русской революции 1917–1921 гг. пиджак сосуществовал с черкеской или мундиром. Военная и гражданская верхняя одежда стала основой для собирательного образа антибольшевистских сил. Политик в пиджаке, крахмальном воротничке и бабочке становился для беженцев из Центральной России гарантом государственного восстановления России, утверждения устойчивой и жизнеспособной конструкции власти. За этим образом выделась стабильность и спокойная жизнь в тылу. Существование цензовых политиков на пространстве Северного Причерноморья было достаточно разнообразным. Они присутствовали на периодических встречах с дипломатическими миссиями стран Антанты, следовательно, возникала потребность в продолжении привычной, возможно, даже приятной практики ношения дорогого костюма [Долгоруков 1964: 130].

Крайне правые силы могли продемонстрировать через одежду свою связь с русским народом и его чаяниями. Для этого В.М. Пуришкевич надел офицерский мундир [Иванов, Чемакин 2017: 99]. Верность армии на Белом Юге являлась одним из немногих принципов, сближавших представителей всего спектра общественных настроений, а потому военная форма позволяла монархистам накопить политический капитал для продолжения противостояния с элитными группировками, в частности, продолжить критиковать кадетов.

Теперь же мы обратимся к тому, как большевики репрезентировали цензового политика перед революционной массой. Прекрасным тому примером является карикатура «Деникинская бан-

да» [Дени 1919]. Мундир А.И. Деникина с эполетами практически сливается с пиджаком В.М. Пуришкевича. Однако большевики пренебрегли разногласиями, существовавшими между героями карикатуры. В действительности Пуришкевич яростно критиковал главнокомандующего за то, что тот тесно сотрудничал с кадетами. Тем не менее обнаруживается интересная деталь. Политик изображен в тройке, возможно, даже в смокинге: на картине отчетливо различимы белый жилет и пиджак характерного черного цвета. Но вместо бабочки и стоячего воротничка на В.М. Пуришкевиче галстук. Это позволяет нам сделать вывод, что авторы карикатуры фокусировали внимание своей аудитории на более приметных деталях костюма, т.е. на тройке, которая крепко утвердилась в памяти демократического элемента в качестве символа элитарности.

Таким образом, «реальная одежда» приобретала в закодированном изображении фрагментарное прочтение.

Однако экстремальные условия Гражданской войны позволили цензорам политикам разграничить сферу военного и гражданского ведения. Ярким примером тому являются два фото, сделанных на Белом Юге [Особое совещание...]. Первое фото сделано в 1919 году, вероятно, летом. Мы видим генерала А.И. Деникина (сидит в центре) с членами Особого Совещания при главнокомандующем. Генерал И.П. Романовский (сидит слева) являлся заместителем председателя совещания, тогда как начальники ведомств являлись штатскими служащими. При этом мы не видим здесь простого пиджака, который можно было обнаружить на прежних лидерах революционной демократии в канун большевистского переворота. Мы видим сюртук, крахмальный стоячий воротничок и бабочку Н.В. Савича (стоит справа), некогда связанного с партией октябристов. Н.И. Астров (стоит слева) и К.Н. Соколов (сидит справа) являлись членами партии Народной свободы. Для них важно было подчеркнуть близость к широким массам населения. Это выражается в отложном воротничке и дешевом галстуке, т.е. вполне доступных элементах костюма. Оба одеты в пиджачные костюмы. Тем самым на фото зафиксирован новый этап борьбы, происходящей уже внутри самой цензурной общественности.

На другом же фото запечатлен состав Правительства Юга России П.Н. Врангеля летом 1920 года [«Вера творит чудеса...»]. Развитие моды и изменение окружения способствуют вытеснению стоячего воротничка на второй план. Это особенно четко прослеживается на примере Г.Н. Трубецкого и Н.В. Савича. А.В. Кривошеин до революции был сановником, поэтому он не позволял себе перейти в рам-

ках официальных властных структур на более упрощенный вариант костюма. Отложной округлый воротничок в сочетании с более простым костюмом Трубецкого могли бы создать у Кривошеина неприятное чувство принижения его статуса премьера. В результате он решил остаться верным прежним принципам костюма, сохранив стоячий воротничок и старый вариант галстука. Интересным представляется и замечание Н.В. Савича:

«А всякий, носящий кличку “наш”, всякий представитель власти, именующей себя “рабоче-крестьянская власть”, неизмеримо ближе сердцу мужика, чем каждый из нас, “пиджачников”, “золотопогонников” и прочих представителей образованного класса» [Савич 1993: 363].

Внутригрупповые различия цензовой общественности транслировались посредством многовариантного составления элементов костюма в целостный образ. Можно выделить два способа репрезентации собственной позиции и программы цензовыми политиками. Первый выражался в желании подчеркнуть связь определенного актора с иерархической структурой власти — долгое существование в имперских структурах требовало от политиков соответствия внешним качествам «государственных мужей». Второй способ происходил из парламентской среды позднеимперского периода. Здесь совмещались столичный достаток с более свободным, чем в империи, отношением к внешнему виду государственного мужа. В процессе отстаивания принципов гражданской нации, всеобщего обновления русской жизни парламентарий мог оказаться не в золотом мундире или гимнастерке, а в пиджачном костюме. В этом смысле даже целенаправленное занижение своего социального статуса не вызывало у политиков какого-либо смятения.

Если же говорить о вариантах считывания вестиментарных кодов цензовой общественности, то следует выделить три основных способа восприятия. Первый характеризовался воспроизведением имперской практики доверия к тем, кто соответствовал жестким правилам официального стиля в одежде. Спецификой второго являлось спокойное отношение к демократическому варианту костюма (пиджак и воротничок с закругленными краями). Наконец, третий вариант считывания вестиментарного кода проявлялся во враждебном отношении к любому из вариантов цензового костюма. Стоит отметить, что при этом сохранялось невольное признание авторитетности того актора, который носил тройку, так как имперский опыт в условиях революции не мог сразу утратить свою значимость для поля политики.

Список источников

1. [Блок 1918] — *Блок А.А.* Двенадцать. СПб.: Алконост, 1918. 62 с.
2. [«Вера творит чудеса...»] — «Вера творит чудеса...». URL: [link](#) (дата обращения: 13.07.2021).
3. [Временное правительство...] — Временное правительство 1917 года. URL: [link](#) (дата обращения: 13.07.2021).
4. [Государственное совещание...] — Государственное совещание в Москве. URL: [link](#) (дата обращения: 13.07.2021).
5. [Дени 1919] — *Дени В.Н.* Открытка «Деникинская банда» 1919 г. URL: [link](#) (дата обращения: 14.04.2021).
6. [Долгоруков 1964] — *Долгоруков П.Д.* Великая разруха. Мадрид: Imp. Rafael Taravilla Paul, 1964. 459 с.
7. [Кизеветтер 1917] — *Кизеветтер А.А.* Партия народной свободы и ее идеология. М.: Нар. право, 1917. 30 с.
8. [Кинохроника революционных...] — Кинохроника революционных событий 1917–1918. URL: [link](#) (дата обращения: 13.07.2021).
9. [Краснов 2006] — *Краснов П.Н.* Атаман: Воспоминания. М.: Вагриус, 2006. 650 с.
10. [Милюков 2001] — *Милюков П.Н.* История второй русской революции. М.: РОССПЭН, 2001. 764 с.
11. [Молчанов 2003] — *Молчанов В.М.* Борьба на Востоке России и в Сибири / 1918 год на Востоке России. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. 463 с.
12. [Особое совещание...] — Особое совещание при главнокомандующем Вооруженными силами Юга России. URL: [link](#) (дата обращения: 13.07.2021).
13. [Савич 1993] — *Савич Н.В.* Воспоминания. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. 490 с.
14. [Соколов 1921] — *Соколов К.Н.* Правление генерала Деникина (из воспоминаний). София: Российско-болгарское книгоиздательство, 1921. 304 с.
15. [Трубецкой 1981] — *Трубецкой Г.Н.* Годы смут и надежд. 1917–1919 гг. Монреаль: Русь, 1981. 263 с.

Список литературы

1. [Бар 2013] – *Бар К.* Политическая история брюк. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 320 с.
2. [Бурдьё 1993] – *Бурдьё П.* Социология политики. М.: Socio-Logos, 1993. 336 с.
3. [Иванов, Чемакин 2017] – *Иванов А.А., Чемакин А.А.* Всероссийская народно-государственная партия В.М. Пуришкевича: программа, структура и печатные органы // Новейшая история России. № 2 (19). 2017. С. 98–119.
4. [Кирьянов 2018] – *Кирьянов И.К.* Вестиментарные коды власти в российской революции 1917–1921 годов // Вестн. Перм. ун-та. № 1(40). 2018. С. 159–164.
5. [Колоницкий 2012] – *Колоницкий Б.И.* Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб.: Лики России, 2012. 320 с.
6. [Шелухаев 2015] – *Шелухаев В.В.* Конституционно-демократическая партия в России и эмиграции. М.: РОССПЭН, 2015. 863 с.
7. [Bourdieu 1984] – *Bourdieu P.* Distinction: a social critique of the judgement of taste. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. 613 p.

Тимур Алмазович Газизуллин
Пермский государственный
национальный исследователь-
ский университет,
историко-политологический
факультет, бакалаврская
программа «История»
timuralgaz25@gmail.com

Timur A. Gazizullin
Perm State University,
Faculty of History and Politics,
BA programme “History”
timuralgaz25@gmail.com

УДК 7+
78+782+
792+
793.3

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

СЦЕНОГРАФИИ

БАЛЕТА «СИЛЬВИЯ»*

* В постановках Джона Ноймайера (Опера Гарнье, 1997) и Мануэля Легри (Венская опера, 2018).

Comparative Analysis

of the Scenography

*of the Ballet “Sylvia”**

* Performed at the Opera Garnier (1997) and the Vienna State Opera (2018).

Автор:
Ксения Падалка

Author:
Ksenia Padalka

Ключевые
слова:
сценография,
балет «Сильвия»,
Лео Делиб,
Джон Ноймайер,
Мануэль Легри.

Keywords:
Sylvia ballet,
Scenic design,
Leo Delibes,
John Neumeier,
Manuel Legri.

Аннотация

Статья посвящена сравнительному художественно-стилистическому анализу сценографии двух балетов «Сильвия» на музыку Лео Делиба: завершающий XX век балет в постановке американского хореографа Джона Ноймайера в Парижской Опере Гарнье (1997) и открывающий XXI век балет в постановке директора балетной труппы Венской государственной оперы Мануэля Легри (2018). Каждая из постановок является ярким событием своего времени и прекрасным примером нового сценографического видения.

Abstract

The article is devoted to a comparative stylistic analysis of the scenography of two ballets *Sylvia* for which Leo Delibes provided the music, i.e. the one staged at the end of the 20th century by the American choreographer John Neumeier at the Paris Opera Garnier (1997) and the one staged at the beginning of the 21st century by Manuel Legris, the director of the ballet company at the Vienna State Opera (2018). Each production is a striking event of its time and an excellent example of a new scenographic vision.

Сюжет балета «Сильвия, или Нимфа Дианы» («Sylvia ou la Nymphé de Diane») основывается на аристократической пасторали итальянского поэта эпохи Позднего Возрождения Торквато Тассо. Известно, что в конце июля 1573 года в одной из летних резиденций феррарских герцогов д'Эсте, на островке Бельведер, была представлена первый раз пастораль Т. Тассо «Аминта» [Столяров, Эйхенгольц 1921]. Постановку поручили знаменитой труппе итальянских комедиантов «Ревнивые» («Gelosi»). Декорации были пышными, костюмы радовали зрителей своей декоративностью», а все помыслы действующих лиц были устремлены к любви.

Балет «Сильвия, или Нимфа Дианы» («Sylvia ou la Nymphé de Diane») Лео Делиба впервые был поставлен на сцене Парижской оперы в 1876 году. Постановка «была решена в духе традиционного балетного “анакреонтизма”: изящные нимфы, пастухи, пастушки и античные боги резвились в легкомысленных па к вящему удовольствию публики» [Илларионов 2008]. Хореограф Луи Мерант произвел реформу в балете «Сильвия», создав новый образ смелой нимфы, заменивший бесплотных наяд и фей. При этом, несмотря на роскошный пейзаж Жуля Шере и хорошие костюмы Юджина Лакосте, были недостатки в освещении.

Постановка не произвела ожидаемого ажиотажа, но именно величественная, ритмически гибкая и яркая музыка Л. Делиба вызвала интерес публики к спектаклю. Композитор совершил революцию во всем жанре своим новым взглядом на балетную музыку. Либретто было адаптировано Жюлем Барбье и Жаком де Рейнахом, балет продержался в репертуаре до 1884 года. В 1894 году из-за пожара на складе декорации сгорели и спектакль окончательно сошел со сцены. Эта постановка «Сильвии» стала для Франции таким же национальным символом, как «Лебединое озеро» в России.

Благодаря музыке Л. Делиба, в течение XX века интерес к балету «Сильвия» не иссяк: к нему обращались самые крупные мастера хореографии разных стран и школ, его оформляли разные художники-декораторы, каждый раз представляя свою концепцию сценического пространства, свои художественно-стилистические образы «античной пасторали». С премьеры 1876 года до настоящего времени насчитывается 14 постановок, самыми известными стали спектакли в Опере Гарнье (1876, хор. Л. Мерант, декор. Ж. Шере), Мариинском театре (1901, хор. Л. Иванов и П. Гердт, декор. сборные, П. Ламбин — второй акт), Королевском театре Ковент-Гарден (1952, хор. Ф. Аштон, декор. Кр. и Р. Айронсайд), Опере Гарнье (1997, хор. Дж. Ноймайер, декор. Я. Коккос), Венской государственной опере (2018, хор. М. Легри, декор. Л. Спинателли).

Далее мы рассмотрим и проанализируем сценографии двух постановок «Сильвии»: Янниса Коккоса в сотрудничестве с Джоном Ноймайером (Опера Гарнье, 1997) и Луизы Спинателли с Мануэлем Легри (Венская опера, 2018). «Сильвия», завершающая XX век, была поставлена в 1997 году в Опере Гарнье хореографом Дж. Ноймайером. Оформлял балет художник-сценограф, грек Я. Коккос, получивший широкое признание публики и критики, работая как режиссер-постановщик оперы и драмы. Эта постановка абсолютно новаторская, демонстрирующая современный взгляд на анакреонтический балет. В то время как открывающий XXI век балет «Сильвия» в оформлении Л. Спинателли стилистически возвращается к первоначальной версии 1876 года.

Сценография Я. Коккоса — предельно «органичный гибрид античной простоты и современного минимализма». Художник остается верен своим традициям: прежде всего, он — дизайнер, эффективно организующий сценическое пространство и вписывающий в него артистов, предоставляя им творческую свободу в воплощении задумок хореографа. В этой версии балета «Сильвия» действие переносится из мифологических античных времен в эпоху «сильных женщин» — современных и эмансипированных [Кузнецова 2005]. Сильвия — нимфа леса — рассказывает универсальную историю молодой женщины, ищущей личное счастье и баланс между силой и уязвимостью, агрессией и духовностью.

«Сильвия» Дж. Ноймайера состоит из двух актов, минималистическая сценография обоих создана Я. Коккосом как обобщенное место действия в виде угловых белых павильонов на фоне ярко-голубого фона-задника, олицетворяющего южное небо. Павильонные декорации создают ощущение пребывания в эпицентре событий. Место действия первого акта («священный лес Дианы») обозначено Я. Коккосом символическим намеком — тремя плоскими картонными стволами деревьев. Это пространство нейтрально по отношению к сюжету, не содержит никаких примет времени и пространства, т.е. является скорее сценическим дизайном.

Костюмный ансамбль решен Я. Коккосом в постмодернистских традициях: нимфы леса (воинственные девственницы) несутся с архаическими луками в облегающих кожаных шортах и жилетах (илл. 1). Бог любви Эрос в первом акте является с игрушечными крылышками за плечами в сопровождении подобострастной свиты с фотоаппаратами, фиксирующими каждый его жест. Огромную роль в сценографии двух актов играет световая партитура, разработанная самим Дж. Ноймайером. Вот как писала о ней балетный



Илл. 1. Первый акт из балета «Сильвия» (декор. Я. Коккос, хор. Дж. Ноймайер, 1997; фотография Хольгера Бадекова. Гамбургский балет).

критик Татьяна Кузнецова: «Волшебная, световая партитура придает сценической картинке почти мистическую многозначность» [Кузнецова 2005].

На контрасте с Дж. Ноймайером в 2018 году выступил хореограф М. Легри, поставивший на сцене Венской государственной оперы свою версию «вечного сюжета». Хореограф переработал с Жаном-Франсуа Вазелем либретто 1876 года, созданное Ж. Барбье и бароном Ж. де Рейнахом, добавив пролог, чтобы зритель смог лучше понять сюжет и представить персонажей, в особенности богиню Диану-охотницу. На сцене Венской государственной оперы балет «Сильвия» ставился трижды: в хореографии Карла Телли 1877 года, в юмористической хореографии Ласло Шереги 1985 года и в последней версии 2018 года Мануэля Легри и Луизы Спинателли, в которой акцент был сделан на взаимодействии академической сценографии и хореографии с современными технологиями.

Оформлять балет была приглашена Л. Спинателли, наиболее востребованная художница-сценограф в западноевропейском балетном театре. Художница окончила Академию изящных искусств Бре-ра, где впоследствии преподавала на кафедре сценического костюма. В качестве сценографа дебютировала в 1965 году в миланском театре Ла Скала в балете «Франческа да Римини» (хор. Марио Пистони). Л. Спинателли создала несколько десятков спектаклей многих жанров: «Аттила» (1975), «Сила судьбы» (1978), «Пиковая дама» (2001), «Сон в летнюю ночь» (2003), «Корсар» (2017) и др. Также работала в сотрудничестве с такими хореографами, как Пьер Лакотт, Ролан Пети, Наталья Макарова, Патрис Барт, Асами Маки, Доминик Уолш, Дерек Дин.

«Сильвия» является вторым балетом центральной классики XIX века на сцене Венской государственной оперы после балета «Коппелия», также созданного М. Легри в сотрудничестве с Л. Спинателли. Роскошное оформление на протяжении всех трех актов напрямую соотносится с мифологическим сюжетом и представляет конкретное место действия — священную рощу со статуей бога любви Эроса, пещеру Ориона и храм Дианы.

Под величественную музыку Л. Делиба начинается пролог, в котором Диана видит в Сильвии свое отражение: их связывает не только любовь к охоте, но и обет целомудрия. В полной темноте на балконе, который будто висит в воздухе, появляется нежный, но в то же время сильный образ Сильвии, меняющийся на возлюбленного Дианы — Эндимиона. Диана-охотница появляется в воинственном костюме — атласном красном хитоне с луком, перетянутая корсетом в виде железных доспехов. Все движения происходят в сопровождении световых лучей, органично сочетающихся с выразительной хореографией.

В трехмерном пространстве художница активно задействует как традиционные жесткие декорации, так и современные технологии, в частности, световые мультимедийные проекции, которые на протяжении всех трех актов выстраивают мифологическую среду. В первом акте М. Легри компенсирует чрезмерное загромождение сцены объектами пластика актеров, благодаря чему картина обретает гармонию и подвижность.

Л. Спинателли в декорациях смешивает нарисованные буколические пейзажи с объемными античными храмами и многообразной бутафорией, которая несет содержательную нагрузку. Если у Дж. Ноймайера бутафория практически отсутствовала (за исключением луков у нимф-охотниц), то у Л. Спинателли она была активно задействована (лавровая ветвь, фрукты, луки). Световая декорация Жака Джовананжели в виде большой луны на заднике погружает зрителя в атмосферу ночного священного леса, в котором духи оживают (илл. 2). Важными элементами сценографии являются фонтан, вокруг которого происходят массовые сцены, и скульптурная «цитата» а-ля антик в виде «Амура» Антония Кановы, олицетворяющего пробуждение чувственности у нимфы Дианы. Статуя выступает в роли сценографического персонажа и визуального воплощения всей квинтэссенции балета, указывающей на то, что художница активно следует академическим традициям первой постановки балета «Сильвия» 1876 года, в которой статуя Эроса была воплощением бога — «действующим лицом» — и обязательно присутствовала на сцене.



Илл. 2. Первый акт из балета «Сильвия» (декор. Л. Спинателли, хор. М. Легри, 2018; фотография Эшли Тейлор. Венский государственный балет).

Костюмный ансамбль Л. Спинателли разнообразен по типам и образности. Так, женские и мужские костюмы античных нимф и охотников выполнены на основе традиционных балетных длинных и коротких туник, восходящих к историческим древнегреческим одеждам. Точно так же выполнен и костюм Аминты — короткий драпированный хитон из прямоугольной материи, скрепленный на левом плече. Иначе решены одежды сатиров: они предстают в плотно облегающих комбинезонах, расписанных яркими пятнами, имитирующими шкуру животного. Они напоминают костюм Фавна Л. Бакста из балета «Послеполуденный отдых фавна», когда впервые тело взяло на себя функцию костюма. Костюмы крестьян никак не соотносятся с античностью, а представляют собой традиционные балетные костюмы-туники на основе народно-бытового итальянского платья. Самым сказочным получился образ Эроса-Колдуна: темный плащ с капюшоном придавал загадочность образу, а волшебная лавровая ветвь возвращала Аминту к жизни.

Второй акт постановки Дж. Ноймайера делится на две картины. Первая — «Вечеринка Ориона» — проходит в светском салоне. Декорации представляют не конкретное, а обобщенное место действия в виде белого павильона. Аллюзией на античность в этой картине является фрагмент гигантского торса знаменитой статуи Леохара «Аполлон Бельведерский» (илл. 3).

Сильвия пытается обрести чувственность, найти себя, поэтому торс Аполлона более эротичен, напоминает работы Праксителя. Соединение сладострастности Праксителя с ясной неоклассикой Леохара олицетворяет внутренние изменения Сильвии (девушка превращается в женщину). Свет во многом создает нужную психологическую атмосферу в спектакле и освещает танцевальные дуэты, в которых Сильвия мечется в поисках внутреннего, душевного баланса. Костюм Сильвии — вечернее бордовое бархатное платье с облегающим топом и широкой струящейся юбкой — выделяет ее среди остальных персонажей, символизируя проявления женственности. Ее образ дополняют длинные серьги, а волосы, распущенные в первом акте, во втором собраны в обычную балетную прическу — пучок на затылке. Меняется не только костюм Сильвии, но и ее движения, которые становятся мягкими, воздушными, ломающими образ воительницы.

В массовых танцевальных сценах мужские костюмы однотипные — черные фраки, дополненные белыми рубашками и черными бабочками, женщины — в вечерних платьях, состоящих из облегающего бархатного топа с широкой юбкой. Все детали указывают на бал современного светского общества. Богиня Диана на протяжении спектакля меняет не только костюм, но и гендерный облик: вместо костюма воительницы она облачается в темный мужской фрак. Хореограф Дж. Ноймайер хотел показать дуэт Дианы и Сильвии



Илл. 3. Первая картина второго акта из балета «Сильвия» (декор. Я. Коккос, хор. Дж. Ноймайер, 1997; фотография Хольгера Бадекова. Гамбургский балет).

только как символ крепкой женской дружбы, а в художественной трактовке Я. Коккоса женская дружба мешает Сильвии проявить здоровую сексуальность [Кузнецова 2005].

Вторая картина называется «Зима», в ней Аминта возвращается в священный лес, в котором вновь встречается с Сильвией. В этом акте задействована световая декорация холодно-синего цвета, что обрисовывает холодную, потерянную душу нимфы леса. Сохранив конструкцию павильонной декорации, художник сдвигает три плоских картонных дерева на правую сторону.

Действие начинается в мертвой тишине, Аминта идет по подсвеченной авансцене от картонных деревьев. Возможно, у Дж. Ноймайера такой выход символизирует отказ от Сильвии и принятие ситуации. Костюмный ансамбль изменен по сравнению с предыдущими картинами: пастух одет в светлый костюм нараспашку вместо белого комбинезона, важной деталью его образа является зеленая футболка, отсылающая к его связи с природой. Наряды танцовщиков в массовых сценах представлены в цвете, символизирующем зиму: белые атласные платья в пол у дам и белые брюки у мужчин. На фоне зимних, холодных тонов выделяется бежевый, теплый костюм Сильвии с пиджаком и пышной, струящейся юбкой, выполненный в стилистике женской моды 1950-х годов (илл. 4).

Во втором акте «Сильвии» М. Легри «Пещера — убежище Ориона» точно так же, как и в постановке Дж. Ноймайера, Орион похищает Сильвию. Оформление сочетает в себе контрастную световую декорацию (темно-синий и белый) со смешанным нарисованным буколическим пейзажем, неизменным остается ступенчато-пандусная



Илл. 4. Вторая картина второго акта из балета «Сильвия» (декор. Я. Коккос, хор. Дж. Ноймайер, 1997; фотография Хольгера Бадекова. Гамбургский балет).

конструкция, позволяющая актерам легко двигаться по сцене. Эффектным элементом акта являлось появление Эроса из архитектурно-пространственной декорации в виде Пегаса, который пафосно спустился в мрачное убежище Ориона.

В акте задействовано много массовых танцевальных сцен: энергично-игровой танец одалисок с фруктами и бубнами; танец сатиров, наполненный элементами *allegro*, дуэтными и сольными номерами. Костюмы создают восточный колорит, при этом позволяя легко двигаться и танцевать: шальвары одалисок в сочетании с бюстье представляют собой типичный балетный костюм на основе бытового восточного, но они облегчены и связаны с танцевальным образом балерин, чтобы выявлять и подчеркивать характер движений.

В завершающем третьем акте «У храма Дианы» Л. Спинателли создает

«...роскошные и феерически эклектичные декорации, смешав рисованные буколические пейзажи и объемные античные храмы с реалистичной бутафорией типа всамделишных ритуальных чаш и золоченой в духе венского сецессиона атрибутикой вроде колесницы Эроса» [Кузнецова 2020] (илл. 5).

Хореографический текст М. Легри проходит по всем канонам классического танца, ключевым номером является пиццикато на пуантах, исполняемое Сильвией.

В балете М. Легри нимфе леса было разрешено вместе с пастухом Аминтой в конце спектакля смотреть в светлое будущее, в то время



Илл. 5. Третий акт из балета «Сильвия» (декор. Л. Спинателли, хор. М. Легри, 2018; фотография Эшли Тейлор. Венский государственный балет).

как Диана, верная своей судьбе, проявляет себя как богиня Луны, ночью освещая путь Эндимиону и всем возлюбленным. В постановке Дж. Ноймайера показана противоположная история, в которой Сильвия после объяснения с постаревшим Аминтой уходит с совершенно другим мужчиной.

Каждая постановка является ярким событием своего времени и прекрасным примером нового сценографического видения. Если в сценографии Я. Коккоса, решенной как обобщенное место действия, античная красота сочетается с современным минимализмом, то в оформлении Л. Спинателли, решенном как конкретное место действия, сочетается пышный академизм с современными мультимедийными проекциями. Общим является использование копий крупных античных статуй, в одном случае это Аполлон Бельведерский, в другом — Амур, которые олицетворяют пробуждающиеся чувства нимфы Дианы — Сильвии.

Итак, две сценографии Я. Коккоса и Л. Спинателли являются полюсами разных стилистических тенденций в современном балетном театре: от постмодерна до ретроакадемизма.

Список литературы

1. [Илларионов 2008] — *Илларионов Б.* О балете «Сильвия». URL: [link](#) (дата обращения: 10.08.2021).
2. [Кузнецова 2005] — *Кузнецова Т.* Легенды и нимфы Джона Ноймайера. «Сильвия» в Парижской опере // Коммерсант. 2005. № 44. URL: [link](#) (дата обращения: 10.08.2021).
3. [Кузнецова 2020] — *Кузнецова Т.* Фавн-зона. Манюэль Легри поставил «Сильвию» в «Ла Скала» // Коммерсант. 2020. № 3. URL: [link](#) (дата обращения: 10.08.2021).
4. [Столяров, Эйхенгольц 1921] — *Столяров М., Эйхенгольц М.* Тассо Торквато — Аминта // Т. Тассо. Аминта. М.: Гос. изд., 1921. 11 с.

Ксения Николаевна Падалка
Академия русского балета
им. А.Я. Вагановой,
педагогический факультет,
магистерская программа
«Искусства и
гуманитарные науки»
padalkakseniia@gmail.com

Ksenia N. Padalka
Vaganova Ballet Academy,
Faculty of Education,
MA programme
“Arts and Humanities”
padalkakseniia@gmail.com

4

УДК
821.161.1

ИСТОРИЯ В КАРТИНКАХ:
РЕЦЕНЗИЯ НА КОЛЛЕКТИВНУЮ
МОНОГРАФИЮ «КУЛЬТ-ТОВАРЫ.
КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИИ
В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ»*

Автор:
Анастасия
Афанасьева

Author:
Anastasiia
Afanaseva

** Под редакцией Анны Смирновой
и Артёма Рыжкова.*

*History in Pictures: Review
of Collective Monograph
“Cultural Goods. Commercialization
of History in Popular Culture”**

** Edited by Anna Smirnova and Artyom Ryzhkov.*

Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография / ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 348 с.

В рецензии рассматривается коллективная монография «Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре», вышедшая в 2020 году и созданная по итогам конференции 2019 года в Болонье. Как указано во введении сборника, он является продуктом исследовательского проекта — одной из ряда конференций по культ-товарам, посвященных анализу тенденций развития популярной культуры, в которой массовая литература и ее кризисное состояние представляются основным фокусом рассмотрения. Первая конференция была проведена в Санкт-Петербурге в 2008 году.

На конференциях, посвященных культ-товарам, явление визуальности — неотъемлемая часть дискуссии. Однако преобладающей темой для обсуждения при анализе массовой культуры долгое время оставалась массовая литература. Само появление издателей и писателей на конференции в 2008 году, по мнению М.А. Черняк, свидетельствовало о новом формате научных конференций [Черняк 2008]. Обсуждение массовой литературы было доминирующим и на третьей конференции, посвященной культ-товарам, судя по обзору М.А. Литовской [Литовская 2012].

Однако на той же третьей конференции 2012 года уже можно заметить доклады, посвященные теме визуальности. Например, доклад Г.А. Янковской, которая рассматривала рекламные плакаты, или доклад М.В. Соколовской, исследовавшей карикатуры и заметки о современном искусстве в 1950–1960-х годах в сатирических журналах [Литовская 2012]. На конференции 2019 года визуальности посвящена уже треть докладов (в сборнике — целые разделы о кино и сериалах).

Одной из отличительных черт конференций, начиная с 2015 года, является анализ произведений массовой культуры сквозь призму политической повестки. Несмотря на это, по словам одного из авторов обзора на конференцию 2015 года М.П. Абашевой, «от конференции 2015 года не ожидали сильного углубления в политические вопросы» [Абашева, Абашев 2016]. Интерпретации через политический контекст не отражаются и в названии сборника конференции 2019 года «Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре», в котором культ-товар считается обладающим большим символическим капиталом, возникающим на уровнях разных социальных групп, а следовательно, ставящим влияние идеологии как системы под вопрос. Однако каждый из авторов статей сборника опровергает такой подход к анализу культ-товаров, утверждая первостепенность идеологии в обладании символическим капиталом.

К примеру, Д.В. Новохатский в статье «Мифогенные полеты голой пионерки: сказочная история Великой Отечественной войны» отрицает идею поверхностного чтения двух анализируемых произведений («Мифогенная любовь каст» и «Голая пионерка») из-за того, что может создаться впечатление, будто авторы художественных произведений оспаривают итоги войны. Поэтому возникает предположение, что идеология на поверхностном уровне чтения не имеет смысла и влияния. Однако далее Д.В. Новохатский говорит об общей черте этих повести и романа — «война показана с позиции сказки», — и это соответствует тенденциям современной литературы, учитывающей мнение разнородных социальных групп [Новохатский 2020: 188].

Само желание прислушиваться к мнению разнородных социальных групп возникло вследствие распада Советского Союза, после чего голосу власти перестала отводиться доминирующая роль в конструировании образа советского воина. Поэтому если поверхностный уровень идеологически нерелевантен, то на следующих уровнях анализа произведений идеология никуда не исчезает.

Еще одной характерной чертой программ предыдущих конференций являлось включение экскурсий [Черняк 2008: 76], смысл которых объяснялся «встречей» докладчиков с массовой культурой на практике [Абашева, Абашев 2016]. Однако уже в обзоре конференции 2019 года ничего про это не сказано.

Вся книга, состоящая из статей о коммерциализации истории, посвящена нематериальному (истории, идеологии, идеям и образам), выраженному в предметах как в практически единственных агентах постсоветской истории, т.е. в монографии сделан акцент на материальной реальности. Материальное – не только что-то осязаемое, но также то, что можно увидеть, но невозможно ощутить. Поэтому сериалы и фильмы могут рассматриваться как продукт материального, в котором отражение находит нематериальное.

Материальная реальность представляет собой собирательный образ, поскольку все недосказанное мигрирует в окружающую человека материальную среду, которая зависит не только от высказываний индивида, но и от социума. Авторы показывают, насколько мозаичной и разносторонней становится такая материальность. В отличие от высказываний, которые могут носить вневременной характер, материальность, нацеленная повествовать о прошлом, не может не принимать вид настоящего в современных формах популярной культуры. Из-за этого материальность приобретает темпоральный характер, отражающий культурный код человеческого сообщества во времени так же, как и любая археологическая культура, по которой определяют образ жизни определенной группы людей. Еще материальность – это предметы, которые К. Скиннером могли бы полноценно быть прочитаны как самостоятельные речевые акты¹, или тексты в более широком понимании, которые обязательно имеют и одного автора-создателя, и множество – общество.

Несмотря на то, что авторы анализируют реальность не только постсоветского пространства, но и других стран, в книге наблюдается преобладание нарративов о советском и постсоветском. Авторы

1 – См. Skinner Q. *The Foundations of Modern Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. Vol. 1.

статьи «Современный российский байопик: реализация сюжета “Художник и Власть в эпоху застоя”» Ю.М. Брюханова и И.В. Олейников, ссылаясь на З. Баумана, делают акцент на обращении к прошлому как к единственному способу поговорить о настоящем, связывая актуализацию прошлого с невозможностью мыслить себя в настоящем.

В книге выделяется пять разделов. Первый посвящен коммерциализации прошлого с помощью феномена ностальгии, который находит отражение в сувенирах как локализаторе времени, а не места, или в экскурсиях по памятным местам. Авторы второго сосредотачиваются на массовой литературе и механизмах ее обращения к прошлому. В третьем разделе массовая литература сравнивается с элитарной в исторической перспективе анализа. В четвертый раздел помещаются статьи о способах репрезентации истории в кино и о том, насколько сильно художественный язык корректирует коллективную память. А в пятом разделе рассматривается более современный способ репрезентации истории — пространственно-временной континуум сериалов.

Авторы статей стремятся показать, что предметная сущность окружающего мира отражает именно парадоксальное противостояние массового реципиента и государства, готовящего заранее ответы. Разные социальные группы, образующие общество, создают свою социальную реальность посредством стереотипов и мифов, а государство либо утверждает одну из этих социальных реальностей, либо создает свою — отсюда такое противостояние. В статье М.В. Загидуллиной «Ренессанс “средневековой концепции” в начале XXI века: к вопросу о коммерциализации эстетического кода в актуализации прошлого» раскрывается сущность элитарной и мидл-культуры. Их существование, обусловленное столкновением массового читателя и наказов государства, позиционируется автором как вневременное [Загидуллина 2020: 11–27].

Авторы статей считают, что предметы заведомо содержат в себе «означаемое» (по Р. Барту)², поскольку их форма влияет на цель создания: как новости делают для того, чтобы их читали, так и сериалы и фильмы — чтобы их смотрели. Поэтому СМИ и массовая культура в виде сериалов, фильмов и литературы становятся габитусом современного общества (по П. Бурдьё)³. М.А. Черняк в своей статье

2—См. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.*

3—См. Бурдьё П. *Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. № 2. С. 40–58.*

«“Любовь к истории” как литературный проект: к вопросу о производстве исторического знания» говорит о возможности исследования тенденций общества с помощью популярной литературы, поскольку там отражаются старые и новые исторические мифы массового сознания. Но в этом случае, даже несмотря на утверждение автора об отсутствии «достаточно авторитетной идеи развития страны», СМИ и массовая культура должны рассматриваться в контексте этого сборника скорее не как взаимоисключающие понятия, а как взаимовлияющие [Черняк 2020: 115]. О.В. Рябов в своей статье также рассматривает, как на сувенирную продукцию влияют и общественные запросы, и государство.

Книга содержательна и насыщена в современных реалиях, где постоянно реактуализируется прошлое или память о нем. Авторы умело связывают это с «сокращением настоящего» [Черняк 2020: 114, 128] или вовсе его отсутствием в связи с «недетерминированностью завтрашнего дня» [Брюханова, Олейников 2020: 273]. Вследствие этого, современное общество все активнее обращается к реактуализации прошлого через его реконструкцию.

Реконструкция истории как медийная тема активно развивается в современном обществе. В эпоху глобализации, о которой подробно повествуют авторы статей, невозможно одиночное существование таких тенденций, как возвращение к прошлому и ностальгия по нему, сопровождающиеся реконструкцией истории, если учитывать развитие разнородных интернет-платформ как развлекательного, так и образовательного назначения. Хотя нередко в этом поле множатся именно комбинирующие такие функции платформы. К примеру, можно выделить «Арзамас», где публикуются не только лекции и статьи, но и квесты.

Реконструкция истории, недетерминированность настоящего и феномен ностальгии представляются в сборнике статей тесно связанными объектами исследования. Феномен ностальгии как основной нарратив этой книги характерен не только для России, но и для любого государства. Так, к примеру, становится популярно возведение средневековых замков и воссоздание средневекового быта⁴. Попытки приблизить прошлое насыщают жизнь «музеефикацией». Обезличенные предметы повседневности (не принадлежащие отдельным

4— Чтобы подробнее узнать об этом, можно посмотреть проект «Геделон», в котором пытаются не только воссоздать замок, но и понять образ жизни средневекового человека; также можно обратить внимание на ресторан в Калининградской области — замок «Нессельбек» — новое здание, оформленное в стиле средневекового замка.

людям, как это обычно бывает) становятся музейными экспонатами. Ярким примером «музеефикации» повседневности могут послужить музеи советских игровых автоматов, которые упоминает М.Н. Тимофеев в своей статье «Кто поедет в Советлэнд? Ульяновск и Иваново: реструктуризация символического капитала» [Тимофеев 2020: 40–54]. Долгое время к ностальгии относились как к болезни, что было характерно для XVII века, однако сейчас к ней иное отношение. В ностальгию погружаются как во всеохватывающее, ретроспективное настоящее [Бойм 2019: 15].

Понятие «ретротопия» З. Баумана⁵ проходит лейтмотивом через всю книгу, поскольку в сборнике речь идет не только о приятном погружении в воспоминания прошлого, но и об идеологиях, в основе которых — «эмоциональная близость» такого типа [Бойм 2002: 297].

Хотя в своей статье О.В. Рябов с иронией рассматривает сувенирную продукцию как продукт ностальгии (иногда кажется, что и сама эта сувенирная продукция производится ради иронии или шутки), интерес авторов сборника к иронии в массовой культуре обходит стороной важную сегодня культуру мемов. Такая перспектива исследований, посвященных коммерциализации истории, видится значимой в контексте производства и потребления исторического знания и интереса к нему массовой аудитории. Также по популярности мемов можно отслеживать тенденции современного восприятия истории или попытки ее реконструкции. Бывает, что сообщества, изначально базирующиеся на публикации мемов, выходят на новый уровень и публикуют по запросам массового реципиента научно-популярные труды. К примеру, такой опыт переживало интернет-сообщество «Страдающее Средневековье», выпустившее в свет немало научно-популярных книг⁶.

В современном российском популярном дискурсе ностальгия по советскому настолько тотальна, что она «мигрирует» даже в моду. В качестве примера можно привести рекламную кампанию «GQ» совместно с брендом «Gucci» [Рекламная кампания «GQ»...], где для съемки пародийно воссоздали советскую материальность. Это же мы находим в видео А. Лапенко на платформе Инстаграм (тоже изначально предназначенной для публикации и просмотра эстетичных снимков,

5 — См. Бауман З. *Ретротопия* / пер. с англ. В.Л. Силаевой; под науч. ред. О.А. Оберемко. М.: ВЦИОМ, 2019. 160 с.

6 — См., например: Зотов С.О., Майзульс М.Р., Харман Д.Д. *Страдающее Средневековье*. М.: АСТ, 2018. 416 с.

коррелирующих с модой), набравших популярность именно за счет иронии над расхожими, по мнению массового зрителя, образами советского человека⁷.

Ирония на уровне представлений о советском человеке важна с позиции, которую можно объяснить «эмоциональной привязанностью» к советскому прошлому, исторической / архивной контрреволюцией или интересом к конструированию личности в СССР. Интересным объяснением может также выступить такой социальный феномен, как популяризация интереса к чему-либо. Его можно проиллюстрировать примером из моды, когда высокая мода «мигрирует» в масс-маркет. Этот процесс наглядно показан в фильме «Дьявол носит Prada», когда героиня, абсолютно не интересующаяся модой, ошибочно полагает, что она ее не касается. Поэтому можно утверждать, что образ советского человека в видео А. Лапенко вовсе не нов, а совпадает с «волной» интереса к советскому человеку — с модной ностальгией. В качестве достаточно популярного, предшествующего его творчеству примера можно выделить сериал «Восьмидесятые» на телеканале СТС.

Тема пародии на советское время приобретает ностальгически модный окрас, вследствие чего реципиенты массовой культуры стараются походить на тех людей, образы которых не удалось застать, но хочется реконструировать. Когда коллективная память трансформируется сквозь поколения, она создает «стереотипы» о прошлом как о загадочной и замкнутой гетеротопии, в которую есть надежда попасть, следуя этим «стереотипам» [Фуко 2006: 200]. К примеру, память о прошлом разных поколений тоже можно рассматривать как гетеротопию, которая кажется открытой, поскольку живы заставшие советское время люди, но все равно остается непостижимой для тех, кто родился позже. Такой разрыв поколений можно найти везде, но в случае с советским прошлым дело обстоит сложнее. Это, вероятно, связано с тем, что в СССР было не принято говорить о семейном прошлом, которое было до Советского Союза. Несмотря на практики, которые люди старались передать сквозь поколения как форму памяти, эффект был совершенно другой. В итоге люди, родившиеся в СССР, с его распадом оказались людьми без прошлого. Поэтому советское прошлое можно рассматривать не только как имеющее ностальгический окрас для тех, кто родился после, и для тех, кто там жил, но и как отчужденное для обеих групп в равной степени.

⁷ — См., например: Лапенко. «Инженер. В легкий отпуск».

Продление ограничения доступа к архивам [Приказ Министра обороны...] свидетельствует о болезненной (в политическом смысле) актуальности некоторых исторических периодов, что может говорить не только о современной политической повестке, но и о травме прошлого, которая влияет на восприятие коллективной памяти. Коллективная память как достаточно интересный феномен живет и наследуется, но каждое поколение трансформирует его. Несмотря на желание передать какие-то практики, в случае запрета рассказов о прошлом индивидуальное восприятие зависит от той социальной реальности, в которой живет человек. Другими словами, восприятие отдельного человека зависит от времени и пространства, которые с помощью воспоминаний конструирует общество [Хальбвакс 2007: 11], и от общностей (коллективов), образованных под их влиянием.

О.В. Рябов в своей работе соглашается с авторами цитируемой им статьи о функциях сувениров. Ученые наделяют сувенир такой символической функцией, как «принадлежность их владельца к определенной группе индивидов» [Decrop, Masset 2014: 33]. Бессознательно или осознанно (например, в случае покупки сувенира ради иронии) индивид находится под влиянием коллективной памяти, характерной для той группы, с которой он соотнес себя посредством сувенира. О.В. Рябов в статье рассматривает сувениры, транслирующие ностальгию о советском прошлом. Он говорит о том, что сувенирная продукция не только «многомиллиардный бизнес», но и символическая политика, где основным актором выступает государство, способное «навязывать поддерживаемые им способы интерпретации социальной реальности...» [Рябов 2020: 30–31].

Авторы статей приходят к заключению, что ностальгия является структурирующим элементом современного общества. Феномен постпамяти, также выделяемый авторами, свойственен постсоветскому времени и пространству, где историческая память подвергалась воздействию разных современных художественных апроприаций, которые актуализировали интерес массового и немассового читателя, но вызвали шквал критики со стороны людей более консервативных взглядов [Новохатский 2020: 187]. Отторжение такого мифологического или сказочного развития истории отрицается частью населения не только из-за их взглядов, но и из-за самого феномена цифровой памяти [Черняк 2020: 126], который больше характерен уже для XXI века.

Сам феномен коммерциализации истории, к которому отсылает название книги, может быть прочитан в марксистском понимании рыночных отношений как противопоставление «продаваемого» и че-

го-то «бесценного», «вечного». Переход к культуре потребления осмыслялся философами еще в середине XX века [Интервью с Э. Фроммом...], однако если такая культура жизнедеятельности осмыслялась в советском прошлом либо как оппозирующая идеология, либо как «недостижимое», но «желанное», то с распадом СССР эта культура проникла во все сферы жизни общества, из-за чего она словно «обрушилась» на жизнь людей, воспитывавшихся иначе.

Сейчас «коммерциализация истории» имеет нейтральные коннотации — в особенности, когда повсюду людей окружает информация и способы ее потребления трансформируются. Для постижения истории не надо тратить ни денег, ни времени, поскольку информация доступна в любой момент в Интернете, когда это удобно самому человеку. Повсеместность истории и разнородность первичных и вторичных ресурсов как никогда ранее демократизирует ее. Возвышение и ниспровержение истории происходят ежедневно в глобальном потоке информации. В итоге, основа современного исторического знания складывается не только за счет истории как науки, но и за счет социальной реальности, в которой стереотипы, мифы, продукты ностальгии и государственной повестки вместе с коммерциализацией образуют замысловатую картину прошлого.

Список источников

1. [Интервью с Э. Фроммом...] — Интервью Эрихом Фроммом от 25 мая 1958 г. URL: [link](#) (дата обращения 24.05.2021).
2. [Приказ Министра обороны...] — Приказ Министра обороны Российской Федерации от 12.11.2020 № 591 «О признании утратившими силу приказов Министра обороны Российской Федерации от 8 мая 2007 г. № 181 и от 30 мая 2009 г. № 492» (зарегистрирован 22.03.2021 № 62833). URL: [link](#) (дата обращения 01.09.2021.)
3. [Рекламная кампания «GQ»...] — Рекламная кампания «GQ» и «Gucci»: «Дроздов, Паль, Гудков и другие специалисты НИИ мужского костюма». URL: [link](#) (дата обращения 23.05.2021).

Список литературы

1. [Абашева, Абашев 2016] — *Абашева М.П., Абашев В.В.* Международная конференция «Культтовары. Патриотизм, гражданственность, национализм. Политические концепты в современной массовой культуре» (Пермь, 26–27 июня 2015 г.) // НЛО. 2016. № 4. URL: [link](#) (дата обращения: 01.09.2021).
2. [Бойм 2002] — *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: НЛО, 2002. 320 с.
3. [Бойм 2019] — *Бойм С.* Будущее ностальгии. М.: НЛО, 2019. 680 с.
4. [Брюханова, Олейников 2020] — *Брюханова Ю.М., Олейников И.В.* «Современный российский байопик: реализация сюжета “Художник и Власть в эпоху застоя”» / Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография / ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 273–285.
5. [Загидуллина 2020] — *Загидуллина М.В.* «Ренессанс “средневековой концепции” в начале XXI века: к вопросу о коммерциализации эстетического кода в актуализации прошлого» / Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография / ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 11–27.
6. [Литовская 2012] — *Литовская М.А.* Конференция «Культ-товары-XXI: ревизия ценностей. (Масскультура и ее потребители)» Екатеринбург, 22–23 мая 2012 г. // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 3. С. 133–142. URL: [link](#) (дата обращения: 01.09.2021).
7. [Новохатский 2020] — *Новохатский Д.В.* «Мифогенные полеты голдой пионерки: сказочная история Великой Отечественной войны» / Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография / ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 187–203.
8. [Рябов 2020] — *Рябов О.В.* «Ностальгия по Холодной войне в современном российском сувенире» / Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография / ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 27–39.

9. [Тимофеев 2020] — *Тимофеев М.Н.* «Кто поедет в Советлэнд? Ульяновск и Иваново: реструктуризация символического капитала» / *Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография* / ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 40–54.
10. [Фуко 2006] — *Фуко М.* Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Ч. 3: Статьи и интервью. 1970–1984. М.: Праксис, 2006. С. 191–204.
11. [Хальбвакс 2007] — *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступительная статья С.Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
12. [Черняк 2008] — *Черняк М.А.* «Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России» // *Universum: Вестник Герценовского университета*. 2008. № 7. С. 75–79. URL: [link](#) (дата обращения: 01.09.2021).
13. [Черняк 2020] — *Черняк М.А.* «"Любовь к истории" как литературный проект: к вопросу о производстве исторического знания» / *Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Коллективная монография* / ред. М.П. Абашева, М.А. Литовская, И.Л. Савкина, М.А. Черняк. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 114–130.
14. [Decrop, Masset 2014] — *Decrop A., Masset J.* A T-shirt from New York, a Coral from Mauritius: A Functional Typology of Tourist Souvenirs // *Tourists' Behaviors and Evaluations (Advances in Culture, Tourism and Hospitality Research)*, edited by A.G. Woodside, M. Kozak. Bingley: Emerald Group, 2014. P. 31–39.

[Анастасия Викторовна Афанасьева](#)
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург, департамент истории, бакалаврская программа «История»
avafanaseva@edu.hse.ru

[Anastasiia V. Afanaseva](#)
National Research University Higher School of Economics (Saint-Petersburg), Department of History, BA programme "History"
avafanaseva@edu.hse.ru

Приглашение к публикации

Мы принимаем ранее не публиковавшиеся работы студентов бакалавриата, магистратуры и аспирантуры, посвященные исследованиям в области филологии, истории, антропологии и других гуманитарных наук. Если ваша статья подходит под темы ближайших выпусков, заполните эту форму. Мы свяжемся с вами по почте и обсудим детали нашего дальнейшего сотрудничества.

Если у вас нет готовой статьи, но есть отличная идея, заполните эту форму. Опишите ваш материал и методы исследования, примерную структуру будущей статьи. Мы напишем вам письмо, в котором расскажем, насколько редакция заинтересована в таком материале, или предложим, как можно доработать идею, чтобы статья лучше подошла для тематического выпуска.

Если тема вашей статьи не вписывается в анонсированные номера, но вы все равно хотите опубликоваться — заполните последний раздел той же формы, опишите кратко содержание вашей статьи, и редакция обязательно рассмотрит вашу заявку. Возможно, сейчас мы как раз планируем сделать выпуск по вашей теме в следующем учебном году.

Отобранные редакцией статьи проверяются на плагиат, а затем проходят процедуру двойного слепого рецензирования. После рецензирования статья может быть принята к публикации без изменений, возвращена автору для доработки или отклонена. На заключительном этапе проводится редакция и корректура рукописи, все правки обязательно обсуждаются с автором.

Вы можете задать любые вопросы, написав нам на почту: svoimi.slovami.journal@gmail.com.

Правила оформления статей

Текст статьи должен быть написан на русском или английском языке. Объем оригинальной статьи должен составлять не менее 20 000 и не более 40 000 знаков с пробелами (включая примечания, список источников и библиографический список).

Используемый текстовый редактор MS Word, шрифт Times New Roman, кегль 12, межстрочный интервал 1.5, поля 2 см со всех сторон, отступ в начале абзаца 1.25, выравнивание текста по ширине.

Ссылки на литературу внутритекстовые, в квадратных скобках. Например: [Иванов 2020: 15]. На архивные источники: [ЦГА. Ф. 148. Оп. 1. Д. 84. Л. 1–2об]. Допускается наличие необходимых примечаний. Все примечания оформляются как концевые, при этом внутри текста указывается порядковый номер примечания в квадратных скобках. Например: [1].

При желании автор может выразить благодарность своему научному руководителю в первом примечании. Там же указывается участие в грантах, если это необходимо.

К статье прилагается список источников (в том числе архивных материалов) и библиография, двумя списками в алфавитном порядке. Русскоязычные источники ставятся в начало списка. Вот примеры оформления разнотипных позиций библиографического списка.

К статье могут быть добавлены иллюстрации, не более 5 изображений. Файлы в формате JPG или PNG, качеством 300 dpi. Обязательно указывайте автора и правообладателя, если изображение цитируется – то источник цитаты.

Наиболее актуальные требования к оформлению рукописей находятся на нашем сайте.

Другие варианты сотрудничества

В каждом выпуске журнала мы публикуем **переводы** статей зарубежных исследователей и исследовательниц. Если вы хотели бы перевести для журнала такую статью — оставьте заявку в **форме**, укажите, какими языками вы владеете и в какой области гуманитарного знания лежат ваши научные интересы. Как только у нас появятся переводческие задачи, требующие ваших навыков, мы с вами свяжемся. К сожалению, мы не можем просто взять и опубликовать перевод того, что вы выберете. Прежде всего, нужно получить разрешение на публикацию у владельца авторских прав, и эту задачу мы берем на себя. Именно поэтому, прежде чем начинать перевод, обязательно напишите в редакцию, и дальше мы расскажем вам, что делать.

Если вы хотите написать **рецензию** на книгу, взять **интервью** ученого или сделать **репортаж** с культурного мероприятия — для вас открыт культурный раздел журнала. Статьи в нем публикуются только на сайте и не проходят процедуру слепого рецензирования. Мы с радостью примем новых авторов — напишите нам на почту svoimi.slovami.journal@gmail.com, приложите примеры ваших текстов и несколько тем, за которые вы готовы взяться.

В редакции журнала всегда есть, чем заняться. Напишите нам на почту svoimi.slovami.journal@gmail.com, расскажите о своих навыках, и мы попробуем найти им применение. Особенно ищем студентов, знакомых с версткой, с авторским правом или с литературным редактированием англоязычных текстов.

FOR AUTHORS

Call for Submissions

The journal accepts articles written by undergraduate, graduate and postgraduate students devoted to research in the fields of language and literary studies, history, anthropology and other humanities. Manuscripts submitted to In your own words (“Svoimi Slovami”) should not be under simultaneous consideration by any other journal, nor should they have been published elsewhere. If you have written an article and it fits within the aims of the announced topic of one of the next issues, please fill out this form ([link](#)). We will contact you to discuss the possibility of cooperation.

If you have not written an article yet, but do have a striking idea for it, fill out this form ([link](#)). In it, describe your idea, subject matter and research methods, as well as an approximate structure of the future article. We will let you know if we are interested in such an article, or suggest how to work on the idea so that the article fits better into the thematic issue.

If the topic of your article does not fit for our announced issues, please fill out the last section of the form ([link](#)). In that section, briefly describe the content of your article, and the editors will consider your application. That will be exceedingly valuable for our planning of the topics for the next issues.

Articles selected by the editors undergo plagiarism checking and double-blind peer review procedure ([link](#)), according to the results of which the article can be accepted for publication without changes, returned to the author for revision, or rejected. After this, editing and proofreading take place. All the alterations are made after negotiation and getting agreement from the authors.

If you have any questions left, feel free to write to us at: svoimi.slovami.journal@gmail.com.

Manuscript Submission Guidelines

The article should be written in Russian or English. The manuscript should be no less than 20,000 and no more than 40,000 characters (including spaces, as well as footnotes and a reference list). The text editor that must be used is MS Word, the font is Times New Roman, font size is 12, line spacing – 1.5, margins – 2 cm on all sides, indentation at the beginning of the paragraph – 1.25; text is left-aligned.

If your article is written in English, please format your paper in Chicago style (CMOS Author-Date). Please consult The Chicago Manual of Style. You might also find it helpful to use the guide by Purdue Online Writing Lab.

If your article is written in Russian, consult the Russian version on our website (link).

If desired, the author can express gratitude to their supervisor in the first note. There the author also specifies any sources of funding (if applicable).

The article is accompanied by a reference list in alphabetical order. You will find examples of the formatting of some resources here (link).

Illustrations (no more than 5 images) can be added to the article – JPG or PNG file format; 300 DPI. Be sure to indicate the author and copyright holder, and if the image is cited – the source of the citation.

You can always find the most relevant submission guidelines on our website (link).

Other Forms of Collaboration

In each issue of the journal, we publish **translations** of articles by foreign researchers. If you would like to translate such an article for the journal (from any language to English or Russian), please, fill out the form (**link**) where you indicate which languages you can translate from and in what area of humanitarian knowledge your scientific interests lie. As soon as we have a task that requires your skills, we will contact you. Unfortunately, we cannot just publish a translation of whatever you choose. First of all, you need to obtain permission from the owner of the copyright, and we take on the task of negotiation. This is why, before starting your work on the translation, be sure to contact the editors.

If you would like to prepare a **book review**, an **interview** with a researcher or **reporting** from a cultural event, you might be interested in writing for the cultural section of the journal. Articles in it are published only on the website and do not go through the blind peer review procedure.

Please, write to us at **svoimi.slovami.journal@gmail.com**, attach samples of your writing and several topics that you are ready to work with.

The editorial office of the journal always has something to do. Write to us at **svoimi.slovami.journal@gmail.com**, tell us about your skills, and we will try to find an option of engagement for you. We are especially looking forward to working with students who are familiar with layout design, copyright regulations or literary editing of texts in English.

