

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ  
ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ  
НАУКАМ



# Вестник Культурологии научный журнал

Министерство науки  
и высшего образования  
Российской Федерации

**3 (98)**  
**2021**

МОСКВА  
2021



---

УДК 008  
ББК 71.0  
В 38

**Учредители:**

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт научной информации по общественным наукам  
Российской академии наук

**Отдел культурологии**

Редакция «Вестника культурологии»:  
Гл. ред. *О.В. Кулешова* – кандидат филологических наук

**Редакционная коллегия:**

*А.В. Дроздова* – доктор культурологии, *И.А. Едошина* –  
доктор культурологии,  
*Д.Н. Замятин* – доктор культурологии, *А.В. Костина* –  
доктор культурологии, доктор философии, *И.И. Лисович* –  
доктор культурологии, кандидат филологических наук, *И.В. Леонов* –  
доктор культурологии, *Е.В. Сальникова* – доктор культурологии,  
*А.И. Шмаина-Великанова* – доктор культурологии, *Л.В. Скворцов* –  
доктор философских наук, *С.Я. Левит* – кандидат философских наук,  
*И.И. Ремезова* – кандидат философских наук, *Г.Н. Андреева* –  
кандидат юридических наук, *Т.Н. Гончарова*  
Ответственный за выпуск –  
*Т.Н. Гончарова*

**Издание включено в Российский индекс научного цитиро-  
вания (РИНЦ)**

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.00

© «Вестник культурологии», 2021  
© ФГБУН «Институт научной информации  
По общественным наукам РАН», 2021



---

## СОДЕРЖАНИЕ

### ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

*Соколова Б.Ю.* Понятие «герой»: проблемы интерпретаций ..... 9

### ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

*Фишман Л.Г.* Советский социализм: неудавшаяся «культурная революция»? ..... 29

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Соколова Е.В.* Накануне Первой мировой: осцилляция образа войны в предвоенной немецкой лирике (1911–1914).....44

*Юрченко Т.Г.* «Важно лишь не сходить со своего пути»: новый роман Владимира Сорокина «Доктор Гарин» (2021).....60

*Розенберг Н.А.* Неклассичный классик. Взгляд на искусство С. Эрзи (1876–1959) из XXI века .....71

*Руцинская И.И.* Традиции военного парадного портрета в советской живописи 1940–1950-х годов .....83

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ФОРМ КУЛЬТУРЫ

*Синявина Н.В.* Городское пространство / город как объект исследования: Историография вопроса ..... 94



---

## ТЕЛЕСНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ

<i>Пулькин М.В.</i> Репрезентации тела в традиционной и современной культурах: проблемы осмысления.....	106
---	-----

## КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Козлов С.А.</i> Ведущие деятели fashion-индустрии о культурных парадигмах современного общества .....	125
<i>Андреева Г.Н.</i> Кто вы, маска? (исследование изображений, ограниченных рамками функции) .....	144

## МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Тарасова А.В.</i> Национальная история или развлечение: судьба одного сериала Южной Кореи в обсуждениях англоязычных зрителей.....	174
---	-----

## КОНФЕРЕНЦИИ

<i>Лавренова О.А.</i> Многомерные образы пространства: обзор VII международной научной конференции «География искусства».....	194
---	-----

## РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

<i>Маньковский А.В.</i> Рецензия на кн.: Левинг Ю. Поэзия в мертвой петле: (Мандельштам и авиация).....	216
---	-----



---

Russian  
Academy of  
Sciences

Ministry of Science and  
Higher Education of  
the Russian Federation

Federal State Budgetary Institution of Science  
Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences

***Herald of Culturology***

Scientific journal

N 3 (98)  
2021

Published since 1992  
4 Issues per year

Moscow  
2021



---

УДК 008

ББК 71.0

В 38

**Founders:**

Federal State Budgetary Institution of Science  
Institute of Scientific Information for Social Sciences  
Russian Academy of Sciences

**The Department of Culturology**

The editor of the Herald:

Chief editor Olga Kuleshova – PhD in Philology

**Editorial board:**

Alla Drozdova – DSn in Culturology, I. Edoshina – DSn in Culturology,  
Dmitriy Zamyatin – DSn in Culturology, Anna Kostina – DSn in Culturology,  
DSn in Philosophy, Inna Lisovich – DSn in Culturology, PhD in Philology,  
Ivan Leonov – DSn in Culturology, Ekaterina Salnikova – DSn in Culturology,  
Anna Shmain-Velikanova – DSn in Culturology,  
Lev Skvortsov – DSn in Philosophy, chairman,  
Svetlana Levit – PhD in Philosophy, Irina Remezova – PhD in Philosophy,  
Galina Andreeva – PhD in Law, Tatyana Goncharova

Responsible for the release

*Tatyana Goncharova*

**The publication is included In the Russian science citation index  
(RSCI)**

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.00

© Herald of Culturology, 2021

© FSBIS «Institute of Scientific Information  
for Social Sciences of the Russian Academy  
of Sciences, INION RAN», 2021



---

## CONTENT

### PHILOSOPHY OF CULTURE

*Sokolova B.Yu.* The «hero» concept: The problems of interpretation..... 9

### CULTURAL HISTORY

*Fishman L.G.* Soviet socialism: Failed cultural revolution.....29

### THEORY AND HISTORY OF FORMS OF ARTISTIC CULTURE

*Sokolova E.V.* Foresinging the First world war: Oscillating image of war in German lyrics of 1911–1914..... 44

*Yurchenko T.G.* Only staying the course really matters .....60

*Rozenberg N.A.* A non-classical classic, a look at the art of S. Erzya (1876–1959) from the 21 st century ..... 71

*Rutsinskaya I.I.* Traditions of the ceremonial military portrait in Soviet painting of the 1940–1950 s.....83

### THEORY AND HISTORY OF SPATIAL FORMS OF CULTURE

*Sinyavina N.V.* Urban space/the city as an object of research: historiography of the issue..... 94

### CORPOREALITY IN CULTURE

*Pulkin M.V.* Body representations in traditional and modern cultures: comprehension problems ..... 106



---

## CULTURE OF EVERYDAY LIFE

<i>Kozlov S.A.</i> Leading figures of the fashion industry about the cultural paradigms of modern society.....	125
<i>Andreeva G.N.</i> Who are you, mask? (Study of images limited by function).....	144

## POPULAR CULTURE

<i>Tarasova A.V.</i> National history or entertainment: The fate of one South Korean TV series in the discussions of English-speaking viewers.....	174
--	-----

## CONFERENCES

<i>Lavrenova O.A.</i> Multidimensional images of space: Review of the VII International Scientific Conference «Geography of Art».....	194
---	-----

## BOOK REVIEWS

<i>Mankovskiy A.V.</i> Book review: Leving Y. Poetry in a dead loop : (Mandelstam and aviation). – Moscow: Boslen, 2021. – 224 p.: ill. ....	216
--	-----



---

# ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК:179.6:316.75+14

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.01

**Соколова Б.Ю.\***

## ПОНЯТИЕ «ГЕРОЙ»: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ<sup>©</sup>

*Аннотация.* Понятие «герой» несет на себе отсветы многих эпох. Несмотря на его длительный путь в истории, начиная с мифа и эпоса, а также различные взгляды на его природу, в феномене героизма есть некая основа, которая питает культуру разных времен и народов и отзывается в душе человека как устойчивый архетип. В статье поднимается проблема интерпретаций феномена героизма, его преломлений в культурологических и философских концепциях, а также проблема их адекватности внутреннему глубинному смыслу самого явления. Представлен авторский анализ фундаментальной концепции героизма, которая содержится в Живой Этике – одной из философских систем русского космизма начала XX в.

*Ключевые слова:* герой; героизм; подвиг; самоотверженность; космизм; Живая Этика; Рерих.

Получена: 05.04.2021

Принята к печати: 20.04.2021

---

\* **Соколова Богдана Юрьевна** – кандидат культурологии, ведущий редактор ИПЦ Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова, Москва, Россия, e-mail: [altair-16@yandex.ru](mailto:altair-16@yandex.ru)

**Sokolova Bogdana Yur'evna** – PhD in Culturology, lead editor at the PPC of Plekhanov Russian University of Economics, Moscow, Russia, e-mail: [altair-16@yandex.ru](mailto:altair-16@yandex.ru)

© Соколова Б.Ю., 2021



***Sokolova B. Yu.***  
**The «hero» concept:**  
**The problems of interpretations**

*Abstract.* The concept of «hero» bears reflections of many eras. Despite its long history, starting with myth and epic, as well as different views on its nature, there is a certain basis in the phenomenon of heroism that feeds the culture of different times and peoples and resonates in the human soul as a stable archetype. The article raises the problem of interpreting the phenomenon of heroism, its refractions in cultural and philosophical concepts as well as the problem of their relevance to the inner deep meaning of the phenomenon itself. The article presents the author's analysis of the fundamental concept of heroism, which can be found in the Living Ethics, one of the philosophical systems of Russian cosmism of the early twentieth century.

*Keywords:* hero; heroism; feat; selflessness; cosmism; Living Ethics; Roerich.

Received: 05.04.2021

Accepted: 20.04.2021

Понятие «герой» прошло необычайно длительный путь в истории через миф, эпос, волшебную сказку, путь, сопровождавшийся огромными смысловыми напластованиями. Многомерность и сложность его природы открывает широкий спектр всевозможных интерпретаций. Однако поливариантность этого понятия не является поводом для его некорректной трактовки. Поэтому при рассмотрении героизма всегда следует соблюдать предельную корректность во избежание искажения его смысла. Сегодня существует серьезная проблема несоответствия того, где и как употребляется это слово, с его содержательным наполнением. Ведь к традиционным смыслам понятия «герой» современная массовая культура добавила еще целый ряд своих, искажая его истинный смысл и создавая в своей среде совершенно нелепые прецеденты, к примеру, виртуальных «героев» грубой физической силы без всякой заботы об их моральном облике. При этом для многих наших современников восприятие этого термина остается довольно размытым, а иногда и вовсе противоречивым. Все это не может не сказаться на человеке, ибо подмена и забвение истинных цен-



ностей, одной из которых является героизм, постепенно ведет к духовной деградации. Духовный мир человека нуждается в ведущем идеале, вдохновляющая сила которого способна оказывать огромное влияние на его совершенствование.

### **Рефлексия минувших времен**

Итак, хотелось бы остановиться на проблемах, связанных с различными подходами к постижению смысла понятия «герой» в научной среде, в частности в культурологических и философских концепциях. Еще в XIX в. возникли совершенно противоположные взгляды на это явление. Так, русский социолог и публицист Н.К. Михайловский (1842–1904), автор известной работы «Герои и толпа», разработал социально-психологическую концепцию стадного поведения толпы, увлекаемой по законам внушения и подражания «героем», который может быть либо действительно великой личностью, либо авантюристом и честолюбивым самозванцем. «Героем, – писал Михайловский, – мы будем называть человека, увлекающего своим примером массу на хорошее или дурное, благороднейшее или подлейшее, разумное или бессмысленное дело» [Михайловский, 1990, с. 70]. Созвучный взгляд находим и в работе французского социолога Г. Лебона (1841–1921) «Психология толп» [Лебон, 1999], который утверждал, что существуют «вожаки толп» (к таковым он относил Будду, Магомета, Жанну д'Арк, св. Павла и др.), которые, творя исторические ситуации, навязывают массам идеи с помощью убеждения, заражения, повторения.

Следует отметить, что роль личности в истории, действительно, бывает разная. Созидательность или разрушительность идеи, которая исходит от конкретной личности и захватывает народные массы, зависит от уровня сознания и духовности самой личности. Истинные герои, связанные с миром и творчеством, продвигали человечество по восходящей линии эволюции, те же, кто нес с собой разрушение и войну, вели в пропасть инволюции. Поэтому очевидно, что словом «герой» невозможно обозначать и тех и других, а уместно было бы использовать, скажем, терминологию «герой» и «антигерой».

В какой-то степени похожий взгляд можно найти в работе русского философа С.Н. Булгакова (1871–1944) «Героизм и подвижнич-



ство», в которой он, сравнивая интеллигентский героизм с христианским подвижничеством, подчеркивает, что задача первого – внешнее спасение человечества своими силами, по своему плану, «во имя свое»: «...Герой – тот, кто в наибольшей степени осуществляет свою идею, хотя бы ломая ради нее жизнь...» [Булгаков, 1990, с. 55]. Следует отметить, что термин «интеллигентский героизм» С.Н. Булгаков, очевидно, связывал с общественно-политическими революционными движениями XIX в. Поэтому, на наш взгляд, философ неудачно применил термин «героизм» к указанным движениям: в данном случае уместнее было бы воспользоваться названием «максимализм» или «радикализм», несмотря на самопожертвование их представителей. Деяния героя отличаются естественностью и ненасилием, поэтому личностей, деятельность которых отвечает только их собственному пониманию исторических закономерностей, нельзя называть героями. Хотя сам же С.Н. Булгаков при этом верно расставил некоторые акценты, ведь то, как он описал христианское подвижничество, имеет самое непосредственное отношение к истинному героизму. Также следует отметить, что с точки зрения философии русского космизма, о которой речь пойдет ниже, бытие человека органично включено в бытие вселенной, а исторический процесс тесно связан с процессами, происходящими во всем одухотворенном Космосе, в том числе с его законами. Герой, действующий в пространстве земной истории, ощущает эту связь, и не «творит историю по своему плану» [там же, с. 55], а действует в соответствии с космическими законами и эволюционными задачами Мироздания.

Противоположной точки зрения придерживался английский философ Т. Карлейль (1795–1881). Эвристическая значимость его концепции состоит в том, что он впервые поднял проблему онтологического статуса героизма, охарактеризовав его как чрезвычайно глубокое по своей сути явление, которое требует серьезного научного анализа. Он считал, что героизм имеет свои закономерности функционирования в обществе, являясь фактором, благотворно влияющим на культурно-исторический процесс. При этом отношение к героям со стороны общества виделось философу важнейшим показателем здоровья нации. Карлейль впервые создал ретроспективную концепцию исторических типов, через которые эволюционировал образ героя с древнейших времен до современности и представил развернутый ана-



лиз каждого исторического типа. Таких типов героев, по мысли философа, существует шесть: божество, пророк, поэт, пастырь, писатель и вождь. Но тут важна не сама классификация, а то, что в конкретную историческую эпоху почитание героев меняет форму выявления и придает каждому типу свой неповторимый образ. При этом разные типы героев, возникавшие на протяжении истории, – это лишь разные отражения в сознании людей одного и того же целостного культурного феномена героизма, чья форма проявления контекстуальна, поскольку зависит от времени и условий. «Герой – тот, – пишет философ, – кто живет во внутренней сфере вещей, в истинном, божественном, вечном, существующем всегда, хотя и незримо для большинства, под оболочкой временного и пошлого: его существо там; высказываясь, он возвещает вовне этот внутренний мир поступком или словом...» [Карлейль, 1994, с. 127]. Карлейль считал, что у всех героев независимо от эпохи и условий жизни есть способность как бы проникать «сквозь внешнюю оболочку вещей», ощущая и воспринимая их внутреннюю истинную суть (то, что Кант называл «вещью в себе»). Они являются учителями, вождями своего народа, передавая высшие знания, необходимые для духовного совершенствования и восхождения по ступеням эволюции.

Современник Карлейля, американский философ и писатель-романтик Р.У. Эмерсон (1803–1882), поддержал его идеи об эволюционной значимости и абсолютной ценности героизма для истории. Эмерсон представлял исторический процесс как воплощение божественного начала, которое реализует себя путем жизни и деятельности выдающихся личностей. Осмысливая героев как «представителей человечества» и выразителей духа времени, как носителей идеи, наполняющей мир, Эмерсон не был первым, так как подобные мысли высказывали И.Г. Гердер и В. Кузен, однако он дополнил их и интерпретировал в духе романтизма. Эмерсон утверждал, что герой как высоко нравственная личность помогает совершенствоваться окружающим его людям. «Мы любим общение с героями, – размышлял философ, – ибо наша переимчивость безгранична; с великими наши мысли и манеры сами собой становятся великими» [Эмерсон, 1912, с. 60]. Вслед за Карлейлем Эмерсон считал, что герои способны, не поддаваясь иллюзиям материального мира, понимать истинное устройство вещей, их глубинную суть. «Героизм, – пишет философ, – есть высшее про-



явление природы индивидуума; героизм следует чувству, а не рассуждению, и потому он прям во всех своих действиях. Сущность его – доверие к себе; средства – презрение ко лжи, к несправедливости... Героизм откровенен и правосуден, великодушен, гостеприимен, воздержан...» [Эмерсон, 2000, с. 100]. Эмерсон связывал героизм со способностью быть нонконформистом (не зависеть от общественного мнения), сохранять внутреннее равновесие, спокойствие и гармонию души наперекор любым внешним неурядицам. Герой может противостоять целому миру, но он стойко повинуется своему внутреннему призванию. «...Всякий героический поступок измеряется своим презрением благ внешних», – утверждал мыслитель [там же, с. 101].

### Дискуссионная проблематика XXI века

XXI век усилил и углубил дискуссию о героизме, начатую в предыдущем веке. Появилось множество работ, не только непосредственно посвященных данному явлению, но и так или иначе затрагивающих его смысл. Рассмотрим некоторые наиболее интересные примеры. Исследовательница архетипа культурного героя в украинской духовной традиции Н.М. Ковтун пишет о том, что в противоположность героическому типу XX в., который представлял бескомпромиссного поборника общественных идеалов, появился новый тип героической личности, которая стремится освободиться от устоявшихся стереотипов и сохранить свою индивидуальность. Кроме того, она считает, что в современном обществе появился «герой, который сводит все человечество только к своей персоне. Он лишен какой-либо укорененности в культурной традиции, свободен от национальных особенностей, политических предпочтений и даже от постоянных семейных связей. Такой герой не спасает человечество собой, а себя за счет человечества» [Ковтун, 2008, с. 1]. Такой подход, по нашему мнению, некорректен, так как очевидно, что данную характеристику уместнее было бы связать с каким-то иным термином, например, «маргинал», «эгоист» или «отщепенец».

Неадекватное определение героя сформулировано и в статье А.О. Большакова и А.Г. Суцевского «Герой и общество в Древнем Египте». Авторы разделили «героя» на два противоположных друг другу понятия: культурный герой – творец и герой – «не создающий



ничего, стихийный сокрушитель существующего, не признающий никаких норм и поэтому зачастую опасный для окружающих» [Большаков, Суцевский, 1991, с. 4]. Эти фигуры они обозначили соответствующими терминами: «конструктор» и «деструктор» – и, таким образом, пренебрегли общепринятым названием диалектической противоположности культурного героя – «трикстер». Сам же культурный герой, как понимается в данной работе этот термин, это один из типов героев. Такой угол зрения позволил авторам указанной статьи обойти молчанием деятельность подлинно героических личностей Древнего Египта: великой царицы Хатшепсут, выдающегося законодателя и талантливого архитектора Рамсеса II, мудрого реформатора Эхнатона и его сподвижницы Нефертити и многих других строителей египетской культуры, без которых она не только не достигла бы таких высот, но и вообще не сформировалась.

Также, по нашему мнению, одним из недопустимых моментов является смещение понятия «герой» в плоскость так называемых «виртуальных субкультур», в частности, хакерской. Например, в статье М.О. Войцыцкой «Хакерська субкультура у просторі міфу. Народження нового культурного героя сучасності» [Войцыцька, 2005] проводятся параллели между мифическим культурным героем и «героем» современных хакерских мифов. Традиционно термин «культурный герой» означает того, кто создавал для людей реальные культурные ценности, давал знания, делал возможным их эволюционное развитие. Хакера же можно сравнить в лучшем случае с авантюристом, использующим чужие возможности и культурные ценности для достижения своих целей. Поэтому очевидно, что понятия «культурный герой» и «хакер» не имеют между собой ничего общего.

Несколько противоречиво, хотя в целом не лишено рациональных зерен, фундаментальное исследование П.А. Сапронова «Феномен героизма». Автор тесно сопрягает понятия героизма, судьбы и трагедии и с точки зрения такого сопряжения рассматривает героев различных эпох и культур. «Героизм всегда и обязательно соотнесен с судьбой, – пишет П.А. Сапронов. – Он предполагает и борьбу с ней, и преодоление, и принятие ее, но вне ее немыслим. Точно так же героическое, оставаясь последовательным и цельным, неизбежно является и трагичным... Герой – человек судьбы и трагедии одновременно. Его встреча с судьбой делает из него героя и одновременно ведет к траги-



ческому итогу» [Сапронов, 2005, с. 15]. Причем и судьбу, и трагедию П.А. Сапронов рассматривает как внутренние моменты героизма. Между тем оба понятия по большому счету являются внешними. Трагедия – это результат диалектического противостояния героя и общества, впрочем, как и судьба. Внутренние моменты героизма, на наш взгляд, это как раз качества духа, которые и делают человека героем вопреки трагедии и наперекор судьбе. Но именно о качествах духа в книге П.А. Сапронова, к сожалению, речь не идет. Второй момент, который вносит в книгу противоречивую ноту, это смешение героизма с эгоизмом. Возможно, автор не стремился к этому, но именно так выглядят, например, следующие слова: «Героический пафос, пожалуй, можно отождествить с феноменом любви к самому себе» [там же, с. 118]. По своей внутренней сути героизм и эгоизм несовместимы. И в то же время в книге «Феномен героизма» есть замечательные мысли, с которыми нельзя не согласиться: «Победа над самим собой, над желанием жить и есть высшее утверждение героической жизни. Герою все подвластно, если он целиком подвластен себе сам» [там же, с. 89]. Действительно, именно тому, кто победил самого себя, подчиняются события и явления окружающей жизни (вспомним жизнеописание святых и подвижников, которым служили даже дикие звери).

Следует отметить, что проблема, связанная с определением героя, – это проблема не только собственно науки, она широко проникла в повседневную жизнь. Многие люди, особенно дети, склонны приписывать героям как положительные, так и отрицательные качества, исходя из того, что герои бывают «как добрые, так и злые». Однако такое выражение априори нельзя отнести к героизму. Поэтому также невозможно согласиться с подходами к определению понятия «герой» вышеуказанных ученых, поскольку они нивелируют его нравственный стержень и вносят путаницу в ценностные ориентации.

Значение слова «герой», формировавшееся столетиями, непреходяще и живет в душе каждого человека как юнговский архетип. Поэтому в жизни значима и этически неоспорима лишь одухотворенная альтруистической целью героика, направленная на служение людям, а корни такой героики уходят в глубины мифологического сознания к первопредкам и культурным героям. Так, например, в книге американского исследователя мифологии Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой» героизм представлен не как действие, а как состояние, как явле-



ние, превращающее личность в источник возрождения общества, а значит, являющееся для него эволюционным фактором. «...Герой – это мужчина или женщина, – пишет Дж. Кэмпбелл, – которым удалось преодолеть свои личные и конкретные исторические ограничения и прийти к универсальным, присущим всему человечеству формам. Такие видения, идеи и творческие импульсы человека порождаются в нетронutom чистом виде самой сутью человеческой жизни и мышления. Потому они красноречиво свидетельствуют не только о современном состоянии распадающегося общества и его отражения в мыслях, но и являют собой извечный неиссякаемый источник вечного возрождения общества. Герой как человек современный умирает; но как человек вечный – совершенный, лишенный индивидуальных черт, универсальный – возрождается к новой жизни» [Кэмпбелл, 2008, с. 19].

Многие современные ученые также движутся в правильном направлении осмысления и исследования героизма и подвига. В диссертационной работе А.В. Трофимовой «Подвиг как явление русской культуры» дается удачное определение: «Подвиг – нравственно и ценностно ориентированное действие большой социальной, психологической или культурной значимости, требующее предельного напряжения воли и сил, преодоления серьезных трудностей внешнего и внутреннего характера» [Трофимова, 2008, с. 31–32]. Концепт подвига тесно связан с явлением героизма, ибо без подвига немислим и сам герой. Поэтому от адекватного осмысления подвига зависит и корректный подход к героизму.

Надо сказать, в последнее время меняется ситуация с осмыслением героизма и в западной культуре, где исследования этого явления приобретают все большую актуальность. Так, например, Э. Бернштейн в своей статье «The Philosophical Foundations of Heroism» [Bernstein...] осмысливает героя как личность, которую характеризуют именно нравственные качества. Американские словари, как отмечает Бернштейн, дают определение героя, акцентируя внимание на его физических качествах. Формулируя свое определение героя, ученый справедливо отмечает, что героизм прежде всего имеет отношение к внутреннему миру человека. Герой, по его мнению, это «индивидуум возвышенного нравственного склада и высшего дарования, который неумоимо следует своим целям перед лицом сильного антагонизма.



Благодаря своей несломимой преданности добру, несмотря на сопротивление, он достигает духовного величия, и даже в том, что он терпит неудачу, заключается его фактическая победа» [Bernstein...].

В англоязычной литературе сейчас набирает популярность изучение героизма с точки зрения психологии. Так, например, К. Черри в своей статье «The Characteristics of a Hero» [Cherry...] приводит любопытное исследование, в результате которого было выявлено, что люди, проявляющие разовые акты храбрости (например, бросаясь в горящее здание или спасая кого-то с пути поезда), не обязательно будут отличаться от контрольных групп негероев. В то же время те, у кого героизм проходит через всю жизнь (например, в силу профессиональной деятельности), имеют важные черты, такие как сочувствие, забота и стремление жить согласно моральному кодексу. К. Черри приводит результаты исследования группы ученых, опубликованные в статье «Zeroing in on Heroes: A Prototype Analysis of Hero Features» [Kinsella, Ritchie, Igou, 2015]. Исследователи поставили задачу выяснить, как героические черты (среди которых наряду с храбростью и смелостью выделяются нравственная целостность, самопожертвование и самоотверженность) помогают людям идентифицировать героев и понять, что герои значат в их жизни. Авторы сообщают, что данное «исследование является важным шагом в превращении героизма в научную концепцию» [там же].

Также К. Черри рассматривает еще одно интересное психологическое исследование героизма – это работа З. Франко, К. Блау и Ф. Зимбардо «Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation between Heroic Action and Altruism» [Franco, Blau, Zimbardo, 2011]. Несмотря на то что американский социальный психолог Ф. Зимбардо знаменит своим Стэнфордским тюремным экспериментом 1971 г., он тем не менее известен и своими фундаментальными работами в области психологии героизма. Ф. Зимбардо также является основателем некоммерческой организации «Проект героического воображения», цель которой состоит в осмыслении и продвижении повседневного героизма. В упомянутом выше исследовании [там же] анализируется целый спектр героических характеристик в определенных психологических ситуациях. Например, по мнению ученых, герои обладают двумя существенными качествами, которые отличают их от негероев: они живут согласно своим ценностям и готовы подвергнуться угрозам



ради их защиты. Их ценности и личные убеждения придают им смелость рисковать, чтобы придерживаться этих принципов.

В другой статье З. Франко и Ф. Зимбардо «The Banality of Heroism» (которую можно перевести как «Естественность героизма») прозвучала очень интересная мысль: «Концепция естественного героизма предполагает, что *все* мы являемся потенциальными героями, которые ждут момента в жизни, чтобы совершить героический поступок. Решение действовать героически – это выбор, который многим из нас придется сделать в какой-то момент времени. Если рассматривать героизм как универсальный атрибут человеческой природы, а не как редкую черту немногих “героических избранных”, он становится чем-то, что, кажется, лежит в пределах возможного для каждого человека, вероятно вдохновляя больше людей принять этот призыв» [Franco, Zimbardo. The Banality...]. Этот очень важный вывод американских ученых подтверждает мысль, звучащую в современном русском космизме, в частности в философии Живой Этики, и состоящую в том, что героизм потенциально присущ каждому человеку, так как через него лежит эволюционный путь к новому миру.

### **Герой в контексте космической эволюции**

На рубеже XIX–XX вв. начало формироваться новое мышление, содержащее и новый взгляд на человека, предполагающий целостное исследование его природы во всем богатстве его связей с Мирозданием. Речь идет о космизме, или космическом мышлении, в рамках которого человек рассматривается как микрокосм, тесно связанный с Макрокосмом и приобщенный к его энергетическим процессам. Именно космизм побудил культурологическую и философскую мысль к тому, чтобы учитывать принцип двойственности (дух – материя) в процессе исследования человека, а также объектов окружающего мира.

В контексте космического мышления возникла фундаментальная концепция героизма, которая содержится в наследии русских ученых и философов Н.К. Рериха и его супруги Е.И. Рерих. Концепция Рерихов, базирующаяся на философии Живой Этики, представляет героизм как один из важнейших факторов космической эволюции человечества, дает возможность найти его истоки в природе человека, тесно связанного с одухотворенной системой Мироздания. В этом кон-



тексте героизм понимается не как отдельный поступок, а как состояние человеческого духа. Имея отношение к его тонким структурам, героическое начало неразрывно связано с духом – тонкоэнергетической субстанцией, которой присуща энергетика высоких вибраций и которая лежит в основе единства человека и Космоса. Это единство является основанием для всеохватности космического закона общего блага, который наиболее ярко проявляется в деятельности героев и служение которому превращает человека в сотрудника космических сил.

В одной из книг Живой Этики содержится уникальное синтетическое определение героя: «Герой тот, кто действует самоотверженно, неуклонно, сознательно и тем, действуя во имя Общего Блага, приближает течение космической эволюции» [Община, 1994, с. 108]. Каждое понятие данного определения несет важнейшую смысловую нагрузку. Самоотверженность представляет собой атрибут героического начала. Однако за этим качеством стоит и другой важный смысл: без самоотверженности, отказа от эгоистического восприятия мира невозможно расширение сознания, а значит и познание, истинное творчество, развитие человека как такового. Самоотверженность как качество духа является его высшей ступенью [Мир Огненный, часть третья, 1996, с. 29]. Слово «неуклонно» указывает на постоянство, одно из важнейших качеств героя, о котором речь пойдет ниже. С постоянством связана и сознательность выявления героического начала. Итак, самоотверженный, сознательный, постоянный героизм, знаменующий служение общему благу, связан с космической эволюцией.

Космическая эволюция представляет собой одно из фундаментальных понятий в Живой Этике, которое в отношении человечества указывает на его совершенствование как неотъемлемой части Мироздания. Для того чтобы следовать вверх по ступеням этой эволюции, человеку необходимо соблюдать космические законы, многие из которых лежат в основе традиционных нравственных законов социума, выработанных в течение длительных исторических периодов. Космическая эволюция включает такие фундаментальные понятия как добро, красота, культура, истина, героизм, духовность. Как отмечает современный ученый и мыслитель-космист, исследователь и популяризатор творчества семьи Рерихов, Л.В. Шапошникова, одной из важнейших задач космической эволюции является самосовершенствование человека [Шапошникова, 2011, с. 169].



Согласно Живой Этике, герой действует по законам Космоса, является субъектом космической эволюции и творит в ее потоке. Героическое творчество всегда присуще деятельности тех, кого Л.В. Шапошникова называет вестниками космической эволюции. Суть такого творчества заключается в формировании того энергетического пространства, которое необходимо для духовного преображения человечества. Пример героического эволюционного творчества представляла собой деятельность К.Э. Циолковского, А.Л. Чижевского, В.И. Вернадского, семьи Рерихов и других космистов.

Одной из важнейших особенностей истинного героя, согласно Живой Этике, является связь с высшим началом Мироздания. Высшие миры – это такие структуры многомерного одухотворенного Космоса, которым присущи высокие состояния материи. Как отмечает Л.В. Шапошникова, состояние материи обусловлено уровнем вибраций энергии, связанной с этим видом материи. Чем выше вибрации, тем утонченней материя, чем ниже – тем она грубее. Высокие вибрации и соответственно высокие состояния материи характеризуют высшие миры, имеющие огромное влияние на земной плотноматериальный мир.

Понятия высших миров и высшего начала, являющихся одними из центральных в Живой Этике, могут быть освещены и в терминах современного научного подхода к изучению Мироздания. Так, например, уже несколько десятилетий перед наукой стоит сложнейший вопрос истолкования сильного антропного принципа космологии, который гласит: «Вселенная должна быть такой, чтобы в ней на некоторой стадии эволюции мог существовать наблюдатель». К формулировке этого принципа в 1970-е годы привело изучение так называемой тонкой настройки фундаментальных параметров вселенной, которые обеспечивают условия существования в ней человека<sup>1</sup>. Известно, что даже при очень небольшом изменении этих величин не возникла бы вселенная, в которой существует человек – наблюдатель. Такой подбор величин фундаментальных параметров материи в нашей вселенной объяснить гипотезой случайного совпадения невозможно.

---

<sup>1</sup> Среди физических постоянных, образующих тонкую настройку, – безразмерные константы четырех фундаментальных типов взаимодействий, постоянная Планка, заряд электрона, массы электрона, протона и нейтрона, скорость света и др.



«...Антропный принцип космологии побуждает усматривать высоко-развитый разум в числе причин возникновения и эволюции наблюдаемой нами Вселенной и ее материи», – отмечает астрофизик А.А. Сазанов, автор книг, посвященных исследованию четырехмерной модели мира Г. Минковского [Сазанов, 2008, с. 78–79]. Кроме того, ученые приходят к выводу, что на нашей планете с древних времен происходят процессы, которые можно охарактеризовать как переход от хаоса к порядку. Однако известно, что «спонтанные процессы в природе, не направляемые и не корректируемые усилиями целенаправленного разума, протекают в направлении от менее вероятных состояний к более вероятным, а процессы усложнения и упорядочения организации систем связаны с уменьшением энтропии и являются характерным признаком целенаправленных акций» [там же, с. 72]. Так наука приближается к признанию существования во вселенной высшей разумной силы, регулирующей и направляющей эволюционные процессы в природе и человеческом сообществе.

Итак, высшие миры, согласно Живой Этике, выступают причиной для миров, занимающих более низкие уровни иерархической градации, в том числе определяют эволюционный ход земного исторического процесса. Такое влияние высших миров связано с высокоэнергетическими импульсами космической эволюции, которые несут новые знания и направлены на изменение человеческого сознания в сторону его расширения. По закону созвучия воспринимать высшие импульсы может только человек с высокой энергетикой, которая напрямую связана с нравственностью и чистыми помыслами. Условия восприятия высших эволюционных импульсов, как и вообще условия взаимодействия с мирами высокого состояния материи, – это сверхличные устремления человека, расширенное сознание и духовность. Такого человека можно назвать героем.

Таким образом, особенностью истинного героя является его связь с высшим началом, что обуславливается высокой энергетикой самих героических качеств, прежде всего самопожертвованием и самоотверженностью. «Самоотверженность подвига приобщает дух к самым высоким проявлениям Бытия», – отмечается в Живой Этике [Беспредельность, часть первая, 2009, с. 99]. Сотрудничество с высшим превращает человека в участника космического творчества [Шапошникова, 2005, с. 833]. В то же время такое взаимодействие героич-



ческой личности с высокими структурами мироздания несет в себе эволюционные возможности для всего народа. Как подчеркивала Л.В. Шапошникова, герой является персонифицированной связью народа с высшим началом, осознанной или неосознанной [Шапошникова, 1996, с. 377].

В наши дни актуализируется рефлексия Живой Этики над целым рядом героических качеств, из которых мы остановимся только на некоторых. «Среди огней сердца, – говорится в этой философской системе, – самый яркий пламень самопожертвования. Именно этот доспех отворачивает стрелы вражеские и создает прославленную неуязвимость» [Сердце, 2012, с. 276–277]. Известно, что самоотверженность может формировать некую тонкую защиту, например у врачей, которые спасают людей во время эпидемий. Согласно Живой Этике, каждое чувство порождает энергию. Энергия чувства самоотверженности несокрушима [там же, с. 153]. Не случайно эпосы разных народов воспевают гиперболизированную силу героев, обладающих сверхъестественной физической мощью. Кроме того, в Живой Этике отмечается, что «самоотвержение есть не что иное, как вдохновение» [Братство, 1996, с. 21]. Само же вдохновение есть явление высших миров, состояние материи которых более утонченно по сравнению с земной [Сердце, 2012, с. 111]. Вдохновение несет с собой энергетику этих миров, ибо возникает при контакте с ними внутреннего мира человека. Деятель искусства, будь то художник, поэт, музыкант, в состоянии вдохновения запечатлевает в своем произведении информацию и энергетику высших сфер. Самоотверженный герой собственным примером вдохновляет людей, подвигает их к совершенствованию своей природы и также является связующей нитью между земным и надземным.

Одним из важнейших качеств героя, согласно Живой Этике, является постоянство. Героизм представляет собой сущностную характеристику духа, поэтому потенциал героического начала присущ духу любого человека. «...Каждое сердце уже представляет кошель для подвига», – сказано в философии Живой Этики [Мир Огненный, часть вторая, 1995, с. 43]. Интуитивно этот потенциал осознают дети, которые считают, что герой живет в каждом из нас<sup>1</sup>. Однако героическое

---

<sup>1</sup> Здесь автор апеллирует к собственному социокультурному исследованию «Образ героя в сознании современных детей» [Соколова, 2007].



начало необходимо в себе развивать, накапливая энергетический запас для его постоянного действенного выявления. Героизм, который проявляется в виде конкретных поступков, связан с длительной и успешной работой над самоусовершенствованием, с победой над собой, своими недостатками, страстями и слабостями. Поэтому постоянное героическое служение и одномоментный героический порыв необходимо различать по своей глубинной сути. Порыв, являясь частным случаем, имеет отношение к так называемому бессознательному героизму. В Живой Этике не случайно разграничиваются бессознательные и определенные герои [Надземное, 1996, с. 210]. В то время как первые могут загореться и погаснуть, вторые знают, во имя чего они трудятся, и горение их героического духа ровно и постоянно.

Героизм теснейшим образом связан с высоким уровнем духовной свободы человека, позволяющим освобождаться от дамоклова меча догм и предрассудков общества. Победа над своими страстями, эгоистическими желаниями прямо пропорциональна героическому самопожертвованию во имя других. «Свобода сознания рождает героев», – сказано в Живой Этике [Мир Огненный, часть вторая, 1995, с. 43]. Свобода также является сущностной характеристикой культуры, поскольку она дает человеку возможность творить. Без свободы нет творчества, как нет и героизма. «Уровень духовного развития человека определяется степенью и качеством осознания им свободы», – справедливо пишет Л.В. Шапошникова [Шапошникова, 2003, с. 78].

Связь свободы и героизма была предметом размышлений философов разных времен. Так, например, Б. Спиноза соотносил истинную свободу человека с твердостью его духа, мужеством и великодушием, т.е. героическими качествами [см.: Спиноза, 1998, с. 552]. В работах русского философа-космиста Н.А. Бердяева также находим осмысление категории свободы, которую он связывал с героизмом. Он писал: «Труден и трагичен путь свободы, потому что, поистине, нет ничего ответственнее и ничего более героического и страдальческого, чем путь свободы. Всякий путь необходимости и принуждения – путь более легкий, менее трагический и менее героический» [Бердяев, 1990, с. 158].

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что научный интерес к героизму будет все далее возрастать, и хотелось бы надеяться на адекватность будущих интерпретаций этого уникального



феномена. Важно подчеркнуть, что всестороннего, тщательного изучения требует фундаментальная концепция героизма, представленная в Живой Этике, которая крайне актуальна сегодня. Осмысливая героизм через призму связи с высшим началом, в его всеохватности и встроенности в эволюцию одухотворенного Мироздания, показывая героя как сотрудника Космоса, устремленного к общему благу для всех людей, эта философская система дает возможность понять, что такое истинный героизм, какова его роль в совершенствовании общества. Авторы Живой Этики, видя героизм в душе каждого, считают его естественным состоянием человека будущего, к которому он придет в результате своей эволюции, фактором преобразования жизни на Земле на основах любви, красоты и знания.

### **Список литературы**

- Бердяев Н.А.* Смысл истории. – М. : Мысль, 1990. – 176 с.
- Беспредельность. Часть первая [Живая Этика]. – М. : Международный Центр Рерихов, 2009. – 472 с.
- Большаков А.О., Суцеский А.Г.* Герой и общество в Древнем Египте // Вестник древней истории. – 1991. – № 3. – С. 3–27.
- Братство. Часть первая [Живая Этика]. – М. : Международный Центр Рерихов, 1996. – 278 с.
- Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. – М. : Новое время : Горизонт, 1990. – С. 23–69.
- Войцицька М.О.* Хакерська субкультура упросторіміфу. Народження нового культурного героя сучасності // Магістеріум. – 2005. – Вип. 19 : Культурологія. – С. 61–68.
- Карлейль Т.* Теперь и прежде / сост., подгот. текста и примеч. Р.К. Медведевой. – М. : Республика, 1994. – 415 с.
- Ковтун Н.М.* Архетип культурного героя в українській духовній традиції: історико-філософський контекст : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.05 «Історія філософії». – Київ, 2008. – 18 с.
- Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. – СПб. : Питер, 2008. – 40 с.
- Лебон Г.* Психология толп // Психология толп : сборник. – М. : Ин-т психологии РАН, Изд-во КСП+, 1999. – С. 13–254.
- Мир Огненный : в 3 ч. [Живая Этика]. – М. : Международный Центр Рерихов, 1995. – Ч. 2. – 297 с.
- Мир Огненный : в 3 ч. [Живая Этика]. – М. : Международный Центр Рерихов, 1996. – Ч. 3. – 383 с.
- Михайловский Н.К.* Герои и толпа // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. – 1990. – № 5. – С. 69–76.



Надземное. Кн. 1 [Живая Этика]. – М. : Международный Центр Рерихов, 1996. – 414 с.

Община [Живая Этика]. – М. : Международный Центр Рерихов, 1994. – 240 с.

Сазанов А.А. Поиск внеземного разума как средство подъема культуры человечества // Космический Разум: проблемы и суждения. – М. : Международный Центр Рерихов, 2008. – С. 57–94.

Сапронов П.А. Феномен героизма. – 2-е изд., исправ. и доп. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. – 512 с.

Сердце [Живая Этика]. – М. : Международный Центр Рерихов, 2012. – 464 с.

Соколова Б.Ю. Образ героя в сознании современных детей (по данным анкетирования) // Осознание культуры – залог обновления общества. Научный поиск в едином культурном пространстве : материалы 8-й международной научно-практической конференции. – Севастополь : СевНТУ, 2007. – С. 218–223.

Спиноза Б. Избранные произведения. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 608 с.

Трофимова А.В. Подвиг как явление русской культуры : автореф. дис... канд. философ. наук : 24.00.01 «Теория и история культуры». – Нижний Новгород, 2008. – 36 с.

Шапошникова Л.В. Великое путешествие: в 3 кн. – М. : Международный Центр Рерихов, 2005. – Книга 3 : Вселенная Мастера. – 1088 с.

Шапошникова Л.В. Земное творчество космической эволюции. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2011. – 956 с.

Шапошникова Л.В. Мудрость веков. – М. : Международный Центр Рерихов, 1996. – 480 с.

Шапошникова Л.В. Философия космической реальности [вступ. ст.] // Листы Сада Мории. – М. : Международный Центр Рерихов, 2003. – Книга 1. Зов. [Живая Этика]. – С. 5–165.

Эмерсон Р.У. Избранники человечества / пер. с англ. С.Г. Займовского. – М. : Проблемы эстетики, 1912. – 228 с.

Эмерсон Р. Нравственная философия. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – 384 с.

Bernstein A. The Philosophical Foundations of Heroism. – URL : <http://www.mikementzer.com/heroism.html> (дата обращения: 24.01.2021).

Cherry K. The Characteristics of a Hero // Very well Mind. – URL : <https://www.verywellmind.com/characteristics-of-heroism-2795943> (дата обращения: 24.01.2021).

Franco Z.E., Blau K., Zimbardo P.G. Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation between Heroic Action and Altruism // Review of General Psychology. – 2011. – Vol. 15, Issue 2. – P. 99–113. – DOI: <https://doi.org/10.1037/a0022672>

Franco Z., Zimbardo P. The Banality of Heroism // Greater Good Magazine : [сайт]. – URL: [https://greatergood.berkeley.edu/article/item/%20the\\_banality\\_of\\_heroism/](https://greatergood.berkeley.edu/article/item/%20the_banality_of_heroism/) (дата обращения: 24.01.2021).

Kinsella E.L., Ritchie T.D., Igou E.R. Zeroing in on heroes: A prototype analysis of hero features // Journal of Personality and Social Psychology. – 2015. – N 108(1). – P. 114–127. – DOI: <https://doi.org/10.1037/a0038463>



## References

- Berdyayev, N.A. (1990). *Smysl istorii* [The meaning of the story]. Moscow : Mysl'.
- (Anonymous). (2009). *Bespredel'nost'. Chast' pervaya [Zhivaya Etika]* [Infinity. Part One [Living Ethics]]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.
- Bol'shakov, A.O., Sushchevskij, A.G. (1991). Geroj i obshchestvo v Drevnem Egipte [Hero and Society in Ancient Egypt]. In *Vestnik drevnej istorii* [Bulletin of Ancient History], (3), (pp. 3–27).
- (Anonymous). (1996). *Bratstvo. Chast' pervaya [Zhivaya Etika]* [The brotherhood. Part One [Living Ethics]]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.
- Bulgakov, S.N. (1990). Geroizm i podvizhnichestvo [Heroism and asceticism]. In *Vekhi. Sbornik statej o russkogo intelligencii* [Milestones. Collection of articles about the Russian intelligentsia], 23–69. Moscow: Novoe vremya : Gorizont.
- Vojcie'ka, M.O. (2005). Hakers'ka subkul'tura uprostorimifu. Narodzhennyya novogo kul'turnogo geroya suchasnosti [Hacker subculture of uprostorimifu. Birth of a new cultural hero of our time]. In *Maisterium* [Masterium], Vip. 19. Kul'turologiya, (pp. 61–68).
- Karlej', T. (1994). *Teper' i prezhde* [Now and before], R.K. Medvedeva (comp., preparing text and notes). Moscow : Respublika.
- Kovtun, N.M. (2008). *Arhetip kul'turnogo geroya v ukrains'kij duhovnij tradicii: istoriko-filosofs'kij kontekst: avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk : 09.00.05 "Istoriya filosofii"* [Archetype of a cultural hero in the Ukrainian spiritual tradition: historical and philosophical context: abstract of the dissertation cand. the philosopher. science: 09.00.05 "history of philosophy"]. Kiiv.
- Kempbell, Dzh. (2008). *Tysyachelikij geroj* [The Thousand-faced Hero]. Saint Petersburg : Piter.
- Lebon, G. (1999). Psihologiya tolpy [Psychology of crowds]. In *Psihologiya tolpy: sbornik* [Psychology of crowds: collection.], 13–254. Moscow : In-t psihologii RAN, Izd-vo KSP+.
- (Anonymous). (1995). *Mir Ognennyj: V 3 ch. Ch. II [Zhivaya Etika]* [The World of Fire: In 3 parts. Part II. [Living Ethics]]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.
- (Anonymous). (1996). *Mir Ognennyj: V 3 ch. Ch. III [Zhivaya Etika]* [The World of Fire: In 3 parts. Part III. [Living Ethics]]. Moscow: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.
- Mihajlovskij, N.K. (1990). Geroi i tolpa [Heroes and the crowd]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 7. Filosofiya* [Bulletin of the Moscow University. Series 7. Philosophy], (5), (pp. 69–76).
- (Anonymous). (1996). *Nadzemnoe. Kn. 1 [Zhivaya Etika]* [Aboveground. Book 1 [Living Ethics]]. Moscow: Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.
- (Anonymous). (1994). *Obshchina [Zhivaya Etika]* [Community [Living Ethics]]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.
- Sazanov, A.A. (2008). Poisk vnezemnogo razuma kak sredstvo pod"ema kul'tury chelovechestva [Search for extraterrestrial intelligence as a means of raising the culture of humanity]. In *Kosmicheskij Razum: problemy i suzhdeniya* [Cosmic Mind: problems and Judgments], 57–94. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.
- Sapronov, P.A. (2005). *Fenomen geroizma. 2-e izd., isprav. i dop.* [The phenomenon of heroism. 2 nd ed., revised. and add.]. Saint Petersburg : IC «Gumanitarnaya Akademiya».



(Anonymous). (2012). *Serdce [Zhivaya Etika]* [The Heart [Living Ethics]]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.

Sokolova, B. Yu. (2007). Obraz geroya v soznanii sovremennyh detej (po dannym anketirovaniya) [The image of the hero in the minds of modern children (according to the questionnaire)]. In *Osoznanie kul'tury – zalog obnovleniya obshchestva. Nauchnyj poisk v edinom kul'turnom prostranstve: materialy 8-oj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Awareness of culture-the key to the renewal of society. Scientific Search in a Single Cultural Space: materials of the 8 th International Scientific and Practical Conference], 218–223. Sevastopol' : SevNTU.

Spinoza, B. (1998). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Rostov-na-Donu: Feniks.

Trofimova, A.V. (2008). *Podvig kak yavlenie russkoj kul'tury : avtoref. dis. kand. filosof.nauk : 24.00.01 «Teoriya i istoriya kul'tury»* [Feat as a phenomenon of Russian culture: autoref. dis. cand. phiilos. of science : 24.00.01 "Theory and history of culture"]. Nizhnij Novgorod.

Shaposhnikova, L.V. (2005). *Velikoe puteshestvie: V 3 kn. Kniga 3. Vselennaya Mastera* [The Great Journey: In 3 books-Moscow: International Center of the Roerichs, 2005. Book 3. Master's Universe]. Modcow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.

Shaposhnikova, L.V. (2011). *Zemnoe tvorchestvo kosmicheskoy evolyucii* [The earthly creativity of cosmic evolution]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.

Shaposhnikova, L.V. (1996). *Mudrost' vekov* [The wisdom of the ages]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.

Shaposhnikova, L.V. (2003). *Filosofiya kosmicheskoy real'nosti [vstup. st.]* [Philosophy of cosmic reality [introductory article]]. In *Listy Sada Morii. Kniga 1. Zov. [Zhivaya Etika]* [Sheets of the Garden of Moria. Book 1. The Call. [Living Ethics]], 5–165. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov.

Emerson, R.U. (1912). *Izbranniki chelovechestva* [The Chosen ones of mankind], S.G. Zajmovskiy (trans. fr. English). Moscow : Problemy estetiki.

Emerson, R. (2000). *Nravstvennaya filosofiya* [Moral philosophy]. Minsk : Harvest; Moscow : AST.

Bernstein, A. *The Philosophical Foundations of Heroism*. Retrieved from : URL : <http://www.mikementzer.com/heroism.html>

Cherry, K. The Characteristics of a Hero. In *Very well Mind*. Retrieved from : URL : <https://www.verywellmind.com/characteristics-of-heroism-2795943>

Franco, Z.E., Blau, K., Zimbardo, P.G. (2011) Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation between Heroic Action and Altruism. In *Review of General Psychology*. Vol. 15. Issue 2. (pp. 99–113). DOI: <https://doi.org/10.1037/a0022672>

Franco, Z., Zimbardo, P. The Banality of Heroism. In *Greater Good Magazine: [site]*. Retrieved from : URL : [https://greatergood.berkeley.edu/article/item/the\\_banality\\_of\\_heroism/](https://greatergood.berkeley.edu/article/item/the_banality_of_heroism/)

Kinsella, E.L., Ritchie, T.D., Igou, E.R. (2015). Zeroing in on heroes: A prototype analysis of hero features. In *Journal of Personality and Social Psychology*, (108), (pp. 114–127). DOI: <https://doi.org/10.1037/a0038463>



---

# ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 329.15+130.2

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.02

**Фишман Л.Г.\***

## **СОВЕТСКИЙ СОЦИАЛИЗМ: НЕУДАВШАЯСЯ «КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ»?®**

*Аннотация.* Статья посвящена ответу на вопрос: действительно ли культурная революция, которую призывал совершить Ленин и совершила советская власть, была социалистической культурной революцией? Обосновывается, что задача совершения собственно социалистической культурной революции оказалась настолько трудно выполнимой, что была фактически подменена задачей окультуривания и просвещения в модерновом и «буржуазном» смысле. По большому счету, так и не возникло институциональных и культурных предпосылок по диалектической переработке «общечеловеческой» культуры в собственно социалистическую и коммунистическую. «Буржуазные», «дворянские», «зарубежные» и иные моральные и культурные образцы не удалось успешно интегрировать и преобразовать в социалистические. Они сохранили известную долю своей привлекательности и ждали своего часа, который пробил в конце 1980-х.

---

*\* Фишман Леонид Гершевич – доктор политических наук, профессор РАН, главный научный сотрудник Института философии и права УрО РАН, Екатеринбург, Россия, e-mail: lfishman@yandex.ru.*

*Fishman Leonid Gershevich – DSn in Politics, Professor of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher at the Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Yekaterinburg, Russia, e-mail: lfishman@yandex.ru.*

© Фишман Л.Г., 2021



*Ключевые слова:* буржуазность; добродетели; капитализм; культурная революция; Ленин; социализм.

Поступила: 27.04.2021

Принята к печати: 12.05.2021

***Fishman L.G.***

### **Soviet socialism: Failed cultural revolution?**

*Abstract.* The article is devoted to answering the question: was the cultural revolution, which Lenin called for and the Soviet government made, really a socialist cultural revolution? The author substantiates that the task of accomplishing a proper socialist cultural revolution turned out to be so difficult that it was actually replaced by the task of civilizing and enlightenment in the modern and «bourgeois» sense. By and large, institutional and cultural prerequisites for the dialectical transformation of the «common human» culture into a socialist and communist culture did not arise. «Bourgeois», «noble», «foreign» and other moral and cultural models' integration and transformation into socialist ones was unsuccessful. They retained a certain amount of their appeal and bided their time, which struck in the late 1980 s.

*Keywords:* bourgeoisness; virtues; capitalism; cultural revolution; Lenin; socialism.

Received: 27.04.2021

Accepted: 12.05.2021

В нашей статье мы исходим из трех положений, каждое из которых представляется самоочевидным. Во-первых, что Ленин в построении социализма возлагал большую часть надежд на «культурную революцию». Во-вторых, никто, даже ярые враги советской власти, не отрицают, что такая революция все-таки совершилась. В-третьих, несмотря на все это, советский строй потерпел крушение. Означает ли все это, что *в действительности совершившаяся культурная революция* была совсем или в значительно части иной, нежели та, на которую возлагали надежды Ленин и его соратники?

Трудно отрицать, что большевики совершили культурную революцию. Тем не менее мы постараемся здесь показать, что характер этой революции был искажен как в силу объективных трудностей построения социализма конкретно в России, так и вследствие того, что



«социализм» сам по себе есть нечто достаточно противоречивое, трудное для понимания и соблазнительное для попыток упрощения. В первую очередь это относится к его культуре, что и отразилось, на наш взгляд, в позиции и Ленина, и его дальнейших толкователей.

Итак, что же такое социализм в парадигме марксистского мировоззрения? Мы должны заметить, что изначально для классиков марксизма социализм является течением буржуазной мысли, достоянием скорей человеческой «предыстории», чем подлинной истории. Он предполагает решение проблем все еще если не в рамках буржуазного строя, то в пределах обусловленного им мышления. Поэтому социалисты предлагают лежащие на поверхности ответы на противоречия капитализма, ответы, в которых они встают на одну сторону таких противоречий в противовес другим: обобществить собственность, демократизировать управление производством, справедливо распределять, всем трудиться и т.д. Такая исторически предопределенная реакция на капитализм ведет к попыткам его ограничить и реформировать, но не к его действительному преодолению. И даже если мы имеем дело с учитывающим все это научным социализмом, это не избавляет социализм как переходный период к коммунизму от «родимых пятен» капитализма [Маркс, 1961, с. 18].

В.И. Ленин в полной мере осознавал трудности построения социализма, вытекающие из соблазнов соскользнуть в сторону решений, продиктованных мышлением, сформировавшимся как реакция на противоречия капитализма. Поэтому буржуазной культуре Ленин противопоставлял не «пролетарскую культуру», а именно социалистическую. «Разница здесь в том, – замечает В. Межуев, – что так называемая пролетарская культура предполагает существование пролетариата как особого класса, тогда как социализм, будучи бесклассовым обществом, придает и культуре бесклассовый характер» [Межуев]. Трудность заключалась в том, что страна, в которой утвердилась «диктатура пролетариата», по определению, пока не могла похвастаться большими достижениями на пути построения бесклассового общества. Реальный социализм скорее являлся обществом, *стремящимся* к такому состоянию.

Таким образом, ставится нетривиальная задача: классовая диктатура должна создать потенциально бесклассовую культуру. Чтобы социализм стал действительным переходным периодом к коммунизму,



он должен основываться на принципах *самоподдерживающегося* процесса переработки необходимого наследия буржуазной культуры и цивилизации в новое качество. И этот самоподдерживающийся процесс, вне жесткой связи с конкретным культурным содержанием, и есть то, что можно считать собственно социалистической культурой. Вероятно, это и предполагал Ленин, когда писал о диалектической и критической переработке имеющегося культурного наследия. Но это касалось почти идеальных условий – если революция осуществляется в развитой, созревшей капиталистической стране. И даже тогда социализм объективно обречен содержать в себе элементы, характерные для обществ, базирующихся на социальном неравенстве, труде и т.д. Если страна недостаточно развита в культурном (но не политическом! – ведь есть диктатура пролетариата) смысле, то, как резонно полагал Ленин, на первое время (довольно долгое) необходимо овладеть буржуазной культурой, цивилизоваться в буржуазном смысле, хотя бы научиться «торговать по-европейски», а не по-азиатски. Тут не всегда до диалектической переработки: часто речь идет об усвоении «необходимого <...> запаса культуры и знаний и техники» и, почти что в инженерно-техническом смысле, о превращении его «из орудия капитализма в орудие социализма» [Ленин, 1962, с. 382].

О культуре собственно социалистической у Ленина по понятным причинам не было четких представлений. Представления о социализме в области культуры поэтому у него, как и остальных большевиков, были весьма общими. Отчасти они сводились к отрицанию определенных идеологических элементов вроде буржуазного национализма в пользу пролетарского интернационализма, отчасти к противопоставлению буржуазным ценностям вроде индивидуализма и эгоизма их противоположностей – коллективизма и альтруизма. Однако даже такую относительно примитивную стратегию было непросто провести последовательно. Несущий на себе родимые пятна капитализма переходный период подразумевал и в области культуры такие же родимые пятна – и вовсе не только в силу «пережитков прошлого».

Мы хотим здесь подчеркнуть, что построить социализм по такому «техническому заданию» из-за противоречивости требований было чрезвычайно сложно. Поэтому в итоге большевики пошли по относительно простому пути: сочетанию формальной верности идеологии с фактической рецепцией «культуры» как таковой, понятой как



просвещение, цивилизованность, усвоение ряда социальных навыков и норм, потребных человеку для выполнения определенных социальных функций (т.е. того, что обычно называется добродетелями). Такое понимание отразилось, в частности, в следующем высказывании Л.И. Брежнева: «Задача состояла не только в том, чтобы научить людей читать и писать. Надо было утвердить новую, социалистическую идеологию во всех сферах духовной жизни общества. Надо было подготовить свои, советские высококвалифицированные кадры. Надо было создать социалистическую культуру, которой предстояло не только вобрать в себя все лучшее, передовое, что создали люди на протяжении тысячелетий, но и сделать новый шаг вперед в духовном развитии всего человечества» [Брежнев, 1970, с. 88]. В таком понимании, как заметил В. Межуев, ленинская программа культурной революции выглядела как то, что сейчас называется «модернизацией России». Отличие ленинского плана модернизации заключалось в том, что он «хотел осуществить эту модернизацию методами, исключаящими государственное насилие над личностью (как при царизме) и экономическое принуждение (как при капитализме). Пожалуй, в этом и состояла социалистическая направленность его модернизационного проекта» [Межуев]. По нашему мнению, позиция Ленина как раз не была тождественна банальной программе модернизации, но, в силу ряда причин, была к ней сведена на практике, подразумевающей в том числе и принуждение, и насилие.

Так или иначе, дело строительства социализма не представлялось возможным без прочного основания определенных добродетелей. Вопрос в том – каких именно?

Для Ленина ответ был обусловлен потребностями сегодняшнего дня. Последние, в свою очередь, определялись необходимостью достижения уровня культурности и цивилизованности, достаточного для построения самого передового общественного строя. Собственно, и саму русскую революцию можно было осмыслить как «борьбу, которая хоть какие-либо шансы открывала ему (народу. – Л. Ф.) на завоевание для себя не совсем обычных условий дальнейшего роста цивилизации» [Ленин, 1964, с. 380]. Следовало проделать огромную работу по окультуриванию хотя бы в «буржуазном» смысле огромных масс населения, находящегося в плену «полуазиатской бескультурности». В.И. Ленин саркастически писал по этому поводу:



«В то время, как мы болтали о пролетарской культуре и о соотношении ее с буржуазной культурой, факты преподносят нам цифры, показывающие, что даже и с буржуазной культурой дела обстоят у нас очень слабо... Это служит грозным предостережением и упреком по адресу тех, кто витал и витает в эмпиреях “пролетарской культуры”. Это показывает, сколько еще настоящей черновой работы предстоит нам сделать, чтобы достигнуть уровня обыкновенного цивилизованного государства Западной Европы. Это показывает далее, какая уйма работы предстоит нам теперь для того, чтобы на почве наших пролетарских завоеваний достигнуть действительно сколько-нибудь культурного уровня» [Ленин, 1964, с. 363–364].

Цивилизация и культура подразумевали чрезвычайно многое: от привычки вставать по будильнику и гудку до развития навыков, начиная с банальной «поголовной грамотности... достаточной степени толковости... достаточной степени приучения населения к тому, чтобы пользоваться книжками» [там же, с. 372], необходимых для осуществления сложной производственной деятельности, для налаживания успешной коммуникации в рамках нуклеарной городской семьи, малых коллективов и больших организаций, вообще навыков городской жизни с соблюдением ряда писанных и неписанных правил и законов<sup>1</sup>, не говоря уже о соблюдении правил личной гигиены и приличного бытового поведения, культивировании склонности к возвышенному досугу, а не пьянству и еще множестве других подобных навыков, знаний и умений.

Нетрудно заметить, что требующиеся для всего этого добродетели не имели прямого отношения к социализму и коммунизму. Они в такой же мере требовались людям, живущим в обществах, где не исчезла необходимость в тяжелом труде (и труде вообще), с высокой степенью отчуждения и социального неравенства, с необходимостью разделения на начальников и подчиненных, а также нуждой в защите от внешних угроз и т.д., словом, в обществах, далеких от того, чтобы прыгнуть «из царства необходимости в царство свободы». Показа-

---

<sup>1</sup> От первоначального замысла специфической «революционной законности» как гибрида «законности и беззакония» [см., напр.: Безверхова, 2017, с. 202] в конечном счете пришлось отказаться в пользу вполне «буржуазного» понимания законности как строгого соблюдения законов.



тельно однако, что в советском обществе долгое время не признавалась объективная общность многих его черт с обществами эксплуататорскими. Считалось, что экономический базис и политическая надстройка объективно исключают возникновение характерных для эксплуататорских обществ социальных практик, моральных изъятий и т.д. Наличие же сходных феноменов осмысливалось в рамках дискурса «пережитков прошлого». Трудно было отрицать, что в СССР есть еще «отсталые люди», которые нарушают социалистическую дисциплину труда, социалистическую законность, неподобающим образом ведут себя в семье, воспроизводя патриархальные отношения, насаждают бюрократизм, отягощены религиозным суеверием и предрассудками, и даже предрассудками националистическими. Но партия большевиков, конечно же, ведет со всем этим неуклонную победоносную борьбу [О борьбе против...]. Считалось даже, что и психические болезни в основном более не являются следствием объективных социальных факторов, потому что таковые в целом изжиты и советское общество в целом является психически здоровым: «детские психиатры 1940-х при упоминании “социального окружения” подразумевали только узкий круг семьи или недостатки конкретных педагогов» [Гальмарини, 2015, с. 144].

Правда, к закату СССР наметился сдвиг к более адекватному осмыслению: стали признавать, что в ряде случаев негативные социальные явления имеют корни в самих советских реалиях. Было признано, что «их сохранение и воспроизводство в условиях социалистического общества имеет свои причины как объективного (недостаточное развитие производительных сил, незрелость ряда групп общественных отношений, например распределительных, несовершенство некоторых звеньев хозяйственного механизма), так и субъективного характера (недостатки в деятельности государственных и хозяйственных органов и отдельных руководителей, формализм в идеологической, воспитательной работе)» [Коммунистическое воспитание, 1984, с. 184–185]. Дошло даже и до откровенных (правда, не получивших широкого распространения) признаний, что социализм сохраняет многие черты, свойственные буржуазному обществу, поскольку по-прежнему никуда не исчезает разделение труда и разные его виды, а это влечет за собой сохранение разного вида неравенства возможностей (не в последнюю очередь в области потребления), например, жи-



телей города и деревни, мужчин и женщин, работников умственного и физического труда, а также прочих факторов, способствующих воспроизводству отчуждения человека от человека и от общества [Алымов, 2012, с. 268–269].

Словом, вне зависимости от того, признавалось это официально или нет, от советского человека в очень большой (если прямо не бóльшей) степени требовались добродетели, свойственные крестьянам и рабочим, буржуа и аристократам эксплуататорских обществ. Разумеется, большевики не собирались, как было ранее, воспитывать членов социалистического общества различным образом, чтоб одни усваивали добродетели, нужные управляемым, а другие – управляющим, чтоб каждый сверчок знал свой шесток. Напротив, сутью их социально-антропологического проекта было стирание границы между совокупностями добродетелей, ранее исторически обусловленной принадлежностью к управляемым и управляющим, эксплуататорам и эксплуатируемым. То, что «любая кухарка» не может прямо сейчас приступить к управлению государством, казалось им прискорбным и подлежащим исправлению – путем обучения, воспитания и окультуривания этой самой кухарки. Советский человек должен был стать личностью, обладающей управленческими и предпринимательскими способностями буржуа, образованностью и культурностью аристократии и пролетарской сознательностью, которая должна была гармонично объединить все эти достоинства ради достижения как высоких общественных, так и (не противоречащих им) индивидуальных целей.

Проблема заключалась в том, откуда взять или как выработать культурные образцы, которым подражали бы советские люди? Пытаясь быть последовательными, советские идеологи и теоретики искусства ставили перед писателями весьма непростые задачи.

Так, стране требовались образцы героев.

Но герой и героическое, чтобы удовлетворять потребности советской пропаганды, должны были в первую очередь служить проводниками универсальных, обусловленных коммунистической идеологией ценностей и лишь затем обладать какими-то индивидуальными *человеческими* чертами. От советского героя требовалось, чтобы его героизм не являлся калькой с героизма прежних времен, чтобы герой вдохновлял массу, но при этом не слишком бы возвышался над нею, а последняя не выглядела только лишь фоном для выдающихся людей.



Пример попытки совместить трудно совместимые требования к социалистическому герою (и автору) мы встречаем у А. Богданова. Согласно ему центральной фигурой художественного произведения должен был стать коллектив – сначала классовый, а затем и общечеловеческий в борьбе с природой. Автор же выступал в роли организатора «данного материала, а через то, в известной мере, и самой коллективности», что, по Богданову, схоже с «ролью сборщика машинных частей в механическом производстве». Одновременно такое радикальное умаление личностного вклада требовалось примирить с представлениями о том, что «только в социалистическом строе возможен полный расцвет духа и выявление личности» [Тепляков, 2018, с. 11–12]. Планка подымалась еще выше, когда деятели вроде А.М. Горького провозглашали, что новая литература призвана «освободить мышление ребенка от предрасказанных прошлым его дедов и отцов технических навыков мысли, от ее заблуждений, в основе коих заложен многовековой опыт консервативного быта, построенного на классовой борьбе и на стремлении единиц к самозащите, к утверждению индивидуализма и национализма как “вечных” форм и законов социального бытия» [Горький, 1989, с. 118]. Нетрудно догадаться, что такого рода пожелания было гораздо легче сформулировать, чем исполнить<sup>1</sup> и что поэтому образы героев советской литературы обычно создавались по привычным канонам. И происходило это не только потому, что советскому человеку объективно требовались многие качества буржуа, аристократа, авантюриста и т.д., но и вследствие (как мы уже указывали выше) нетривиальности и трудной практической выполнимости задачи, поставленной перед советской культурой, – выработки собственно социалистических и коммунистических личностных образцов.

Уже к концу 1940-х стало ясно, что с этой задачей советские инженеры человеческих душ удовлетворительно справиться не смогли. Не получилось убедительно нарисовать ни негероического героя, ни «самодисциплинирующего ребенка», ни «свободной марионетки»

---

<sup>1</sup> О чем свидетельствует, к примеру, множество неудачных произведений в области детской литературы, появившихся в довоенный период. Авторы банально не понимали, как им следует писать, изображая подростковую жестокость как истинную требовательность к другу, подозрительность и недоверчивость как бдительность и т.д. [см. подр.: Фатеев, 2007, с. 86–93].



вроде Буратино, которая обладала бы всеми качествами автономной личности, но всегда абсолютно добровольно выбирала бы то, что требует от нее в очередной раз изменившаяся «линия партии». Усилия предпринимались немалые: «в педагогических опусах конца 1940-х годов была предложена... невероятная утопия – свободного, самовоспитывающегося, но при этом абсолютно дисциплинированного и индоктринированного подростка», которая «стала особенно значимой из-за кризиса школы». Тем не менее «поставленная перед детьми задача – стать идеологически безупречной личностью, познавая при этом собственные реальные достоинства и недостатки, – была настолько сложной и нежизнеспособной, что, кажется, вызвала скрытое недоверие даже у участников дискуссий о воле конца 1940-х» [Кукулин, 2015, с. 171–172].

Поскольку же перед страной стояли задачи, которые требовалось решать неотложно, постольку в области культуры они решались фактически путем заимствования зарубежных образцов. И это происходило не только потому, что «так проще», но и поскольку требуемый для построения социализма минимальный уровень культуры, развития «человеческого капитала», у многих большевиков ассоциировался именно с развитием капитализма. Примеры такого морального и культурного развития, достигнутого *в рамках* капитализма, представлялись в качестве образцов, вызывающих белую зависть. Так, видный партийный и государственный деятель Ю. Ларин, вспоминая свою поездку в Стокгольм, писал, что был поражен отсутствием кондукторов в трамваях, а также основанной на доверии к человеку практикой самообслуживания за фиксированную плату в ресторане. Он объяснял это тем, что «в Швеции, которая была в то время страной по преимуществу крестьянской, уже много сотен лет нет крепостного права. Уже много сотен лет, как они ведут собственное хозяйство, привыкли думать, но они работают на себя; в них впиталось такое убеждение, что, если я беден, то не потому, что меня другие обижают, что барин у меня все отбирает и сам роскошествует, – но моя бедность происходит от того, что или бог меня наказал, или я не сумел вести хозяйство, или просто это какое-то несчастье» [Ларин, 1929, с. 13–15].

«Прямо стонет душа: когда же, наконец, будет все чистым, блестящим, лучшим? – отмечал в записных книжках 1940 г. член ЦК ВКП(б) писатель В.В. Вишневский. – Когда народится во всех, в каж-



дом органическая потребность красоты, изящества?.. Хотел бы увидеть страну подлинно вровень с европейской бытовой культурой...» [Вишневский, 1961, с. 498–499]. «Новый духовный склад», равно как и новая бытовая культура, по крайней мере на первых порах должны были во многом воспроизвести на советской почве вполне себе старый духовный склад и бытовую культуру буржуазных стран – например, как в Швеции, а пуще того – как в Америке.

Поэтому в первые десятилетия советской власти и позже советский человек *открыто* учился у американцев, восхищаясь их достижениями, техникой, управленческими методами. Л. Супоницкая перечисляет множество областей, в которых осуществлялось такое подражание. Известный американский автомобильный магнат Форд «стал образцом для “красных директоров”... В советском обществе насаждались черты американского характера – энергичность, деловитость, организаторские качества... Сталин заявил: “Американская деловитость, эта та неукротимая сила, которая не знает и не признает преград... Соединение русского революционного размаха с американской деловитостью – в этом суть ленинизма в партийной и государственной работе”... При создании советской школы была использована концепция образования философа Дж. Дьюи. В основу единой трудовой школы положен его принцип обучения с помощью труда... Американизация захватила и советскую массовую культуру. Увлечение джазом не обошло стороной строителей коммунизма... В кино американское влияние проникло еще до революции... характеры героев лент Александра весьма схожи с американскими – молодые, жизнерадостные, во всем добиваются успеха, но не для себя лично, как американцы, а для всей страны... Созданный в 1936 г. “Союздетмультфильм” оказался точной копией студии Диснея. “Диснеизация” означала переход к конвейерному производству мультфильмов» [Супоницкая, 2013, с. 46–59].

Помимо зарубежных буржуазных советское воспитание и образование ориентировались и на другие личностные образцы, не в последнюю очередь на образцы дворянских героев русской классической литературы или отсылки к античному и средневековому наследию. Это было совсем не удивительно, поскольку классово «правильных» примеров гармонически развитой личности (каковая являлась одним из социалистических идеалов) у победившего пролетариата не



было. Оставалось пользоваться примерами не совсем правильными, но все же вдохновляющими. Для этого требовалось разъяснять необходимость правильного понимания соотношения классового и общечеловеческого в культуре. В частности, А.В. Луначарский писал, что необходимо показывать, что демократические элементы в культуре прошлого не всегда являются отражением в искусстве классовой борьбы трудящихся масс. В условиях рабовладения, к примеру, эти элементы связаны с развитием рабовладельческой демократии, а в эпоху Средневековья и Возрождения в них отражаются светские мотивы; борьба «земного» и «небесного» связывается с защитой человеческих стремлений против аскетического, религиозно-мистического засилья. В итоге важным оказывалось и то искусство, «которое может не совпадать с нашим мировоззрением, но которое известной стороной с ним соприкасается» [Луначарский, 1964, с. 283].

Итогом усилий советской власти, безусловно, стала культурная революция, если под таковой подразумевать радикальный переход масс от, условно говоря, домодерновой культуры царской России к модернизированной, и общий «подъем культуры». Вместе с тем эта культурная революция так и не стала социалистической в марксистско-ленинском понимании. По большому счету, так и не возникло институциональных и культурных предпосылок по диалектической переработке «общечеловеческой» культуры в собственно социалистическую и коммунистическую. «Буржуазные», «дворянские», «зарубежные» и иные моральные и культурные образцы не удалось «переварить». Они сохранили известную долю своей привлекательности и ждали своего часа. В результате к концу 1980-х культура и мораль советского человека оказались вполне готовыми для того, чтобы вписаться в эпоху перестройки, быстро закончившейся построением новой версии общества, основанного на эксплуатации и социальном неравенстве.

### Список литературы

*Альмов С.* Понятие «пережиток» и советские социальные науки в 1950–1960-е гг. // Антропологический форум. – 2012. – № 16. – С. 261–287.

*Безверхова С.В.* Революционная законность как социалистический проект // Эпоха социалистической реконструкции : идеи, мифы и программы социальных пре-



образований : сб. науч. тр. / гл. редактор Л.Н. Мазур ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 752 с.

*Брежнев Л.И.* Ленинским курсом. Речи и статьи. – М. : Политиздат, 1970. – Т. 2. – 608 с.

*Вишневский В.* Собрание сочинений : в пяти томах. – М. : Гослитиздат, 1954–1961. – Т. 6 (доп.). – 1961. – 724 с.

*Гальмарины М.К.* Морально дефективный, преступник или психически больной? Детские поведенческие девиации и советские дисциплинирующие практики: 1935–1957 // *Острова утопии: педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е)*. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 696 с.

*Горький М.* О детской литературе, детском и юношеском чтении. – М. : Дет. лит., 1989. – 222 с.

Коммунистическое воспитание : словарь / под ред. Л.Н. Пономарева и Ж.Т. Тощенко. – М. : Политиздат, 1984. – 301 с.

*Кукулин И.* «Воспитание воли» в советской психологии и детская литература конца 1940-х – начала 1950-х годов // *Острова утопии: педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е)*. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – С. 171–172.

*Ларин Ю.* Алкоголизм и социализм. – М. : Государственное издательство, 1929. – 143 с.

*Ленин В.И.* Полное собрание сочинений / Ин-т марксизма- ленинизма при ЦК КПСС. – 5-е изд. – М. : Госполитиздат, 1958–1965. – Т. 36 : Март – июль 1918. – 1962. – XXVI, 741 с.

*Ленин В.И.* Полное собрание сочинений [Текст] / Ин-т марксизма- ленинизма при ЦК КПСС. – 5-е изд. – М. : Госполитиздат, 1958–1965. – Т. 45 : Март 1922 – март 1923. – 1964. – XXII, 729 с.

*Луначарский А.В.* Собр. соч. : в 8 т. – М. : Худож. лит., 1963–1967. – Т. 3 : До-революционный театр. Советский театр : статьи, доклады, речи, рецензии. (1904–1933). – 1964. – 627 с.

*Маркс К.* Критика Готской программы // *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. – 2-е изд. – М. : Госполитиздат, 1961. – Т. 19. – 703 с.

*Межуев В.* Теория культурной революции как будущее. – URL: [http://www.intelros.ru/intelros/reiting/rejting\\_09/material\\_sofiy/15763-teoriya-kulturnoy-revolucii-kak-buduschee.html](http://www.intelros.ru/intelros/reiting/rejting_09/material_sofiy/15763-teoriya-kulturnoy-revolucii-kak-buduschee.html)

О борьбе против пережитков капитализма. – URL: [https://pikabu.ru/story/pravda\\_1950\\_o\\_borbe\\_protiv\\_perezhitkov\\_kapitalizma\\_6786844](https://pikabu.ru/story/pravda_1950_o_borbe_protiv_perezhitkov_kapitalizma_6786844)

*Супоницкая И.М.* Американизация советской России в 1920–1930-е гг. // *Вопросы истории*. – 2013. – № 9, сентябрь. – С. 46–59

*Тепляков Д.А.* Идея пролетарской культуры Александра Богданова // *Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации* : сб. науч. тр. / под ред. О.В. Горбачева и Л.Н. Мазур ; М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2018. – С. 11–12.

*Фатеев А.В.* Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР. – М. : МАКС Пресс, 2007. – 348 с.



## References

- Alymov, S. (2012). Ponyatie «perezhitok» i sovetskie social'nye nauki v 1950–1960-e gg. [The concept of «relic» and Soviet Social Sciences in the 1950 s and 1960 s]. In *Antropologicheskij forum* [Anthropological Forum], (16), (pp. 261–287). (In Russian).
- Bezverhova, S.V. (2017). Revolyucionnaya zakonnost' kak socialisticheskij proekt [Revolutionary legality as a socialist project]. In *Epoha socialisticheskoy rekonstrukcii : idei, mify i programmy social'nyh preobrazovanij : sb. nauch. tr.* [The epoch of socialist reconstruction: ideas, myths and programs of social transformations: collection of scientific papers] L.N. Mazur (chief editor); M-vo obrazovaniya i nauki Ros. Federacii, Ural. feder. un-t. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta. (In Russian).
- Brezhnev, L.I. (1973). *Leninskij kursom. Rechi i stat'i. T. 2* [The Lenin course. Speeches and articles. V. 2]. Moscow : Politizdat. (In Russian).
- Vishnevskij, V. (1961). *Sobranie sochinenij v pyati tomah. T. 6 (dop.)* [Collected works in five/ volumes. V. 6 (add.)]. Moscow : Goslitizdat. (In Russian).
- Gal'marini, M.K. (2015). Moral'no defektivnyj, prestupnik ili psihicheski bol'noj? Detskie povedencheskie deviacii i sovetskie discipliniruyushchie praktiki: 1935–1957 [Morally deficient, criminal, or mentally ill? Children's behavioral deviations and Soviet disciplining practices: 1935–1957]. In *Ostrova utopii: Pedagogicheskoe i social'noe proektirovanie poslevoennoj shkoly (1940–1980-e)* [Islands of Utopia: Pedagogical and Social Design of the Post-War School (1940 s–1980 s)], 144. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Gor'kij, M. (1989). *O detskoj literature, detskom i yunosheskom chtenii* [About children's literature, children's and youth reading]. Moscow : Det. lit. (In Russian).
- Ponomarev L.N. & Toshchenko Zh. T. (eds.) (1984). *Kommunisticheskoe vospitanie: Slovar'* [Communist education: A Dictionary]. Moscow : Politizdat. (In Russian).
- Kukulin, I. (2015). «Vospitanie voli» v sovetskoj psihologii i detskaya literatura konca 1940-h – nachala 1950-h godov [«Education of the Will» in Soviet psychology and children's literature of the Late 1940 s – early 1950 s]. In *Ostrova utopii: Pedagogicheskoe i social'noe proektirovanie poslevoennoj shkoly (1940–1980-e zz.)* [Islands of Utopia: Pedagogical and social design of the post-war school (1940 s–1980 s)], 171–172. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Larin, Yu. (1929). *Alkogolizm i socialism* [Alcoholism and socialism]. Moscow : Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Lenin V.I. (1870–1924). (1962). *Polnoe sobranie sochinenij. T. 36: Mart–iyul' 1918* [Complete collection of works. V. 36: March–July 1918]. In-t marksizma-leninizma pri CK KPSS. 5-e izd. Moscow : Gospolitizdat. (In Russian).
- Lenin V.I. (1870–1924). (1964). *Polnoe sobranie sochinenij. T. 45 : Yanvar' 1922 – mart 1923* [Complete collection of works. V. 45: January 1922 – march 1923]. In-t marksizma-leninizma pri CK KPSS. 5-e izd. M. : Gospolitizdat. (In Russian).
- Lunacharskij, A.V. (1964). *Sobr. soch. : V 8 t. T. 3 : Dorevolucionnyj teatr. Sovetskij teatr : Stat'i, doklady, rechi, recenzii. (1904–1933)* [Collected works: In 8 vols. Vol. 3: Pre-revolutionary theater. Soviet theater: Articles, reports, speeches, reviews. (1904–1933)]. Moscow : Hudozh. lit. (In Russian).



Marks, K. (1961). Kritika Gotskoj programmy [Critique of the Gotha Program ]. In *Marks K., Engel's F. Sochineniya. 2-e izd. T. 19* [Marx K., Engels F. Essays. 2 nd ed. V. 19], 18. Moscow : Gospolitizdat. (In Russian).

Mezhuev, V. *Teoriya kul'turnoj revolyucii kak budushchee* [The theory of the Cultural Revolution as the future]. Retrieved from : [http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting\\_09/material\\_sofi/15763-teoriya-kulturnoy-revoljucii-kak-budushee.html](http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting_09/material_sofi/15763-teoriya-kulturnoy-revoljucii-kak-budushee.html) (In Russian).

O bor'be protiv perezhitkov kapitalizma [On the struggle against the remnants of capitalism]. Retrieved from : [https://pikabu.ru/story/pravda\\_1950\\_o\\_borbe\\_protiv\\_perezhitkov\\_kapitalizma\\_6786844](https://pikabu.ru/story/pravda_1950_o_borbe_protiv_perezhitkov_kapitalizma_6786844) (In Russian).

Suponickaya, I.M. (2013, Sept.). Amerikanizaciya sovetskoj Rossii v 1920–1930-e gg. [Americanization of Soviet Russia in the 1920 s-1930 s]. In *Voprosy istorii* [History questions], (9), (pp. 46–59). (In Russian).

Tepljakov, D.A. (2018). Ideya proletarskoj kul'tury Aleksandra Bogdanova [The idea of proletarian culture by Alexander Bogdanov]. In *Sovetskij proekt. 1917–1930-e gg.: etapy i mekhanizmy realizacii: sb. nauch. tr.* [The Soviet project. 1917 s–1930-s: stages and mechanisms of implementation: collection of scientific works]. O.V. Gorbachev & L.N. Mazur (eds.); M-vo nauki i vysshego obrazovaniya Ros. Federacii, Ural. feder. un-t., 11–12. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta. (In Russian).

Fateev, A.V. (2007). *Stalinizm i detskaya literatura v politike nomenklatury SSSR* [Stalinism and children's Literature in the Politics of the Nomenklatura of the USSR]. Moscow : MAKSS Press. (In Russian).



---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 821.112.2. 82–14. 316.733

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.03

*Соколова Е.В.\**

## НАКАНУНЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ: ОСЦИЛЛЯЦИЯ ОБРАЗА ВОЙНЫ В ПРЕДВОЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИРИКЕ (1911–1914)

*Аннотация.* В статье на примерах из Г. Гейма, А. Лихтенштейна, Э. Штадлера показано, что для немецкой лирики 1911–1914 гг. характерно в целом двойственное представление о войне: наряду с началом «ужасным», несущим боль, страдания и смерть, явственно прослеживается начало противоположное – едва ли не радостное предвкушение разрушения всего ложного, отжившего, устаревшего: всего того, что мешает прийти «прекрасному новому». Наиболее выпукло описанная двойственность проявляется в поэзии зарождающегося экспрессионизма.

*Ключевые слова:* немецкоязычная поэзия XX в.; экспрессионизм; Первая мировая война в литературе; Георг Гейм; Эрнст Штадлер; Альфред Лихтенштейн.

Поступила: 14.04.2021

Принята к печати: 19.05.2021

---

\* *Соколова Елизавета Всеволодовна* – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведомо литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия, e-mail: Lizak2000@mail.ru

*Sokolova Elizaveta Vsevolodovna* – PhD in Philology, leading researcher, head of department of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: Lizak2000@mail.ru



*Sokolova E.V.*

**Foresinging the First world war:  
Oscillating image of war in German lyrics of 1911–1914**

*Abstract.* The article shows that an ambivalent image of war is specific for the German lyrics of 1911–1914. Along with the «terrible» principle, bringing pain, suffering and death, the opposite one may be clearly traced in all sorts of poetic representations of the idea of war as well – almost a joyful anticipation of destruction of all false, useless, obsolete, not allowing «beautiful new» to come. The described duality manifests itself most clearly in the lyrics of incipient expressionism. Some model poems of G. Heym, A. Lichtenstein and E. Stadler are here analyzed from the specified point of view.

*Keywords:* German poetry of the 20<sup>th</sup> century; expressionism; World War I in literature; Georg Heym; Ernst Stadler; Alfred Lichtenstein.

Received: 14.04.2021

Accepted: 19.05.2021

Западные исследователи немецкого экспрессионизма [Schöning, 2010; Fischer, 2018] в последнее время вновь обращают внимание на распространившееся перед Первой мировой войной в немецкой поэзии представление о войне и связанном с ней насилии как о необходимом «принудительном лечении», которое должно было привести ко всеобщему «катарсису», обеспечив очищение прогнившему и вырождающемуся веку. М. Шёнинг подчеркивает, что начиная примерно с 1900 г. в разных литературных течениях и направлениях немецкоязычного мира формируется «образ очистительного насилия» [Schöning, 2010, S. 414], который помимо поэзии символизма и зарождавшегося тогда экспрессионизма отмечается также и в эстетизме (к примеру, у Гуго фон Гофмансталя), югендстиле, у Р.М. Рильке, и даже в работах одного из наиболее беспощадных критиков литературы Fin de Siècle Макса Нордау (1849–1949), врача и сооснователя Всемирной сионистской организации (1897).

Во многих стихотворениях, написанных накануне войны и в самом ее начале, отчетливо слышится даже настоятельное требование насилия ради давно назревшего разрушения всего отжившего, реакционного, тормозящего развитие, ощущается несомненный настрой на



революционные изменения, которые в неведомом будущем принесут «спасение» прогнившей современности. К наиболее показательным в этом отношении текстам М. Фишер причисляет сонет Альфреда Вальтера Геймеля (1878–1914) «Стремление нашего времени» («Eine Sehnsucht aus der Zeit»), опубликованный во втором выпуске журнала «Штурм» за 1911 г., последний терцет которого звучит прямым призывом к войне: «В рейхе Фридриха стало нам тесно смертельно /.../ Мы тоскуем, стремимся, мы криком кричим о войне»<sup>1</sup> [пер. мой по: Fischer, 2018, S. 102].

Один из ключевых поэтов раннего экспрессионизма Георг Гейм (1887–1912), проживший очень недолгую жизнь, в июле 1910 г. следующим образом выразил в своем дневнике протест против невыразимой скуки («скучно, скучно, скучно») мирного времени: «Хорошо бы случилось хоть что-нибудь, не отмеченное пресным привкусом пошлой повседневности. Спроси я себя, зачем я все еще жив, не знал бы, что ответить. Ничего кроме мук, страданий и отчаяния всех мастей. (...) Вот бы что-нибудь произошло. Построили бы вновь баррикады. Я бы первым взобрался на них – так хочется с пульей в груди ощутить опьянение духа. Или уж пусть бы начали войну, она хотя бы бывает несправедливой. Мир безмерно ленив, елеен и сален, словно лаковая поверхность старинной мебели» [Heym, 1960, S. 138–139].

До странности похожие мотивы и образы обнаруживаются в стихотворении «Свежесть лета» («Sommerfrische», 1913) другого лидера раннего экспрессионизма, Альфреда Лихтенштейна (1889–1914), также погибшего в юности. Поэт был призван в армию и погиб в бою уже 25 сентября 1914 г., успев, правда, накануне смерти написать еще пророческое стихотворение о собственной гибели («Прощание»).

### Свежесть лета

Медуза синяя, вот небо здесь какое.  
Кругом поля, холмов зеленых дольки –  
Из мышеловки мира и покоя  
пора бежать... О, мне бы крылья только –

---

<sup>1</sup> Der Dichter und der Krieg: Deutsche Lyrik 1914–1918 / Hrsg. von Anz T., Vogl J. – München ; Wien : Reclam, 1982.



Стук: покер, пьют, трещат про перспективы.  
Здесь глотку каждый драть горазд со страстью.  
Земля – жаркое жирное с подливой  
из яркой ароматной летней сласти.

Где ураган?! Чтоб рвал стальным оскалом  
Наш нежный мир. Меня б он позабавил.  
Где шторм?! Чтобы от сини вечной вялой  
Небес лишь тысячи клочков оставил<sup>1</sup>.

Впервые опубликованное в журнале Ф. Пфемфорта «Die Aktion» за год до войны – 4 октября 1913 г. – это стихотворение начинается, на первый взгляд, как идиллия. Однако безобидный и умиротворенный мир, данный через сопереживание безмятежной свежести лета (строка 2) оказывается «большой мышеловкой» («große Mausefalle» [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 26]), из которой «пора бежать» (3–4).

Во второй строфе раскрывается неприглядная, хотя и не сразу заметная наблюдателю суть вещей (строки 5–8): под фасадом манящего «мирного» мира играют в кости, «пьют», «трещат», упражняя «глотку», а сама Земля являет собой «жаркое жирное с подливой» из приторной сладости лета.

Закономерен поэтому звучащий в третьей строфе стихотворения (строки 9–12) призыв лирического героя к ветру и шторму растерзать (на радость ему) «сей нежный мир», разорвать на «тысячи клочков» безвольную и вялую, как «медуза» из первой строчки, «вечную синеву небес» – причем даже не для того, чтобы придать мирной действительности более вдохновляющий облик. О том, что последует за исчезновением вечного синего неба, в стихотворении ничего не сказано. Вся выразительная сила текста направлена на поэтическое выражение «стремления к выходу» [Fischer, 2018, S. 104] из имеющейся реальности без прозрений о том, что может ожидать по ту сторону. «Молодому докторанту захотелось немножко апокалипсиса», – саркастически резюмирует ситуацию возникновения этого стихотворения наш современник, немецкий критик и журналист Флориан Иллиес во второй книге своего нашумевшего романа-исследования о 1913 г. [Иллиес, 2020, с. 142].

---

<sup>1</sup> Перевод мой. – Е. С.; по немецкому тексту [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 26].



Конечно, не все предвоенные немецкие стихи выражают стремление к радикальному обновлению мира через войну настолько же явно и недвусмысленно. Большинство поэтов так или иначе «видят» (и отражают) оба полюса дихотомий, связанных с войной, из которых важнейшие: смерть – новое рождение; наказание (кара за грехи) – исправление; страдание – очищение; потери – пространство для нового. И все же «дух времени», достигший кульминации в августе 1914 г. («откуда, сделав скачок, через несколько лет продолжил развитие в позднейшем раскручивании националистических идей» [Fischer, 2018, S. 101]), транслировался тогда писателями и поэтами всех мастей – разных поколений и эстетических установок: от яростного антисемита и патриота Макса Бевера (1861–1921), писавшего в духе агитпропа [Поэты Первой мировой, 2016, с. 112–115], до «самого немецкого из всех еврейских поэтов» [Черный, 2016, с. 23] Эрнста Лиссауэра (1882–1937), прославившегося в 1914 г. своим «Гимном ненависти к Англии» [Поэты Первой мировой, 2016, 124–125], о написании которого впоследствии сожалел; от погибшего 25 сентября 1914 г. Э.В. Лотца (1890–1914), не успевшего перерасти юношескую «романтику войны» («Мы ждем вещей, что будут бесподобны. / Мы молоды. Нас увлекает путь. / Мы еле тлеем. – Но пылать способны. / Мы ищем ветра, чтоб себя раздуть» [Поэты Первой мировой, 2016, с. 49]), до также рано погибшего Вальтера Флекса (1887–1917), в довоенной реальности успевшего поработать домашним учителем в семействе покойного канцлера Бисмарка. Как указывает А.В. Чёрный, в последующие десятилетия стихотворение В. Флекса «Дикие гуси в ночь спешат...» [там же, с. 83] использовали как маршевую песню буквально все: «католические союзы, полки СС, социалистические “Соколы”, а позднее бундесвер и австрийский бундесхеер» [Поэты Первой мировой, 2016, с. 82].

Этот самый «дух времени» – только уже критически, в «зеркальной перспективе», – описан в стихотворении «Слова» Эрнстом Штадлером (1883–1914), который был в свое время причислен Г. Гессе к «цвету европейского духа» [Поэты Первой мировой, 2016, с. 51], но также погиб под Ипром в октябре 1914 г.:



Нам произносили слова, сложенные из чистой прелести,  
предощущений и трепетных упований.  
Мы брали их бережно в руки, словно заморские цветы,  
любуюсь ими тайком в детском самообмане.  
Они обещали нам бури и приключения,  
верные клятвы, опасности и порывы...

(Пер. А.В. Чёрного [Поэты Первой мировой, 2016, с. 54])

Тогдашние массовые ожидания образованного слоя Германии от грядущей войны Томас Манн резюмировал в эссе «Мысли во время войны» («Gedanken im Kriege»), написанном вскоре после ее начала и опубликованном впервые в журнале «Нойе Рундшау» в ноябре 1914 г.: «Война! Очищение, освобождение, вот что мы предчувствовали, огромные надежды. Об этом, только об этом писали поэты. <...> Война как таковая вдохновляла поэтов – как наказание, кара, как нравственная необходимость. Имело место неслыханное, мощнейшее, идеалистическое объединение нации в готовности к этому сложному испытанию – в радикальной решимости, какой история народов, возможно, не знала до этих пор» [Mann, 1914, S. 1475].

Одним из канонических поэтических текстов о войне до сих пор остается стихотворение Георга Гейма «Война» («Der Krieg», 1911). Через несколько лет после нелепой смерти поэта в 1912 г. К. Пинтус включит его текст в знаменитую антологию «Сумерки человечества» (1920), по сей день представляющую собой «классическую антологию экспрессионистской лирики» [Пестова, 1999, с. 176], своеобразную Библию экспрессионизма, которая автоматически придает всем напечатанным в ней 275 поэтическим текстам статус канонических для направления. Ряд стихов о войне в первом ее разделе – «Крушение и крик» («Sturz und Schrei»), – открывает стихотворение Г. Гейма.

Это стихотворение даже и в русском переводе рождает впечатляющий образ наводящего ужас сверхъестественного колосса,

Пробудился ныне тот, кто долго спал,  
Пробудился и покинул свой подвал.  
Он стоит чужой, огромный вдалеке  
И Луну сжимает в черном кулаке.  
Опускаются на город с высоты



Покрывала небывалой темноты,  
И базары застывают, словно лед.  
Тишина. А что случилось? Кто поймет?.. –  
[Поэты Первой мировой, 2016, с. 40]

который вдруг снова выступил на первый план из сумерек неведомого (коллективного бессознательного?) и теперь равнодушно и планомерно выжигает огнем все вокруг:

Он в ночи огни пускает по полям,  
И летят они, подобны диким псам.  
Черный мир восходит, темноту струя,  
И вулканами горят его края... –  
[там же]

в полном соответствии с посеянными мировыми религиями ожиданиями Судного дня, «огненного крещения», в контексте которых всепожирающему огню надлежит освободить землю от всего прогнившего и ложного:

Тонут улицы в желтеющем дыму,  
Низвергаясь в преисподнюю, во тьму.  
И стоит над пепелищами руин,  
Трижды факелом вращая, он один

Средь растерзанных грозою облаков,  
В мертвой темени безжизненных песков.  
Иссушен в ночи пожарами простор,  
Ниспадает на Гоморру вар и мор  
[там же, с. 41].

Сходный образ пробудившегося мифологического чудища, подчеркивает А. Чёрный в своей вступительной статье [там же, с. 5–34], проявится позднее у многих поэтов в их попытках осмыслить войну «как нечто потустороннее, неконтролируемое, как “древний ужас”» [там же, с. 7]. Таковы Ваал в стихотворении «Бог города» того же



Г. Гейма [Поэты Первой мировой, 2016, с. 44], Конь Блед из стихотворения «Мировая война. Май 1914» Э. Штайгера [там же, с. 80], «мрачный паромщик без имени и облика» К. Клуге [там же, с. 141], «пламенеющий Бог» или «Бой-Бог» Р.М. Рильке [там же, с. 172], Полифем из одноименного стихотворения С. Цвейга [там же, с. 234] и др.

«Пробудился ныне тот, тот кто долго спал» (1)<sup>1</sup> – начинается стихотворение. «Он стоит чужой, огромный, вдалеке / И Луну сжимает в черном кулаке» (3–4). С «ожерельем из тысячи черепов» (16) вокруг «черной головы» (15) великан Гейма пляшет над горами своей призывающей к битве танец (13–14). Гигантом, подобным башне (17), выступает из последних лучей уходящего света дня, и в подступившей ночной темноте рассылает во все стороны огонь (21): «то, что пытается сбежать по кишащим улицам (города), / сталкивает он в огненный лес, где пламя, бушуя, (все) поглощает» (27–28). В результате «большой город утонул в желтом дыму, / пал беззвучно в утробу бездны. / Но громадой над горящими башнями вырастает / (он), трижды обращая свой факел к дикому небу» (33–36).

Ощущение невидимого «темного» присутствия (6) грозного великана парализует человеческий мир, «сковывает льдом» (7), повергает в молчание: «И базары застывают, словно лед. / Тишина. А что случилось? Кто поймет?» (7–8). Сам колосс, в первых строфах предстающий воплощением черноты («черная голова», «черная рука») и ледяного холода, оказывается вдруг повелителем огня, возжигающим своим страшным, «обращенным к дикому небу» (36) факелом все подряд – от вулканов до полей, лесов и развалин, чтобы, в конце концов, «сверху над отсветами разорванных бурями облаков, / в холодную пустыню мертвой темноты, / полностью высушенную в ночи пожаром, / изливать (по капле) вар и огонь вниз на Гоморру» (37–40).

---

<sup>1</sup> Там, где это уместно, цитаты стихотворения «Der Krieg» приводятся в русском переводе А. Черного [Поэты Первой мировой, 2016, с. 40–41] (выделено курсивом), однако там, где важно обращение именно к оригинальному тексту, приводится мой подстрочник по изд.: [Lyrik des Expressionismus, 1976, S. 117]. Названный вариант оригинала содержит 11 строф (в отличие от опубликованного в антологии «Сумерки человечества» [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 39–40], где отсутствует 6-я строфа). В скобках за цитатой дан номер строки (совпадающий для оригинала и перевода). Разделение на строки отмечено знаком /.



Поскольку стихотворение было написано за три года до начала войны, исследователи часто говорят о предчувствии, предвосхищении ее в лирике Г. Гейма (1887–1912). Другие же, как, например, С. Виетта, подчеркивают, что война в те годы уже «висела в воздухе» [Lyrik des Expressionismus, 1976, S. 117], а «в наэлектризованном воздухе европейских столиц витал отчетливый запах пороха» [Черный, 2016, с. 7].

Действительно, к моменту написания Геймом этого стихотворения произошли уже два марокканских кризиса – Танжерский (с марта 1905 по май 1906 г.) и Агадирский (с июня по октябрь 1911 г.), – резко обострившие международные отношения, в первую очередь вследствие борьбы между Францией и Германией за сферы влияния в Африке и контроль над султанатом Марокко. Стихотворение «Война», датированное 4–10 сентября 1911 г., появилось как раз на пике второго из них, когда столкновение интересов Германии и Франции в Северной Африке обострилось настолько, что в ответ на вход французских войск в Фес и Рабат (культурную и административную столицы Марокко) германское правительство с целью припугнуть французов направило в Агадир канонерское судно «Пантера» в сопровождении легкого крейсера «Берлин». Провокационный «прыжок “Пантеры”» взбудоражил весь мир, положив начало популярной в первой трети XX в. «дипломатии канонерок» – военной политике, основанной на демонстрации потенциальному противнику (военно-морской) мощи. А самым ощутимым результатом Агадирского кризиса стало начало всеми великими державами гонки вооружений, которую вскоре возглавила Германия.

На непосредственную связь стихотворения Г. Гейма «Война» с африканским кризисом, вероятно, указывает «черное» тело колосса – «черная рука» (4), «черная голова» (15), – закрепляя за «чернотой», помимо множества переносных значений, также и прямое.

Поднимая на свет осознания из глубин ночи и темноты бессознательного, выводя из символических джунглей доисторического прошлого (Африка) архетипический образ войны, Гейм ставит читателя перед лицом не осознаваемого (вытесненного?) далекого прошлого человечества и пробуждает связанные с ним чувства. С одной стороны, ощущение опасности и нависшей угрозы – утраты «культурного



тела», возвращения к варварству, с другой – усиление чувства гордости за прошлые достижения и уверенности в собственных силах, связанной с «коллективной памятью» об уже имевшем место когда-то в прошлом, уже совершенном «цивилизованным человечеством» переходе от ночи пещеры к свету цивилизации, от «темноты варварства» к просветленности «культурного тела». Иными словами, образ геймовского «черного» великана остается двойственным для восприятия человеческой психикой, включая и самые глубинные ее пласты – многие века тому назад переданные в управление религиям.

Сюрреалистический великан Гейма, равнодушно и планомерно выжигающий все вокруг, пробуждает ассоциации, связанные с религиозными ожиданиями (страшный суд, «огненное крещение»), в контексте которых всепожирающему огню, несущему страдание, смерть и разрушение, надлежит также освободить землю от всего ложного и устаревшего. Старое, больное должно сгореть в «очистительном пламени» сражений и битв, открыв пространство для нового. И скрытая двойственность исключительно негативного, на первый взгляд, образа прочитывается у Гейма не только через невиданную мощь и реальную, африканскую, «черноту» восставшего колосса, но и через отсылку к библейской Гоморре: в последней строке стихотворения аллегорический образ войны недвусмысленно помещается в контекст уничтожения грешников в мире, утратившем Бога.

Представление о современном мире как о насквозь лживом, грязшем в обмане и грехе и оттого поставившем себя на край бездны, вообще характерно для поэзии предвоенных лет (в особенности экспрессионистской). Для многих тогдашних поэтов современный мир – это не просто «большая мышеловка», из которой нет выхода, (А. Лихтенштейн, «Свежесть лета»: [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 26]): внутри нее властвует к тому же ураган «фальшивых слов, окруживших пустым громом голову, бессонную от лжи» (Ф. Верфель, «Война» [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 41]). Само время «мертво» и подобно лживой «неблагодарной бабе» (А. Эренштейн, «Мертвое время снегом валит на меня» / «So schneit auf mich die Tote Zeit» [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 23]), поэт сравнивает его также с «отвратительным пауком», который ползает по телу и которого невозможно сбросить («Leid»: [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 29]). Утратив опоры, шатается обветшавший мир в стихотворении Курта Гейнике «Образ» («Das Bild»:



[Menschheitsdämmerung, 1920, S. 44]): его давно пора уничтожить, чтобы освободить, наконец, место «новым мечтам», «новой силе» (А. Эренштейн «Воинственный человек кричит» / «Der Berserker schreit» [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 45]).

Тоска по очистительному разрушению, настрой на революционные изменения, которые принесут спасение прогнившей современности (когда-нибудь в неведомом будущем), ясно слышны и в стихотворении Эрнста Штадлера (1883–1914) с очень характерным для времени названием – «Der Aufbruch» («Прорыв»: [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 40]).

Действительно, в одной только антологии «Сумерки человечества» слово «Aufbruch» есть в названии трех текстов разных авторов. Помимо штадлеровского «Der Aufbruch», это «Aufbruch der Jugend» («Пробуждение молодежи»: [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 174]) Эрнста Вильгельма Лотца (1890–1914), также павшего в первые дни войны, и «Aufbruch» («Прорыв»: [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 173]) Курта Гейнеке (1891–1985), прожившего 93 года.

И если в пятнадцати строках долгожителя Гейнеке речь идет о духовном прорыве человечества к свету как о празднике, то «умершие в юности» (Г. Тракл) Э.В. Лотц и Э. Штадлер, изображая прорыв «как внутреннее переживание» (Э. Юнгер), передают его, активно используя метафоры войны.

У Э.В. Лотца путь к «сияющим новым мирам» откроется лишь после того, как «ярко взовьются знамена» и «рухнут троны Старых», чьи «павшие короны» будут выставлены на продажу. При этом сама возможность новых миров тоже связывается с «просветленностью» (в последней строфе), которая, правда, касается не всего человечества, а лишь нынешних молодых людей, ровесников автора: «Освещенные утром, мы, те предсказанные просветленные / с зубцами корон юных пророков в волосах, / с чьих ликов спрыгивают сияющие новые миры, / исполнение, грядущее – дни под знаменем бури» (подстр. пер. мой по: [Menschheitsdämmerung, 1920, S. 174]): поскольку чаемые «новые миры» создаются, по Э. Лотцу, не внешними обстоятельствами, но готовыми «видениями» отделяются «ото лбов» «предсказанных просветленных» (молодых, наделенных в стихотворении мессианскими свойствами). Причем предсказание в тексте обретает мгновенное исполне-



ние: текущий момент тождествен грядущему за счет того, что ценностью наделяются исключительно внутренние устремления и переживания.

Абсолютную ценность настоящего момента как вершины взаимодействия двух противостоящих друг другу состояний «войны» и «мира» утверждает, хотя и совсем иначе, стихотворение Э. Штадлера «Прорыв».

Написанный длинной строкой парными рифмами, этот текст органично разбивается на четыре части. Первая часть (строки 1–4) направляет фокус внимания в прошлое – довоенным восторженным ожиданиям, вновь пробуждаемым звуками фанфар и барабанной дробью:

Было однажды уже: сердце скорое в кровь мне разбили **фанфары**,  
Словно лошадь взвилась на дыбы, удила закусившая яро.  
**Барабаны** тогда **маршем** к штурму **взывали** с улиц,  
**Лучшую музыку** в мире **играли** нам **градом** пули. (1–4)

Вообще, «война» в стихотворении Э. Штадлера воздействует на читателя преимущественно акустически: агрессивно, резко, ускоренно, – в то время как «мир» связывается с «тишиной», замедлением времени, открывающими простор для более тонких ощущений – например, осязательных. Во второй части текста (строки 5–8) первоначальное яростное «нетерпение сердца» лирического героя в ожидании грядущих битв сталкивается с полной тишиной нетронутого довоенного мира и оказывается во власти связанных с ним ощущений нежности, наслаждения, мягкости, сна. Происходит резкое замедление действия.

И вдруг жизнь замерла. Стали улицы снова, лип старых аллеи  
Манят покой. **Сладостно** медлить и ждать, не спеша, не жалея,  
Пыльным доспехам подобно, с тела реальность снимая,  
**Нежных** времен перину **сладко** во сне обнимая. (5–8)

Но замедляющая вторая часть сменяется третьей (строки 9–14), изображающей, собственно, начало штурма, прорыв. Строки 9–12 передают его акустический образ, две последующие (13–14) уста-



навливают место лирического героя в общей картине, подготавливая итоговую перспективу.

Но однажды утром туман **отозвался сигналом зычным,**  
**Резкий, сильный** – удар меча – **свист.** Словно свет непривычный.  
Будто над биваком на заре **дребезжа загундосили трубы,**  
Те, кто спали, вскочили, палатки свалив, лошадей оседлали грубо.  
(9–12)

Я поставлен в ряды, что ударили утром, в огне над подпругой и каской,

В бой, вперед, в панораму и кровь, взнуздан конь под завязку.  
(13–14)

Как и в первой части стихотворения, в строках 9–12 доминирует акустическая составляющая образа штурма. Правда, место «лучшей музыки в мире» занимает «резкий, сильный», как удар меча, «свист» и дребезжащий трубный глас, воскрешающий образы апокалипсиса.

В заключительной части (строки 15–18) взгляд поэта направлен в *неопределенное* будущее (ключевое слово – *vielleicht*):

**Может быть,** вечером нас соберут еще марши победные в группы,  
**Может быть,** окоченев, ляжем и мы среди трупов. (15–16)

При этом ни сама по себе неопределенность будущего, ни даже непредсказуемость исхода битвы не умаляет как будто непреложной ценности настоящего момента в его действующей определенности:

Но еще предстоит прежде гибели или победы  
Нашим взорам сияющим **досыта жизни и солнца отведасть.**  
(17–18)

Иначе говоря, вопрос собственного выживания лирического героя (как и исход битвы) лишается первостепенного значения. Гораздо более важным представляется исчерпывающее переживание настоящего. За счет такого сдвига приоритетов в стихотворении от начала к концу нарастает «пафос витальности», через который (неявно) воспеваются



энтузиазм, страсть, интенсивность чувства, тем самым обеспечивая эмоциональное оправдание штурма, прорыва, вне зависимости от исхода сражения или войны в целом.

Таким образом, в предвоенных немецких стихотворениях не только классическая «идиллия» мирной жизни (А. Лихтенштейн) внезапно оборачивается страстным призывом к войне, но и мифологически чудовищный (Г. Гейм), как и реалистически беспощадный (Э. Штадлер), образы войны неожиданно включают также и противоположный полюс: призыв прийти, обращенный к этому самому Чудовищному и Беспощадному, – во имя «спасения» будущего человечества.

### **Список литературы**

#### *Источники*

Поэты Первой мировой. Германия, Австро-Венгрия / сост., пер. с нем., вступ. ст. А. Чёрного. – М. : Воймега ; Ростов-на-Дону : Prosodia, 2016. – 264 с.

*Иллиес Ф.* 1913. Что я на самом деле хотел сказать / пер. с нем. В. Серова. – М. : Ад Маргинем, 2020. – 192 с.

*Der Dichter und der Krieg: Deutsche Lyrik 1914–1918 / Hrsg. von Anz T., Vogl J.* – München ; Wien : Reclam, 1982. – 271 S.

*Heym G.:* Zweites Tagebuch. 23. Mai 1907 bis 5. Mai 1910 // *Dichtungen und Schriften. Tagebücher, Träume, Briefe / Hrsg. von K.L. Schneider.* – Hamburg : Ellermann, 1960. – – Bd. 3. – S. 138–139.

*Lyrik des Expressionismus / Hrsg. von Vietta S.* – München ; Tübingen : DTV ; Max Niemeyer, 1976. – 274 S. – Цитируется введение С. Вьетты к четвертой главе его антологии экспрессионистской лирики.

*Mann T.* Gedanken im Kriege // *Die Neue Rundschau.* – Berlin : S. Fischer, 1914. – Bd. 25 : Oktober, 1914. – S. 1471–1484. – Mode of access :: <https://archive.org/details/neuerundschau191412franuoft/page/n5/mode/2up?view=theater>

*Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung / Hrsg. von K. Pintus.* – Berlin : Rowohlt, 1920. – 344 S.

#### *Исследования*

*Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. – Екатеринбург : Уральский гос. пед. университет, 1999. – 463 с.

*Пестова Н.В.* Австрийский литературный экспрессионизм : монография. – Екатеринбург : Уральский гос. пед. университет, 2015. – 272 с.

*Черный А.В.* Немецкий голос Великой войны // *Поэты Первой мировой. Германия, Австро-Венгрия / сост., пер. с нем., вступ. ст. А. Чёрного.* – М. : Воймега ; Ростов-на-Дону : Prosodia, 2016. – С. 5–34.



Fischer M. Lyrische Antworten auf den Ersten Weltkrieg. Kriegsgedichte des expressionistischen Jahrzehnts // TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK. – Temeswar : Miron Verlag, 2018. – Bd. 15. – S. 99–130.

Schöning M. Gewaltkur: Expressionistische Kriegsliteratur der Vorkriegszeit // Euphorion : Zeitschrift für Literaturgeschichte. – Heidelberg : C. Winter Verlag, 2010. – Vol. 104, N 4. – S. 413–434.

## References

### *Istochniki*

Chyorny, A. (comp., trans. from German, introd. artcl.) (2016). *Poety Pervoj mirovoj. Germaniya, Avstro-Vengriya* [Poets of the First World War. Germany, Austria-Hungary]. Moscow : Vojmega ; Rostov-na-Donu : Prosodia.

Illies F. (2020). 1913. Chto ja na samom dele hotel skazat' [1913. What I really wanted to say] V. Serova (transl. from German). Moscow : Ad Marginem. (In Russian).

Anz, T. & Vogl, J. (eds.) (1982). *Der Dichter und der Krieg: Deutsche Lyrik 1914–1918* [The Poet and the war: German poetry, 1914–1918]. München ; Wien : Reclam.

Heym, G. (1960). : Zweites Tagebuch. 23. Mai 1907 bis 5. Mai 1910 [Second diary. May 23, 1907 to May 5, 1910] In *Dichtungen und Schriften. Tagebücher, Träume, Briefe. Bd. 3*. [Poems and writings. Diaries, Dreams, Letters. Vol. 3], K.L. Schneider (ed.), 138–139. Hamburg : Ellermann.

Vietta, S. (ed.) (1976). *Lyrik des Expressionismus* [Poetry of Expressionism] München ; Tübingen : DTV ; Max Niemeyer, S. 117. Citiruetsya vvedenie S. V'etty k chetvertoj glave ego antologii ekspressionistskoj liriki [The introduction of S. Vietta to the fourth chapter of his anthology of expressionist lyrics is quoted].

Mann, T. (1914, october). Gedanken im Kriege [Thoughts in war]. In *Die Neue Rundschau Bd. 25* [The New Rundschau Vol. 25], S. 1471–1484. Berlin : S. Fischer. Retrieved from:

<https://archive.org/details/neuerundschau191412franuoft/page/n5/mode/2up?view=theater>

Pintus, K. (ed.) (1920). *Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung* [Human Twilight: Symphony of Recent poetry]. Berlin : Rowohlt.

### *Issledovaniya*

Pestova, N.V. (1999). *Lirika nemeckogo ekspressionizma: profili chuzhesti* [Lyrics of German Expressionism: Profiles of alienness]. Ekaterinburg : Ural'skij gos. ped. universitet.

Pestova, N.V. (2015). *Avstrijskij literaturnyj ekspressionizm: monografiya* [Austrian literary Expressionism: a monograph]. Ekaterinburg : Ural'skij gos. ped. universitet.

Chernyj, A.V. (2016). Nemeckij golos Velikoj vojny [German voice of the Great War]. In *Poety Pervoj mirovoj. Germaniya, Avstro-Vengriya* [Poets of the First World War. Germany, Austria-Hungary], A. Cherny (comp., trans. from German, introd. artcl.), 5–34. Moscow : Vojmega ; Rostov-na-Donu : Prosodia.

Fischer, M. (2018). Lyrische Antworten auf den Ersten Weltkrieg. Kriegsgedichte des expressionistischen Jahrzehnts [Lyrical responses to the First World War. War poems of



the Expressionist Decade]. In *TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK. Bd. 15.* [Vol. 15], 99–130. Temeswar : Mirton Verlag.

Schöning, M. (2010). Gewaltkur: Ekspressionistische Kriegsslyrik der Vorkriegszeit [Gewaltkur: Ekspres Sion ballistic war poetry of the pre-war time]. In *Euphorion : Zeitschrift für Literaturgeschichte* [the Omission : a magazine for History of literature], Vol. 104, (4), (pp. 413–434). Heidelberg : C. Winter Verlag.



***Юрченко Т.Г.\****

**«ВАЖНО ЛИШЬ НЕ СХОДИТЬ СО СВОЕГО ПУТИ»:  
НОВЫЙ РОМАН ВЛАДИМИРА СОРОКИНА  
«ДОКТОР ГАРИН» (2021)**

*Аннотация.* В статье, ориентированной на новейшие отзывы критиков, рассматриваются некоторые особенности нового романа В.Г. Сорокина «Доктор Гарин» (2021), в том числе своеобразие его жанра и стиля, а также отдельных персонажей. Отмечается новизна жанра приключенческого романа для писателя, нетипичность для его произведений положительного героя и благополучного финала. Указывается на близость произведения Сорокина к жанрам рыцарского романа, волшебной сказки, мениппеи и даже компьютерной игры (стелс-экшен). Прослеживаются ассоциативные связи романа с другими литературными произведениями, прежде всего отечественной словесности.

*Ключевые слова:* русская литература; стилизация; роман; пародия; мениппея; приключенческий роман; волшебная сказка; ретрофутуризм.

Поступила: 27.04.2021

Принята к печати: 22.05.2021

---

\* ***Юрченко Татьяна Генриховна*** – старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия, e-mail: yurchenko2003@mail.ru

***Yurchenko Tatiana Genrikhovna*** – Senior Researcher of the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: yurchenko2003@mail.ru



***Yurchenko T.G.***

**«Only staying the course really matters»:**

**V. Sorokin's new novel «Doctor Garin» (2021)**

*Abstract.* This article addresses the peculiarities of genre, style and personages of V. Sorokin's new novel «Doctor Garin» (2021) with the reference to the latest critical reviews. It is stressed that «Doctor Garin» is the first writer's experience in the adventure fiction and that because of this fact his novel for the first time has both the happy ending and a protagonist with positive character traits. Also the genres of romance, fairy tale, menippea and even stealth are mentioned as having some features in common with Sorokin's novel. A special attention is paid to the associative connection with Russian literature.

*Keywords:* Russian literature; stylization; novel; parody; menippea; adventure fiction; fairy tale; retrofuturism

Received: 27.04.2021

Accepted: 22.05.2021

«Преодоление преград, осознание пути, непреклонность», – думал доктор Гарин, герой (нельзя сказать, чтобы очень симпатичный) повести В.Г. Сорокина «Метель» (2010), пытаясь сквозь снежную бурю добраться до села Долгого, чтобы привить местных жителей вакциной от поразившего их боливийского вируса, превращающего людей в зомби. Но достичь своей цели и выполнить профессиональный долг доктору не суждено: обстоятельства складываются таким образом, что помощь нужна ему самому, и на заснеженных просторах замерзающего Гарина находят китайцы. «Метель» – повесть о том, как Гарин не доехал до Долгого, повесть торжества стихии и хаоса в буквальном и в метафизическом смысле.

И вот десятилетие спустя – новый роман В. Сорокина «Доктор Гарин». Платон Ильич Гарин остался жив, но отморозил ноги и теперь будет передвигаться по жизни на титановых конечностях. Ему 52 года, он больше не уездный доктор, но главврач санатория «Алтайские кедр» в Республике Алтай, довольно известный психиатр, разработавший новый метод – психиатрический гипермодернизм, и успешно применяющий его в лечении своих пациентов, в ягодыцы которых при помощи черной резиновой дубинки blackjack Гарин выпус-



кает электрический разряд<sup>1</sup>. Сколь необычен метод лечения, столь необычны и восемь пациентов, которые прибыли в санаторий на полгода, чтобы поправить свое психическое здоровье. Это – Дональд, Ангела, Джастин, Эмманюэль, Синдзо, Борис, Сильвио и его друг Владимир. В арсенале последнего – всего одна фраза: «Это не я» (заметим, у щедринского Органчика таких фраз было две). У необычных пациентов, отошедших от дел представителей «Большой восьмерки», или, как называет их Сорокин, – *political beings* (англ.: политические существа), и внешний вид своеобразен: это организмы, состоящие из одной задницы с огромными ртами, глазами и «тонкими, гибкими четырехпалыми руками» (т.е., как заметил Лев Оборин: «“жопы с ручками” – фирменный сорокинский прием буквализации идиомы» [Оборин]). Неофициально их именуют – «бути» (от англ. booty – попка, жопка).

Почему именно такими видятся ему политики, Сорокин рассказал в своем интервью: «Увесистая задница – их главный рабочий инструмент. Поэтому их такими и вывели в элитном инкубаторе. Они должны высиживать идеи и решения. Если говорить об их обществе: миром правит одна политическая семья, собственно. Они себя и ощущают такой семьей. Это и есть их родство. Все они свыклись с идеей избранности, увы. По их этике – они пасут это несчастное и дикое человечество, и за эту тяжелую, ответственную работу получают лишь упреки и неблагодарности... Мы видим их через очки массового восприятия. Я попытался снять их. И увидеть их морфологию» [см.: Архангельский]<sup>2</sup>.

Размеренному течению жизни обитателей санатория приходит конец с ядерной бомбой, сброшенной неподалеку развязавшими войну казахами (ядерный взрыв – событие, надо заметить, не столь уж ис-

---

<sup>1</sup> Из интервью Сорокина: «Blackjack – это вообще-то дубинка надсмотрщиков или для самообороны. Но у Гарина она с целебным электричеством. Это сочетание насилия и электротерапии, мне кажется, символично для мира, который я описываю. В этом и есть гипермодернистский метод Гарина – соединить два образа – этой угрожающей дубинки и целебного электричества, которое вместо удара происходит из нее. Мерцающий образ» [см.: Волчек].

<sup>2</sup> В другом интервью, развивая свою мысль, Сорокин уточнит: «Меня всегда приводил в удивление загадочный образ современного правителя. Он настолько архаичен! Почему мы так доверяемся им, ждем от них мудрости... Они же все – люди весьма средних способностей» [см.: Волчек].



ключительное в мире, который описывает Сорокин). Принято решение идти на север, в Барнаул, – и начинается долгий, полный приключений путь. (Спойлер: работа в барнаульском цирке станет в дальнейшем новой профессией для Дональда, Владимира и Сильвио.)

Главный герой и идея пути (можно добавить сюда встречу Гарина со старыми знакомыми – витаминдерами, наркодилерами) – вот, по сути, и все, что связывает повесть «Метель» и роман «Доктор Гарин». Хотя нет, есть и еще одна составляющая – русская литература. Virtuозный стилист, в «Метели» Сорокин поставил перед собой задачу написать повесть языком классической русской литературы XIX в. и блестяще с ней справился. В качестве фоновых произведений критики называли пушкинские «Капитанскую дочку» и «Метель», а также «Метель» Л.Н. Толстого, сам же Сорокин указывал на повесть Л.Н. Толстого «Хозяин и работник».

В «Докторе Гарине» тоже без отечественной литературы не обошлось. В романе действуют «маяковские» – внушительных размеров биороботы, произведенные для спасательных работ в горах, но используемые также для переноски тяжестей и в качестве транспорта, на которых отправляются в далекий путь пациенты и персонал санатория. Это – одинаковые и всегда улыбающиеся гиганты, «с большим мясистым носом, мужественным ртом и голым черепом» [Сорокин, 2021, с. 111], что делало их похожими на поэта В. Маяковского. «Впрочем, – делает оговорку Сорокин по поводу “маяковских”, – некоторые звали их терпилами» [там же].

Есть в романе и «чернышевское несчастье»: по дороге в Хабаровск Гарин попадает в лагерь, созданный отвратительными существами – чернышами, устойчивыми к холоду и неблагоприятному климату «мохнорылыми» мутантами, выведенными в 1970-е годы в созданном по типу концлагеря сибирском поселке на основе выкраденных КГБ американских генетических разработок по созданию суперсолдат. Взбунтовавшись при известии о закрытии проекта во времена М. Горбачева, черныши бежали в бескрайние сибирские болота и там размножились.

«Как робот, прозванный в народе “маяковским”, так и “чернышевский лагерь”, – комментирует сам Сорокин, – это, конечно, некие отражения известных звезд прошлого на современной пластиковой



поверхности... Это создает смысловое напряжение в тексте, которое легче почувствовать, чем понять» [см.: Архангельский].

«Смысловое напряжение», создаваемое контекстом отечественной словесности (как XIX века, так и, в отличие от «Метели», века XX), этим, конечно, далеко не исчерпывается: тонкие нити ассоциаций пронизывают всю ткань повествования.

Так, бормотание «вовок, вовок, вовок, вовок», исходящее из уст Владимира, привидевшегося во сне графу Сугробову [Сорокин, 2021, с. 170], незамедлительно связывается с рассказом «Бобок» Ф.М. Достоевского. Ощущения доктора Гарина, плывущего на спине по реке и «с наслаждением» отдающегося «этому спокойному, чистому, высокому, недостижимому и бесконечно мудрому небу» [Сорокин, 2021, с. 301], – практически дословная цитата из романа Л.Н. Толстого «Война и мир» (т. 1, ч. 3, гл. XVI): небо Аустерлица над раненым князем Андреем Болконским. Неоднократно произносимое Гариным слово «реникса» – из анекдота, рассказанного в пьесе А.П. Чехова «Три сестры».

Как заметил Л. Оборин, описание барнаульского бульвара в начале третьей части романа («Барнаул») вторит началу гоголевского «Невского проспекта», «постоянно поминаемые презрительные губы гаринской возлюбленной Маши вызывают в памяти назойливость деталей в толстовских портретах», жизнь Гарина у чернышей – отсылка к лагерной прозе А. Солженицына, В. Шаламова, а также к роману «Доктор Живаго» Б. Пастернака (сцены пребывания Юрия Живаго в плену у сибирских партизан), с которым произведение Сорокина роднит также судьбоносная поездка в трамвае [Оборин]. Это не говоря уже о названии. На «Доктора Живаго» указывает и сам Сорокин: «У меня была простая идея: взглянуть, что могло бы произойти с доктором Живаго в середине XXI века. Доктор Гарин с титановыми конечностями внутренне похож на Юрия» [см.: Волчек].

Гарин, по замечанию Андрея Архангельского, «обходит старые владения русской и советской литературы. Попутно он ее оплодотворяет, желая вернуть к жизни» [Архангельский], – и Сорокин против такой интерпретации не возражает. Сходные мысли высказывает и Л. Оборин, замечая, что в романе обступающая героя реальность обусловлена русской классической литературной традицией, которая расстилается на пути Гарина как карта [см.: Оборин].



Сам писатель сказал о своем герое: «Гарин – он как бы вывалился из литературного пространства XIX века. По нему он перемещается, и он же его одновременно и создает. В этом романе я лишь старался следовать за ним, не мешать ему» [см.: Архангельский].

Вместе с тем в иных репликах Гарина можно услышать и шекспировского Гамлета: «Я вам не флейта!.. И играть на себе не позволю!» [Сорокин, 2021, с. 43]. Возникают ассоциации и с сервантесовским романом: своей целеустремленностью Гарин, полагает Сергей Князев, похож на Дон Кихота, а проявлением «внезапной любви» к абсурдным поговоркам подобен Санчо Пансе [Князев; см. также: Топорков]. Напомним, совсем недавно Сорокин таких пословиц и поговорок целую книгу выпустил [см.: Сорокин, 2020]!

И конечно, Сорокин не был бы Сорокиным, лиши он себя возможности поупражняться в стилях. Его Гарин читает, как только печатная продукция попадает ему под руку. Это – и роман бывшего пациента, постепенно сходящего с ума, «как бы пародирующий сорокинскую пародию» [Оборин], а по мнению Игоря Кириенкова, нацеленный на Василия Аксенова и его джазовое письмо, и текст в духе Ю. Трифонова, соединяющего «жалкий быт и грозную историю» [Кириенков], и фрагмент из дневника советского времени, и найденный в заброшенном деревенском сортире клочок бумаги с альтернативной версией пятой части сорокинской «Нормы» (новые письма Мартину Алексеевичу) [см.: Михайлов], и детская скандинавская сказка...

Книга не только развлекает, но и в прямом смысле спасает Гарину жизнь: замерзающий, он согревается пламенем от горящих страниц антикварной (XV в.!) книги – с рисунками и «без единого слова», с белым вороном на обложке. На ее последней странице в самый отчаянный момент он находит изображение магического ритуала и, исполнив его, обретает спасение.

События в романе разворачиваются в середине XXI в.: уже упоминавшийся граф Сугробов видит себя во сне мальчиком во «времена еще допотопные, постсоветские», а именно – в «високосный год, когда была пандемия» и шло «всеобщее голосование за стирание времени Владимира Разлагателя» [Сорокин, 2021, с. 169]. Место действия – бывшая территория России, где существуют теперь разные независимые государства, в том числе Алтайская, Уральская и Дальневосточная республики, Рязанское царство, Московия (где разводят и напус-



кают на соседей ядовитых мух). «А реальность – проникает, проникает...» – как сказал в своем давнем интервью Сорокин [см.: Орехов]. И вот уже «Улица Фургала» в Хабаровске, вот – забывшаяся всей Европе «благородная дрожь» Ангелы...

В целом мир «Доктора Гарина» – и это отмечается многими критиками [см., напр.: Бутрин; Кириенков; Князев] – хорошо знакомый по «Дню опричника», «Сахарному Кремлю», «Теллурии», «Манараге» ретрофутуристический заповедник: неподвижное прошлобудущее («российская / построссийская гетеротопия» [Оборин]), сочетающее в себе высокие технологии и глубокую, часто агрессивную, архаику, в котором, наряду с обычными людьми, обитают маленькие, большие, черныши, лохматики и другие странные существа и в котором война стала нормой. Но акценты и интонация в романе – иные, и это важно.

«Доктор Гарин» – приключенческий роман, к жанру которого писатель обратился впервые. Жанр обусловил появление положительного героя и счастливый финал, что также – впервые у Сорокина.

Гарин на титановых ногах – уже не такой, каким он был в «Метели». Он, как объясняет сам Сорокин, «отморозил не только ноги, но и какую-то худшую часть своего характера, интеллигентского, эгоистичного... оставил нерешительность, равнодушие, безответственность... стал мудрее и человечнее» [см.: Архангельский]. Это также было сразу отмечено критикой: «Герой открывает нам черты, роднящие его не только с интеллигенцией XIX века, но и со все тем же странствующим рыцарством. “Мы, врачи – люди долга”, – говорит Гарин, активно помогающий встреченным на его пути и вообще действующий куда активнее, нежели в “Метели”» [Князев].

С новым Гариным в роман приходит и ранее не замечавшаяся за Сорокиным лиричность, особенно отчетливо проступающая с середины романа, после катастрофических событий в Барнауле, которые разлучают Гарина с его возлюбленной – Машей. Верящий в то, что Маша осталась жива и что он непременно ее найдет, Гарин отправляется в путь за собственным счастьем. Его цель – Хабаровск.

Именно после Барнаула (примерно в середине романа) идея пути как осознанного движения к своей цели, побеждающего хаос (напомним, в «Метели» так и не побежденного), овладевает Гариным окончательно и бесповоротно: «Осознанный путь структурирует безвольный хаос. И хаос перестает быть хаосом. Он становится частью



моего пути» [Сорокин, 2021, с. 385]. И преодоление этого пути приносит Гарину радость. «Имея абсолютную веру в правильный путь, мы формируем этот путь. И не только путь! Мы формируем и мир вокруг нашего пути» [Сорокин, 2021, с. 390], – думает герой.

Критики, пытающиеся определить жанровое своеобразие «Доктора Гарина», находят в нем, помимо приключенческого романа, черты любовного [Александров] и рыцарского [Князев; Юзефович] романов, романа-путешествия [Александров; Князев], усматривают связь с волшебной сказкой [Александров] и компьютерной игрой [Кириенков]. Интересно наблюдение Л. Оборина: «Сорокин, – пишет он, – обнаруживает глубокое сходство видеоигры... с фольклором. Волшебные предметы, как items в компьютерной игре используются здесь почти сразу, волшебные помощники встречаются в то самое время, когда они нужнее всего» [Оборин]. Тот же критик на основании аннотации к книге, где вкратце рассказывается о том, что в ней произойдет и чем кончится, заключает: «Изложить краткое содержание текста на афише – это в традициях цирка и площадного театра. Обе эти демократические традиции для Сорокина очень важны – можно сказать, что на страницах “Доктора Гарина” происходит семейное размежевание между аристократическими и низовыми корнями романа. Вспоминается Михаил Бахтин, который постулировал существование огромного жанра мениппеи – с упором на смеховое, сочетанием возвышенного и профанного, использованием вставных разножанровых текстов, злободневностью и десятком других признаков. Все эти признаки в “Докторе Гарине” можно обнаружить – и это выглядит сознательной авторской программой» [Оборин]. Добавим, что на обложке книги изображена визитная карточка Гарина – с домашним адресом доктора: «ул. Акиры Куросавы, д. 17, Хабаровск, 6804, Дальневосточная Республика», что также заранее подает знак: в Хабаровск герой доберется.

После «Дня опричника», пишет Егор Михайлов, «стало общим местом соотносить траекторию движения России с траекторией вымышленного сорокинского прошлобудущего. Сорокина в какой-то момент начали читать просто для того, чтобы ужаснуться, куда мы несемся». Новый роман В. Сорокина критик называет «успокаивающим чтением для беспокойных времен» [Михайлов].



Да, пророчества Сорокина оптимизма никогда не вселяли и, как правило, сбывались. Хочется думать, что дар пророка не покинул писателя и на этот раз, а потому – есть надежда, что хаос будет преодолен, но полагаться каждый должен только на себя. «Важно лишь не сходить со своего пути. И все будет хорошо, все сложится, и миг покажется, что так и должно было быть, что все было предопределено» [Сорокин, 2021, с. 386].

### Список литературы

*Александров Н.* Сказка о любви. – URL : <https://www.vtimes.io/2021/04/21/skazka-o-lyubvi-a4584> (дата обращения: 12.05.2021).

*Архангельский А.* «Пятеро маяковских и четверо конных»: [интервью с Владимиром Сорокиным] // Новая газета. – 16 апреля 2021. – № 41. – URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh> (дата обращения: 10.05.2021).

*Бутрин Д.* Еще немного рябины в сахаре: [о романе Владимира Сорокина «Доктор Гарин»] // Коммерсант. – 2021. – № 82(7044), 18.05. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4815886> (дата обращения: 18.05.2021).

*Волчек Д.* Голод – не снег. Владимир Сорокин – о путешествии доктора Гарина [интервью]. – URL: <https://www.svoboda.org/a/3128859.html> (дата обращения: 19.05.2021).

*Кириенков И.* Опять метель: каким получился «Доктор Гарин» Владимира Сорокина. – URL: <https://style.rbc.ru/impressions/6087e1099a7947ebd05f911e> (дата обращения: 10.05.2021).

*Князев С.* Чем интересен роман «Доктор Гарин» Владимира Сорокина. – URL: <http://www.soyuz.ru/articles/2584> (дата обращения: 12.05.2021).

*Михайлов Е.* Гарин, я вас любила: о чем новый роман Владимира Сорокина. – URL: <https://daily.afisha.ru/brain/19484-garin-ya-vas-lyubila-o-chem-novyy-roman-vladimira-sorokina/> (дата обращения: 10.05.2021).

*Оборин Л.* Необходимость врача. – URL: <https://polka.academy/materials/765> (дата обращения: 12.05.2021).

*Орехов Б.* «Я путешествую по моим внутренним литературным провинциям»: [интервью с Владимиром Сорокиным] // Гипертекст. – 2006. – № 6. – URL: <http://nevmenandr.net/personalia/sorokin.php> (дата обращения: 16.05.2021).

*Сорокин В.Г.* Доктор Гарин : роман. – М. : Издательство АСТ : Corpus, 2021. – 544 с.

*Сорокин В.Г.* Русские народные пословицы и поговорки. – М. : Издательство АСТ : Corpus, 2020. – 352 с.

*Топорков И.* «Доктор Гарин»: Почему новый роман Владимира Сорокина (внезапно!) дарит надежду? // «Собака. ru». – 2021. – 5 мая. – URL: <https://ru-sorokin.livejournal.com/550248.html> (дата обращения: 10.05.2021).



Иозефович Г. «Доктор Гарин» – новый роман Владимира Сорокина, продолжение «Метели». – URL: <https://meduza.io/feature/2021/04/024/doctor-garin-nonyu-roman-vladimira-sorokina-prodolzhenie-meteli> (дата обращения: 12.05.2021) «Meduza» признана властями РФ СМИ-иноагентом.

## References

Aleksandrov, N. *Skazka o lyubvi* [A tale of love]. Retrieved from : <https://www.vtimes/i-o/2021/04/21/skazka-o-lyubvi-a4584> (In Russian).

Arhangel'skij, A. «Pyatero mayakovskih i chetvero konnyh»: [Interv'y u s Vladimirom Sorokinym] ["Five Mayakovskies and four horsemen": [Interview with Vladimir Sorokin]]. In *Novaya gazeta*. 2021, 16 apr (41). Retrieved from : <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh> (In Russian).

Butrin, D. Eshche nemnogo ryabiny v sahare: [o romane Vladimira Sorokina «Doktor Garin»] [Some more rowan in in sugar: [about Vladimir Sorokin's novel "Doctor Garin"]]. In *Kommersant*. (82(7044)). Retrieved from : <https://www.kommersant.ru/doc/4815886> (In Russian).

Volchek, D. *Golod – ne sneg. Vladimir Sorokin – o puteshestvii doktora Garina* [interv'y u] [Hunger is not snow. Vladimir Sorokin – about the journey of Dr. Garin [interview]]. Retrieved from : <https://www.svoboda.org/a/3128859.html> (In Russian).

Kirienkov, I. *Opyat' metel': kakim poluchilsya «Doktor Garin» Vladimira Sorokina* [Blizzard again: how did Vladimir Sorokin's "Doctor Garin" turn out?]. Retrieved from : <https://style.rbc.ru/impressions/6087e1099a7947ebd05f911e> (In Russian).

Knyazev, S. *Chem interesen roman «Doktor Garin» Vladimira Sorokina* [What is interesting about the novel "Doctor Garin" by Vladimir Sorokin]. Retrieved from : <https://www.soyuz.ru/articles/2584> (In Russian).

Mihajlov, E. *Garin, ya vas lyubila: o chem novyj roman Vladimira Sorokina* [Garin, I loved you: what is the new novel by Vladimir Sorokin about]. Retrieved from : <https://daily.afisha.ru/brain/19484-garin-ya-vas-lyubila-o-chem-novyy-roman-vladimira-sorokina/> (In Russian).

Oborin, L. *Neobhodimost' vracha* [The need for a doctor]. Retrieved from : <https://polka.academy/materials/765> (In Russian).

Orehhov, B. «Ya puteshestvuyu po moim vnutrennim literaturnym provinciyam»: Interv'y u s Vladimirom Sorokinym ["I travel through my inner literary provinces": Interview with Vladimir Sorokin]. In *Gipertekst* [Hypertext], (6). Retrieved from : <http://nevmenandr.net/personalia/sorokin.php> (In Russian).

Sorokin, V.G. *Doktor Garin: roman* [Dr. Garin: a novel]. Moscow : Izdatel'stvo AST : CORPUS Publ., 2021. (In Russian).

Sorokin, V.G. *Russkie narodnye poslovice i pogovorki* [Russian folk proverbs and sayings]. Moscow : Izdatel'stvo AST : CORPUS Publ., 2020. (In Russian).

Toporkov, I. «Doktor Garin»: Pochemu novyj roman Vladimira Sorokina (vnezapno!) darit nadezhdu? ["Doctor Garin": Why Vladimir Sorokin's new novel (suddenly!) gives you hope?]. In *«Sobaka.ru»*. 5 maya 2021 g. Retrieved from : <https://ru-sorokin.livejournal.com/550248.html> (In Russian).



Yuzefovich, G. «*Doktor Garin*» – *novyy roman Vladimira Sorokina, prodolzhenie «Meteli»* ["Doctor Garin" – a new novel by Vladimir Sorokin, the sequel to "Blizzard"]. Retrieved from : <https://meduza.io/feature/2021/04/024/doctor-garin-nonyy-roman-vladimira-sorokina-prodolzhenie-meteli> (data obrashcheniya: 12.05.2021). The Russian government has designated "Meduza" the "foreign agent media". «Meduza» priznana vlastyami RF SMI-inoagentom. (In Russian).



*Розенберг Н.А.\**

**НЕКЛАССИЧНЫЙ КЛАССИК. ВЗГЛЯД НА ИСКУССТВО  
С. ЭРЬЗИ (1876–1959) ИЗ XXI века<sup>©</sup>**

*Аннотация.* В статье впервые в отечественном искусствознании сделана попытка показать целостность искусства русско-аргентинского скульптора С. Эрзи на основе искусствоведческого анализа наиболее известных его произведений, созданных в Италии, России и Аргентине. Особенности его личностного и творческого развития раскрываются в контексте социокультурных событий, отличавшихся бурным, иногда катастрофическим характером. Юношеские идеалы толстовства в сознании зрелого мастера приобретают черты мировоззрения, утверждающего приоритет идеалов нравственного, духовного совершенства, преданность которым почти неизменно оплачивалась ценой жизни. Документальное подтверждение слов Эрзи приводится в записи его секретаря Л. Орсетти. О приверженности этим идеалам писали и близко знавшие Эрзю люди в Италии, России, Аргентине. Тема жертвенности, страдного пути объединяет и его библейские произведения, и вещи революционной тематики. Об их успехе в статье говорится не только на основе периодики, но и впервые с

---

*\* Розенберг Наталия Абрамовна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор по кафедре «Художественная культура», член АИС, Москва, Россия, e-mail: nat-rozenberg@yandex.ru*

*Rozenberg Natalya Abramovna – DSc in Culturology, Professor at the Department of «Art Culture», member of Art Critics and Art Historians Association, Moscow, Russia, e-mail: nat-rozenberg@yandex.ru*

Статья написана при поддержке РФФИ, Договор 20012–00428.

© Розенберг Н.А., 2021



привлечением каталогов выставок. В Аргентине Эрзя создал монументальные портреты духовных вождей человечества – эти портреты самым скульптором были собраны в специальную экспозицию в его доме: Моисей, Бетховен, Толстой, Н. Гоголь. Мотивы красоты и рождения, продолжения человеческого рода воплощены Эрзей в знаменитых женских образах «Обнаженная», «Ева», «Материнство», «Танец». Красота пластическая и тайна преображения женского тела завораживали зрителей на выставках произведений скульптора и явились свидетельством изменения его соматического восприятия в Аргентине. Так, в искусстве Эрзи в Аргентине проявляются интуитивность и эмоциональная сверхнормативность, присущие культурному сознанию латиноамериканцев. Отношение скульптора к материалу, который он выбирал для той или иной работы, диктовалось замыслом. Редкая способность работать в любом материале – цемент, мрамор, бронза, дерево – выделяет его среди современных скульпторов. Он следовал традиции Микеланджело в обработке мраморного блока и стал единственным мастером, покорившим твердые породы тропических деревьев. Сегодня очевидно, что наследие скульптора-мыслителя Эрзи не оценено в полной мере.

*Ключевые слова:* толстовство; мистика; архетип; гармония; классика; соматическое восприятие.

Получена: 28.04.2021

Принята к печати: 22.05.2021

***Rozenberg N.A.***

**A non-classical classic, a look at the art of S. Erzya (1876–1959)  
from the 21 st century**

*Abstract.* For the first time in Russian art history, the article attempts to show the integrity of the art of the Russian-Argentine sculptor S. Erzya on the basis of an art history analysis of his most famous works created in Italy, Russia and Argentina. The features of his personal and creative development are revealed in the context of socio-cultural events, which were distinguished by a stormy, sometimes catastrophic nature. The youthful ideals of Tolstoyism in the mind of a mature master acquire the features of a worldview that asserts the priority of the ideals of moral and spiritual perfection, the devotion to which was almost invariably paid with the price of



life. A documentary confirmation of Erzi's words is given in the entry of his secretary, L. Orsetti. People who knew Erza intimately in Italy, Russia, and Argentina also wrote about their commitment to these ideals. The theme of sacrifice, the suffering path unites both his biblical works and things of revolutionary themes. Their success is described in the article not only on the basis of periodicals, but also for the first time with the involvement of exhibition catalogues. In Argentina, Erzya created monumental portraits of the spiritual leaders of mankind – these portraits by the sculptor himself were collected in a special exhibition in his house: Moses, Beethoven, Tolstoy, N. Gogol. The motives of beauty and birth, the continuation of the human race are embodied by Erzya in the famous female images «Nude», «Eve», «Motherhood», «Dance». The plastic beauty and the mystery of the transformation of the female body fascinated the audience at the exhibitions of the sculptor's works and were evidence of the change in his somatic perception in Argentina. Thus, in the art of Erzi in Argentina, the intuition and emotional supernormality inherent in the cultural consciousness of Latin Americans are manifested. The sculptor's attitude to the material he chose for a particular work was dictated by the concept. His rare ability to work in any material – cement, marble, bronze, wood-makes him stand out among modern sculptors. He followed the Michelangelo tradition in the processing of the marble block and became the only master to conquer the hard species of tropical trees. Today it is obvious that the legacy of the sculptor-thinker Erzya is not fully appreciated.

*Keywords:* Tolstoyism; mysticism; archetype; harmony; classics; somatic perception.

Received: 28.04.2021

Accepted: 22.05.2021

Имя Степана Эрзи (1876–1959) возвращается в историю русского искусства очень медленно. Его произведения сосредоточены по преимуществу в Саранске, в МИИРМ, куда они попали после смерти «несоветского», по мнению чиновников из Минкульта, скульптора. Небольшая часть его наследия хранится в Третьяковской галерее и Русском музее, но не показана в основной экспозиции. Первый шаг для полупризнания мастера был сделан в 2000 г., когда его биография была включена в биографический словарь «Художники русского зарубежья» [Лейкинд, Махров, Северюхин, 2000]. Значительную часть



своей жизни, 23 года, Эрзья прожил в Аргентине. Он вынужден был эмигрировать из СССР в 1927 г. и вернулся на родину в 1950 г. О европейской известности скульптора в Аргентине к моменту его приезда знали, для прессы и зрителей первые годы жизни в стране он был иностранным скульптором. Но со временем стал восприниматься как аргентинский мастер, и сам считал себя таковым. В 1936 г., к 60-летию Эрзья, в Буэнос-Айресе выходит монография о его творчестве. А. Кан назвал ее символично «Мятежные и необычные жизнь и произведения Стефана Нефедова». Второе издание 1967 г. называется уже «Стефан Эрзья» [Cahn, 1967]. Почти каждый год скульптор участвовал в городских и Общенациональных салонах искусства и был номинантом различных премий и наград. Своеобразным итогом его творческих контактов с Аргентиной можно считать большеформатный альбом-биографию «Эрзья», изданный лучшим издательством книг по искусству «Сурбаран». В книге, приуроченной к 125-летию со дня рождения скульптора, собран уникальный материал. Ее автор И.Г. Сальдивар – известный искусствовед и владелец издательства [Zaldivar, 2003].

Следует отметить, что европейский период жизни Эрзья, 1906–1914 гг., лишь бегло упоминаемый в российских изданиях, в книге Сальдивара развернут более широко. Эти восемь лет были для скульптора временем профессионального становления и обретения подлинного мастерства, успешного участия в Салонах в Париже и на выставках в Милане, Риме, Венеции и Мюнхене. Побудительным мотивом для создания произведений, которые принесли скульптору известность, стали события Первой русской революции 1905–1907 гг. Он был их непосредственным участником, и на всю жизнь они оставили след в его душе и памяти. Это сражения на баррикадах, разгон казаками демонстраций восставшего народа, трупы погибших и казненных. Выполненные в натуру «Последняя ночь осужденного перед казнью» (1909), «Жертвы революции 1905 года» (1926) и «Христос кричащий» (1910) обозначили тему страданий и тему смерти, неизбежной для человека, вовлеченного в исторические катаклизмы. Эрзья беспощаден к зрителю, достоверно передавая страдания измученного узника и его предсмертный ужас. Композиция замкнута на бессознательном жесте рук, цепляющихся за лохмотья одежды, в то время как лицо кажется абсолютно отрешенным. Тело узника предельно истощено, только



обозначившиеся на груди мышцы и выступающие ребра. Даже в «Распятии» (1910) предсмертные муки Спасителя Эрзэ воплощает в конвульсии боли, проходящей через все тело Христа, показывает судорожно сжатые мышцы, подтянутые к груди колени. В бюсте «Христос кричащий», прежде всего, обращает на себя внимание открытый в отчаянном крике рот. «Боже мой, Боже мой! Для чего ты меня оставил!» Последний призыв умирающего. В композиции «Жертвы революции 1905 года» трагедия смерти и утрата человеческим телом своей определенности показана как зрелище разверстой общей могилы, в которую трупы свалены как попало. Прекрасная женская плоть и останки мужчин оплывают, перемешиваются с землей, эта достоверность ужасает. Итальянский критик Уго Неббиа, хорошо знавший Эрзэ, писал, что сердце его кровоточит от воспоминаний революции. Тугендхольд, увидев «Жертвы...», тоже был потрясен этим произведением. Экспрессионистическая стилистика рассмотренных произведений относится и к сюжетам, и к особой сложно проработанной поверхности мышц и кожи, Эрзэ достигал этой проработки в любом материале – цементе, железобетоне, бронзе. Иное решение можно видеть в «Казненном» (1936). В Аргентине скульптор открыл для себя новый материал, кебрачо. Застывшее в предсмертной муке лицо он воплощает через полную окостенелость объемов и глубоко запавшие глаза. Цвет материала позволил показать даже потеки крови на лице казненного. Новые возможности дерева использованы Эрзэ в его «Партизане» (1943), считается, что это произведение стало откликом скульптора на события Великой Отечественной войны. Мотив укрывания, растворения в лесу мастерски решен скульптором, погрузившим корпус партизана в блок материала. Опасность момента передают напряженная улыбка и жест рук, охвативших блок.

Представляется, что архетип страдного пути, присущий произведениям Эрзэ на протяжении всей его жизни, связан с образами современной истории и с образами Христа и Иоанна Крестителя не случайно. Он был верующим человеком, последователем учения Л.Н. Толстого [Cahn, 1967, p. 48]. Это знали его друзья в Италии и в Аргентине, и они не раз отмечали аскетический образ жизни скульптора и его готовность помогать нуждавшимся коллегам. Эрзэ, будучи новатором, уходит от сложившихся тысячелетиями канонов изображения Христа и Иоанна Спасителя, для него они, прежде всего,



люди, но люди, преодолевающие своей духовной силой страдания телесные. Ко времени творческой зрелости, т.е. к 1910 г., скульптор создавал произведения, связанные не только с революционной тематикой. Он получил известность как портретист на персональной выставке в Париже, в галерее Жоржа Пти, где представил 25 произведений. Как это видно по каталогу «Выставка скульптур Степана Эрзи / Exposition de sculptures de Stefan Erzia», это различные по тематике работы. Среди них выполненные в духе модерна композиции «Вызов», «Видение», «Беспокойство», «Задумчивость», одна из лучших работ Эрзи – портрет его возлюбленной «Марта». Юное, смеющееся лицо. Этот портрет остался в личной коллекции скульптора. Художник-мыслитель, Эрзя обращается к вечным загадкам бытия: это тайны рождения и красоты, восхищается совершенством обнаженного женского тела. Его знаменитая «Ева» прекрасна в гармонической полновесности пронизанного светом зрелого тела, абсолютно не классического по пропорциям. В своей отрешенности она прислушивается только к себе. И трудно представить, что скульптор создавал ее зимой в нетопленной мастерской заброшенного уральского поселка. Шла Гражданская война. На Урале он нашел прекрасный по своим качествам мрамор и все этапы работы он, как всегда, продельвал сам, без подмастерьев и без предварительных этюдов. Еще в Италии писали о его мастерстве, позволившем освоить технику Микеланджело. Работал, снимая мрамор слой за слоем, «освобождая» плоть будущей скульптуры.

К теме материнства Эрзя обращался не однажды. В 1929 г. в Аргентине он создал небольшую, очень компактную композицию «Мать с ребенком». Мотив притяжения-отталкивания, нежелание матери отпускать от себя крепкого малыша, – в этом замысел скульптора. Пластически это совершенно неожиданное решение. Объем тельца мальчика вписан в объемы тела матери, от которой он пытается оттолкнуться. Эрзя создал скульптуру, в которой в полной мере проявлена эмоциональная сверхнормативность, присущая латиноамериканцам. Мировосприятие скульптора заметно меняется, приобретая новые качества.

Эрзя неоднократно обращался к теме танца. Свои особенности имеют произведения, созданные в Аргентине. Здесь заметно меняется трактовка движения. Его танцовщицы привлекают не грацией и изя-



ществом движений, присущих, например, серпантинному танцу модерна, а экстатической страстностью. Остается поражаться, как сложные движения рук и ног скульптор смог извлечь из цельного блока кебрачо. Он оставил в неприкосновенности кору, обозначившую облачение танцовщицы и ее волосы. Цвет тела и цвет коры создают выразительный цветовой контраст, получить который можно было только работая с кебрачо. Эрзя стал единственным в мире мастером, сумевшим работать с плотнейшей древесиной тропических пород деревьев, произрастающих в Аргентине, это кебрачо, альгарробо и урундай. Он неделями искал в сельве подходящий для него материал. Однажды решил, что сделает из огромного толстого ствола кебрачо композицию «Танец» (1940). В формах ствола он увидел четыре женские фигуры, охваченные круговым танцем. Скульптор проработал четыре головы, наметил руки и ноги – остальное плоть самого дерева. Эти четыре фигуры воплотили теллурические силы сельвы, мистику древнего леса. В тайны сельвы его погрузил друг Эрзы, выдающийся писатель, О. Кирога, книги которого читали и читают во всем мире. Многое о верованиях коренного населения Аргентины скульптор узнал от своих друзей, мастеров из Ресистенсии, создавших творческое объединение Фогон. Писавшие об Эрзе журналисты не раз задавали ему вопрос, как он относится к дереву, как справляется с ним. Приходя в мастерскую, они видели сложные инструменты и приспособления, сконструированные специально для работы с деревом. Но дело было не только в этом. Эрзя говорил, что только дерево он воспринимает по сравнению с другими материалами как живой организм. Этот организм имеет возраст, и по его венам течет кровь. Работая с деревом, он не ощущает инертность, напротив, чувствует тепло. Создавая скульптуры, он может продолжить жизнь дерева [Zaldivar, 2003, p. 79]. Новое, не присущее мастерам Старого Света восприятие традиционного, казалось бы, материала, иное соматическое сознание. Создавая целый мир из скульптур, выполненных в дереве, Эрзя открыл аргентинцам его неповторимые художественные качества. Поэтому аргентинцы стали уважительно называть скульптора «Покоритель кебрачо». Персональные выставки произведений Эрзы устраивались и в известной галерее Мюллера, и как специальный отдел – на большой выставке. Эрзя был участником представительной экспозиции «Большая выставка-ярмарка художников и предпринимателей»,



которая проходила в Буэнос-Айресе в декабре 1935 – феврале 1936 г. Произведения скульптора были показаны в особом разделе. [ЦГАРМ. Ф. 1689. Оп. 1. Ед. хр. 427. Л. 19]. Сведения об участии Эрзы в этой выставке публикуются впервые.

Создавая образы гениев, Эрзя стремился понять предназначение человека в этом мире. Он ищет ответ на свой вопрос в произведениях музыки, искусства и литературы, обращается к различным верованиям, античной философии и убеждается, что и великие мастера, и мыслители через мучения и боль стремились отыскать ответы на вопросы, которые пытался найти он. Эрзя воплощает их величие и страдания. Его друг и секретарь Л. Орсетти оставил воспоминания о первом посещении мастерской скульптора. «Дом скрипел за нами, наполненный колдовской силой тел, заключенных в материале. Их души пытались освободиться в порыве тоски, овладевшей ими. ...Жизни, возникшие из материи. В этом пространстве Моисей... масса библейской мощи, там повествует свои притчи о вере и отчаянии Толстой, там застыл от невыносимой боли Бетховен, там живет Вселенная, в которой кричит тишина. Эти образы обретают власть над тобой, у него форма является сущностью. Это ключ к тайне... Мы чувствовали себя так, как будто находились в храме» [МИИРМ, 1976, с. 43].

Эрзя был убежден, что, возвысившись духовно, человечество может изменить к лучшему социальное устройство общества, но не наоборот. Именно в духовном возвышении человек обретает в себе Бога. Он не делил людей по их вероисповеданию. «Как утверждают теологи, – говорил Эрзя в беседе с монахом-францисканцем, – Бог один для всех, различаются образ жизни, воспитание и природная среда, от которых зависят нормы морали... Но только в поиске добра и в понимании добра утверждается акт веры» [там же, с. 233–234]. При этом он считал церковные институты не только лишними, но и вредными для народа и с отвращением говорил о духе стяжательства, царящем в храмах и монастырях. Он прямо признавал необходимость уничтожения церквей. Позиция, близкая таким обличителям церкви и буржуазной морали, как Ф. Ницше и Н. Бердяев.

В искусстве Эрзы дан собственный глубоко осмысленный ответ на проблемы XX в. Он творит как «антиклассик», потому что яростно, а не отвлеченно отстаивает ценность человеческой жизни в эпоху, ко-



торая прежде всего ценила формальный эксперимент, а не реалии современности. Уход мастера от традиционных канонов и его формальные поиски обусловлены тем, что, как он считал, художественные средства должны соответствовать поставленной задаче. Эти задачи говорят о гуманизме мастера и стремлении решить их с собственных позиций. Именно поэтому при всей целостности, классичности его искусства оно воспринимается порой как разностильное. И именно поэтому Эрзя так интересен в современности. Его творческая свобода основана на великолепном знании классики, культурного наследия России и Европы, культуры Аргентины и на высоком профессионализме. Как оказывается, на позиции «всеобщей причастности» (термин А.К. Якимовича) понять искусство Эрзы невозможно. Нужно выстраивать диалог с мастером, именно тогда его современность приближается к нашей.



*Илл. 1. ЦГАРМ. Ф. 1689. Оп. 1. Ед. хр. 427. Л. 19*



*Илл. 2. С. Эрзя. Последняя ночь осужденного перед казнью. 1909. Цемент.  
Работа не сохранилась*





*Илл. 3. С. Эрзя. Христос кричащий. 1910. Гипс тонированный. МРМММ*



*Илл. 4. С. Эрзя. Ева. 1919. Мрамор. МРМММ. Пост. в 1960 г. из ГРМ*





*Илл. 5. С. Эрзя. Л.Н. Толстой. 1930. Альгарробо. МРМИИ*



*Илл. 6. С. Эрзя. Казнённый. 1936. Кебрачо. МРМИИ*





Илл. 7. С. Эрзя. Танец. 1948. Кебрачо. МРМНИ

### Список литературы

- Лейкинд О., Махров К., Северюхин Д. Художники русского зарубежья: 1917–1936. Биографический словарь. – СПб. : Нотабене, 2000. – 716 с.
- МИИРМ (Мордовский республиканский музей изобразительных искусств). Рукописный фонд Orsetti Z. *Apuntes parauna biografia del Escultor Stefan Erzia*. – 1976. – Машинопись. – ЦГАРМ ф. 1689. Оп. 1. Ед. хр. 326. Л. 61, 62. С. 43, 233–234.
- Cahn A. Stefan Erzia. – Buenos Aires, 1967. – 66 p.
- Zaldivar J. Erzia. – Buenos Aires : Zurbaran, 2003. – 141 p.

### References

- Lejkind, O., Mahrov, K., Severyuhin, D. (2000). *Hudozhniki russkogo zarubezh'ya: 1917–1936. Biograficheskij slovar'* [Artists of the Russian diaspora: 1917–1936. Biographical dictionary]. Saint Petersburg : Notabene. (In Russian).
- (Anonymous). (1976). MIIRM (Mordovskij respublikanskij muzej izobrazitel'nyh iskusstv). *Rukopisnyj fond Orsetti Z. Apuntes parauna biografia del Escultor Stefan Erzia* [Mordovian Republican Museum of Fine Arts (MIIRM). Handwritten fund of Orsetti Z. notes for a biography of sculptor Stefan Erzia]. Mashjinopis'. CGARM f. 1689, op. 1, ed. hr. 326. L. 61, 62 – S. 43, 233–234.
- Cahn, A. (1967). *Stefan Erzia*. Buenos Aires. (In Spanish).
- Zaldivar, J. (2003). *Erzia*. Buenos Aires : Zurbaran. (In Spanish).



*Руцинская И.И.\**

## **ТРАДИЦИИ ВОЕННОГО ПАРАДНОГО ПОРТРЕТА В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1940–1950-х годов<sup>©</sup>**

*Аннотация.* В статье исследуются особенности жанра, популярного и востребованного в советской живописи последних лет Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы. Он представляет военачальников и государственных деятелей на фоне батальных сцен или непосредственно на поле боя. Традиции, семантика, композиционные приемы данного вида военного парадного портрета сложились в Новое время. Анализ полотен эпохи соцреализма позволяет увидеть, как проходил процесс «присвоения» имперской традиции.

*Ключевые слова:* парадный портрет; советская живопись; социалистический реализм; поле боя; художественная традиция.

Поступила: 03.05.2021

Принята к печати: 24.05.2021

---

*\* Руцинская Ирина Ильинична – доктор культурологии, профессор кафедры региональных исследований факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия, e-mail: irinaru2110@gmail.com*

*Rutsinskaya Irina Iljinichna – DSn in Culturology, professor at the department of regional studies faculty of foreign languages and area studies Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, e-mail: irinaru2110@gmail.com*

© Руцинская И.И., 2021



***Rutsinskaya I.I.***  
**Traditions of the ceremonial military portrait  
in Soviet painting of the 1940–1950 s**

*Abstract.* Based on Soviet painting of the 1940–1950 s the article explores the features of the genre, that became especially popular in the last years of the Great Patriotic War and the first post-war years. It represents military leaders and statesmen standing against the battle scenes or directly on the battlefield. Traditions, semantics, compositional techniques of this genre developed in Modern era. Analysis of the socialist realism paintings allows seeing the process of «appropriation» of the imperial tradition.

*Keywords:* ceremonial portrait; Soviet painting; socialist realism; battlefield; artistic tradition.

Received: 03.05.2021

Accepted: 24.05.2021

Как известно, парадный портрет – продукт Нового времени. Он возникает и «процветает» в условиях социального неравенства, социальной структуры общества, ярче всего – в условиях абсолютной монархии. Будучи посвященным конкретному человеку, прославляя его статус, происхождение, достижения и подвиги, парадный портрет объективно служит укреплению существующей социальной структуры.

Казалось бы, советская эпоха заведомо обрекла данный жанр на забвение. Так оно поначалу и было. Революция перечеркнула общественно-идеологические ценности, к которым апеллировал аристократический парадный портрет, а, кроме того, в первые послереволюционные годы не поощрялся и даже считался буржуазным, мелкобуржуазным интерес к отдельным личностям. Объектом истории выступали классы и, соответственно, писать следовало о них. Однако, как показал в своем исследовании Д. Бранденбергер [Бранденбергер, 2017], в советской культуре достаточно рано начались поиски способов совмещения исторического и биографического нарративов. Итогом этих поисков прозвучали слова Сталина: «Марксизм никогда не отрицал роли героев» [Сталин, 1951, с. 106]. Это означало, что живописные полотна могли и должны были прославлять новых героев, визуализировать изменившиеся социальные ценности и идеалы.



Почетное место в длинной череде торжественных изображений занимали образы советских военачальников. Мифологизация и героизация полководцев времен Гражданской войны, формирование собственного пантеона героев, «защитивших завоевания народа», начались буквально в первой половине 1920-х годов. Всероссийские выставки «X лет РККА» (1928), «XV лет РККА» (1933), «XX лет РККА» (1938) и другие проводились с грандиозным размахом. Например, во всех газетах и журналах с гордостью сообщалось, что на выставке «XV лет РККА» было представлено более 400 произведений живописи, графики, скульптуры и текстиля, созданных 190 художниками. Парадные портреты были обязательным элементом каждой из подобных экспозиций. Правда, Н.К. Крупская в обзоре выставки оценивала их невысоко: «Портреты и бюсты вождей в своем большинстве малоудачны» [Крупская, 1960, с. 130]. Но это было ее личное мнение, которое явно шло вразрез с общим восторгом критики и зрителей.

Парадные портреты 1920-х годов имели разработанную иконографию: конный портрет, портрет «на фоне трудящихся масс». В число наиболее распространенных вошел вариант, в котором герой представлен на фоне поля боя: И.И. Бродский «М.В. Фрунзе» (1929), Е.Е. Лансере «Начальник штаба РККА А.И. Егоров» (1923) и другие.

Подобный тип изображения не был изобретением советских авторов. Он хорошо известен по портретам императоров и полководцев Нового времени. В России пик его популярности пришелся на первую половину XIX столетия, и, конечно же, эта популярность возрастала во время ведения военных действий. Данная разновидность парадного портрета заимствована из европейского искусства. Многие его образцы созданы приглашенными иностранными художниками. Достаточно вспомнить работы Дж. Доу, Ф. Крюгера, Ф. Рисса.

Каноны жанра были устойчивыми и «требовательными»: автор обязан был ввести индивидуальные детали в достаточно жесткую схему. Она предполагала изображение полководца в военной форме, с набором всех его орденов и медалей, стоящим в полный рост на фоне пейзажа, в глубине которого с разной степенью детализации были прописаны военные сцены. Данные сцены, несмотря на всю обобщенность изображения, чаще всего указывали на сражение, в котором герой одержал великую победу. По такой схеме созданы известные парадные портреты: А.В. Суворова (Н.С. Фросте, 1833), М.И. Кутузо-



ва (Дж. Доу, 1829), М.Б. Барклая де Толли (Дж. Доу, 1829), П.Х. Витгенштейна (Ф. Крюгер, 1844), П.А. Румянцева (Ф. Рисс, 1833) и многих других.

Советские творцы репрезентационных изображений не закрывали глаза и не скрывали от зрителя их «генеалогия». Так, художник Н.Ф. Денисовский, много раз писавший портреты советских военачальников, вспоминал: «Военная галерея Дж. Доу в Эрмитаже навсегда оставила славу о русских героях войны 1812 года. Хотелось и нам видеть наших героев, прошедших тяжелые испытания Гражданской войной, голодом, холодом и лишениями, но все-таки увенчанных лаврами славы» [Колесникова, 2017]. Однако характерно, что вслед за этими словами в мемуарах следует рассказ о том, как в начале 1941 г. художник изобразил маршала С.М. Будённого: «в помещении, в полной парадной форме цвета морской волны, при орденах, с бриллиантовой звездой на шее и саблей, которая блестела» [Колесникова, 2017]. И это не было единичным примером. В отличие от работ первого послереволюционного десятилетия, на полотнах 1930-х и начала 1940-х годов герои прошедших войн изображались художниками в новом статусе – наркомы, маршалы, генералы. Поле битвы не имело к этому статусу никакого отношения. В итоге произошло разделение визуальных репрезентаций на две большие группы: либо батальное полотно, представлявшее героическое прошлое, либо парадный портрет вне всяких батальных аллюзий, отражавший статусное настоящее.

Ситуация кардинально изменилась в период Великой Отечественной войны, точнее, начиная с «года великого перелома», когда славу военачальникам вновь приносили победы в сражениях. Правда, отныне все победы были связаны в первую очередь с именем Сталина, который, помимо всего прочего, обнаруживал большое желание быть представленным в образе полководца, присутствующего на поле боя, изучающего обстановку на месте, непосредственно направляющего ход сражения. Об этом желании со всей наглядностью свидетельствует переписка Сталина с Ф. Рузвельтом и У. Черчиллем. В письмах союзникам вождь настойчиво повторял фразы о том, что он только что вернулся из поездки на линию фронта. По словам историка О. Хлевнюка, «под пером Сталина единственная поездка на фронт превращалась в регулярную практику» [Хлевнюк, 2018, с. 216].



В этот же период, по свидетельству очевидцев, в кремлевском кабинете Сталина рядом с портретом Ленина появились изображения Кутузова и Суворова, указывая на важные для Верховного главнокомандующего новые ориентиры.

Подчеркнуто-пиететное отношение к военной традиции и тяга к монументально-возвышенному стилю, необходимость найти адекватную форму для удовлетворения новых запросов не могли не привести к повторному всплеску популярности парадного военного портрета и одной из его разновидностей – портрета полководца на поле боя.

В итоге в живописи совершенно осознанно и целенаправленно стали возрождаться традиции военного парадного портрета. «Заработала» так называемая «память жанра», когда в каноническую форму отливался схожий набор мировоззренческих установок.

Самые известные произведения данного жанра изображали прежде всего Сталина в качестве полководца, который непосредственно, на месте руководит исторической битвой под Москвой. Тот факт, что Верховный главнокомандующий не покинул столицу в 1941 г., когда враг стоял в непосредственной близости от нее, произвел огромное впечатление на советских людей. Вера в то, что вождь лично и непосредственно направляет советские войска, была символически значимой. В этот период Сталин, как и сотни тысяч простых советских людей, действительно оказался гораздо ближе к линии фронта. Однако, по мнению большинства историков, Сталин выезжал на фронт единственный раз, и это было не во время битвы под Москвой, а в августе 1943 г. Впрочем, каноны жанра включали, например, изображения императоров на фоне сражений, рядом с которыми они никогда не бывали. Полотна транслировали не их физическое, а знаково-символическое присутствие.

Данную логику очень хорошо прочувствовал А.М. Герасимов. В 1944 г. он пишет картину «И.В. Сталин» (илл. 1). Она, как и многие другие полотна в творчестве художника, демонстрирует абсолютно адекватное и чуткое понимание меняющихся запросов власти. Сталин изображен на возвышенном месте в полный рост. На нем нет знаков отличия, медалей или, например, маршальской звезды, которую ко времени написания картины он носил уже год. Напротив, демонстрируется подчеркнутый аскетизм: шинель, сапоги, полевая фуражка. Но это и была высшая форма парадной репрезентации: Сталину не нужны



были знаки отличия для закрепления его уникального статуса. Данный набор принято определять как «доминанты имиджа Сталина» (сюда, конечно, обычно причисляют еще усы и трубку). И эти доминанты, с первого взгляда узнаваемые детали намного более значимы для указания на статус персонажа, чем любые иные атрибуты.

Вдали (и это слово важно) видны танки, конница, по небу несутся самолеты – все это движется в том направлении, куда смотрит Верховный главнокомандующий.

Предельная обобщенность, эскизность фона, когда танки, всадники, самолеты намечаются несколькими узнаваемыми, но приблизительными линиями, свидетельствуют не столько о приблизительном знании предмета изображения А.М. Герасимовым, сколько о полном овладении жанром военного парадного портрета. Нагромождение движущейся на запад военной силы не претендует на воспроизведение реальной картины битвы под Москвой. Это тот театральный задник, который определяет характер восприятия всей сцены. Зритель сам соединит образ Сталина, написанного на фоне войск, его позу и место в ландшафте (не в Кремле, не в тылу, а на фоне направляющейся на поле боя военной техники). И из этого нехитрого сложения выведет уже давно сформулированную идею: битва под Москвой выиграна гением вождя, победа обеспечена его присутствием.



*Илл. 1. А.М. Герасимов. «И.В. Сталин». 1944*



Несколько иначе структурирует парадный военный портрет Сталина В.П. Орешников. Правда это не законченное полотно, а только эскиз. Созданный в 1943 г., когда Сталин получил звание Маршала Советского Союза, портрет явно приурочен к данному событию. Он наполняется большей парадностью, но также, в силу своей эскизности, незавершенности – и большей романтической взволнованностью, что можно было нередко увидеть на портретах первой половины XIX в.

Вместо скромной шинели Сталин облачен в маршальский мундир; на шее, под воротником – маршальская звезда; блестят шитые золотом погоны и фуражка. Облака на небе, развевающиеся флаги, резкая штриховка, едва намеченные элементы фона создают ощущение, что за спиной не просто передвигаются войска, но разворачивается не то сражение, не то парадный марш.

Акварельный рисунок художника Н.К. Сверчкова также считается эскизом портрета вождя. Но в данном случае он ближе к плакатному изображению. Исполинская фигура Сталина вырастает непосредственно из пространства военного сражения. Подчеркнутое нарушение пропорций настраивает на символическое восприятие сцены, а не на ее рассмотрение в качестве реальной. Граница между парадным портретом на фоне боя и плакатом оказывается очень размытой.

В противоположном направлении трансформирует исходную парадную схему на картине «И.В. Сталин на оборонительных рубежах. Зима 1941 года» (1947) К.И. Финогенов (илл. 2).



*Илл. 2. К.И. Финогенов. «И.В. Сталин на оборонительных рубежах. Зима 1941 года».*

1947



Художник, прошедший всю войну, от Сталинграда до Берлина, знавший и писавший не понаслышке сцены реальных сражений, использует свой военный художественный опыт, чтобы не просто написать фигуру на фоне театрального задника, а окружить ее непосредственно, правдоподобно и точно воспроизведенным местом действия. То есть замысел Финогенова состоял в том, чтобы «встроить» фигуру Сталина в пространство войны, которое он знал и писал по личным зарисовкам, по личным визуальным наблюдениям. Оно не воспринималось как театральный задник, это была правдивая и реалистичная мизансцена. Изображение Сталина оказывалось не на фоне, а внутри пространства войны.

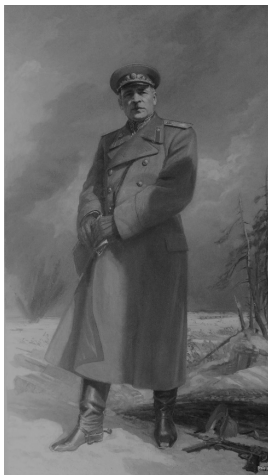
Однако желание добиться ощущения реальности вступило в противоречие с законами жанра и практически разрушило его. Данное изображение по своим характеристикам приближалось уже к батальной сцене. Хотя, казалось бы, все «правила» соблюдены: герой стоит в полный рост, рядом нет сомасштабных ему фигур, он вознесен над бойцами, которые расположены значительно ниже, в окопах. Однако, максимально приблизив поле боя, убрав дистанцию между ним и героем, художник ушел от чистоты парадного жанра. Дальше оставался шаг до серии графических листов «И.В. Сталин в Великой Отечественной войне» (1948), за которую К.И. Финогенов получил Сталинскую премию 1949 года и на которой вождь показан в действии, во взаимодействии с другими персонажами, а следовательно, «переведен» в другой жанр: из героя репрезентационного портрета превращен в героя батального полотна.

Сталин оставался главным, но далеко не единственным персонажем военных парадных портретов. Величественный пантеон включал маршалов, адмиралов, генералов, командиров Советской армии.

Так, в 1945 г. в строгом соответствии с данной парадной схемой выполнена серия портретных изображений художником А.В. Трескиным. Самые известные портреты серии посвящены А.А. Жданову («Секретарь Ленинградского ОК И ГК ВКП (б), член Военного Совета Ленфронта генерал-полковник А.А. Жданов») и Л.А. Говорову («Маршал Л.А. Говоров») (илл. 3). Оба персонажа представлены в полный рост, на полотнах вертикального формата, на фоне зимнего военного пейзажа. Оба – максимально приближены к переднему краю картины. Оба смотрят не в сторону разворачивающегося за спиной



сражения, а перед собой, тем самым максимально открываясь перед зрителем. Суровость колорита, сдержанность красок зимнего пейзажа не снимают ощущения торжественности и сдержанной величавости портретов. Низкая линия горизонта, взгляд на портретируемого снизу вверх апеллируют к традиционным приемам репрезентативных полотен.



*Илл. 3. А.В. Трескин. «Маршал Л.А. Говоров». 1945*

Наравне с «классическими» изображениями широко использовалась композиция так называемого «полупарадного» портрета, предлагающая поколенное или поясное изображение полководца: В.А. Серов «Вице-адмирал В.Ф. Трибуц» (1943), Н.И. Пильщиков «Портрет генерал-полковника авиации Степана Дмитриевича Рыбальченко» (1945). Несмотря на то что герой на подобных полотнах максимально приближен к переднему краю картины и для фона художник оставляет совсем немного пространства, все равно зрителю показываются приметы боя на заднем плане: в первом случае – военные корабли в бурном море, взрывы на воде, а во втором – боевые самолеты, ведущие сражение в небе.

Притом что советские авторы знали и владели принципами построения парадного изображения полководца, часто следовали этим принципам чрезвычайно послушно, в целом можно говорить о суще-



ственных трансформациях исходной иконографической схемы парадного военного портрета в советской живописи 1940–1950-х годов. Были отвергнуты подчеркнутая нарядность одежды и повышенное внимание к аксессуарам – герои войны представляли в военной форме, лишь иногда увенчанной медалями и орденами; часто вместо изображения в полный рост использовались изображения поколенные; позы героев оставались по-прежнему торжественными, но выстраивались с претензией на бóльшую реалистичность, мотивированность, на бóльшее соответствие обстоятельствам и месту действия.

Казалось бы, данный жанр, столь востребованный и соответствующий героическим настроениям эпохи, ожидала долгая жизнь. Однако его история оказалась неожиданно непродолжительной. Очень скоро советские художники вернулись к традиционному разделению на два способа парадной репрезентации: батальное полотно, в котором герой – полноправный участник, руководитель сражения; парадный портрет, гораздо более тщательно и подробно перечисляющий все знаки отличия портретируемого, его ордена и медали, но написанный на фоне интерьера (зачастую почти дворцового по своему характеру) или же на нейтральном фоне. Такой портрет уже дистанцирован от пространства войны и встроен в пространство мирного времени. Его задача – возвеличивание героя в более отвлеченной форме, без привязки к конкретному времени и месту. Именно такая форма парадной репрезентации станет наиболее популярной в последующие годы, полностью вытеснив изображение полководца на фоне поля боя.

Таким образом, вопреки существующим представлениям, парадный портретный жанр в советской живописи продемонстрировал свою «пластичность», умение адекватно, точно и оперативно реагировать на потребности времени, запросы общества и власти. В строгом соответствии с этими запросами он появился в победные годы войны и в строгом же соответствии с ними сошел с исторической арены спустя несколько лет после ее завершения.

### **Список литературы**

*Бранденбергер Д.* Кризис сталинского агитпропа: пропаганда, политпросвещение и террор в СССР, 1927–1941 / пер. А.А. Пешкова, Е.С. Володиной. – М. : Политическая энциклопедия, 2017. – 367 с.



Колесникова Л.Е. История трех портретов С.М. Буденного // Военно-исторический журнал. – 2017. – Режим доступа : <http://history.ric.mil.ru/Statii/item/118852/>.

Крупская Н.К. Надо посмотреть выставку «15 лет РККА» // Крупская Н.К. Педагогические сочинения : в 10 томах. – М. : Изд-во АПН, 1960. – Т. 8 : Библиотечное дело. Избы-читальни. Клубные учреждения. Музеи. – С. 130–131.

Сталин И.В. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом // Сталин И.В. Сочинения. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1951. – Т. 13. – С. 104–123.

Хлевнюк О. Сталин. Жизнь одного вождя. – М. : АСТ : CORPUS, 2018. – 461 с.

## References

Brandenberger D. (2017). *Krizis stalinskogo agitpropa: propaganda, politprosveshcheniye i terror v SSSR. 1927–1941* [Crisis of Stalin's agitprop: propaganda, political education and terror in the USSR, 1927–1941], A.A. Peshkova, E.S. Volodina (transl.). Moscow : Politicheskaya entsiklopediya Publ. (In Russian).

Kolesnikova, L.E. (2017). Istoriya trekh portretov S.M. Budennogo [The history of three portraits of S.M. Budyonny]. In *Voyenno-istoricheskiy zhurnal* [military-historical magazine]. Retrieved from : <http://history.ric.mil.ru/Statii/item/118852/>. (In Russian).

Krupskaya, N.K. (1960). Nado posmotret vystavku «15 let RKKA» [It is necessary to see the exhibition «15 years of the Red Army»]. In Krupskaya N.K. *Pedagogicheskiye sochineniya v 10-ti tomakh. Tom 8: Bibliotечноye delo; Izby-chitalni; Klubnyye uchrezhdeniya; Muzei* [Librarianship; Reading huts; Club institutions; Museums], 130–131. Moscow : APN.

Stalin, I.V. (1951). Beseda s nemetskim pisatelem Emilem Lyudvigom [A conversation with the German writer Emil Ludwig]. In Stalin I.V. *Cochineniya. T. 13.* [Essays. V. 13], 104–123. Moscow : Gosudarstvennoye izdatelstvo politicheskoy literatury. (In Russian).

Khlevnyuk, O. (2018). *Stalin. Zhizn odnogo vozhdy* [Stalin. The Life of a Leader]. Moscow : AST : CORPUS. (In Russian).



---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ФОРМ КУЛЬТУРЫ

УДК 930.85

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.07

*Синявина Н.В. \**

## ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО / ГОРОД КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ: ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА<sup>©</sup>

*Аннотация.* В статье выявляются причины научного интереса к феномену городского пространства / города. Автор прослеживает историографию этого вопроса с середины XIX в. до сегодняшнего дня, выделяя основные направления исследований. В заключение делается вывод о том, что современные работы опираются на междисциплинарность при изучении городского пространства, рассматривая его как динамическую систему.

*Ключевые слова:* городское пространство; городской ландшафт; город; историография; урбанизация; урбанистика.

Получена: 26.04.2021

Принята к печати: 21.05.2021

---

\* *Синявина Наталья Владимировна* – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», Москва, Россия, e-mail: cleo2401@mail.ru

*Sinyavina Natalia Vladimirovna* – DSc in Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia, e-mail: cleo2401@mail.ru

© Синявина Н.В., 2021



*Sinyavina N.V.*

**Urban space / the city as an object of research:  
historiography of the issue**

*Abstract.* The article reveals the reasons for the scientific interest in the phenomenon of urban space / city. The author traces the historiography of this issue from the middle of the XIX century to the present day, highlighting the main areas of research. In conclusion, it is concluded that modern works rely on interdisciplinarity in the study of urban space, considering it as a dynamic system.

*Keywords:* urban space; urban landscape; city; historiography; urbanization; urbanism.

Received: 26.04.2021

Accepted: 21.05.2021

Начиная с 1960-х годов городская среда / пространство становились предметом пристального интереса гуманитариев разных направлений, что, бесспорно, связано с трансформацией подхода к осмыслению города как социокультурного феномена, которая обусловлена рядом причин. Среди них можно назвать и активизировавшуюся в XX в. урбанизацию, и формирование общества потребления, и четко обозначившуюся тенденцию, направленную на создание в городах комфортной среды обитания, и усиление влияния культуротворческого фактора, выступающего одним из свойств человека и связанного с его преобразующей жизнедеятельностью.

Если обратиться к истории Древнего мира, то можно убедиться в цивилизационной функции городов, поскольку в них был аккумулирован витальный потенциал конкретного государства (экономический, социально-политический, культурно-религиозный и пр.). Эта же характеристика будет присуща городу как социокультурному феномену на протяжении всей истории его существования.

До Нового времени города, как правило, создавались вдоль (или около) торговых путей (в частности, в скандинавских хрониках и сагах страна восточных славян обозначалась Гардарикой (Гардара – «город»), т.е. «страной городов», которые находились по «пути из варяг в греки»). Переход к индустриальному, тем более к постиндустриальному способу производства вынудил отойти от этого принципа,



поэтому города начали строить в экономически-целесообразных регионах, которые не всегда были благоприятны для проживания (зона мерзлоты, сейсмически или вулканически опасные территории, прибрежная зона с возможными наводнениями и пр.). Если в 1840–1860-е годы доля городского населения составляла 7% от общей численности жителей нашей планеты, то, по данным 2019 г., уже порядка 75% населения мира проживают в городах. В связи с этим исследование городского пространства как среды обитания подавляющего большинства жителей представляется, бесспорно, актуальным.

Если ретроспективно проследить этапы научного интереса к городскому пространству как феномену, то начальный приходится на середину XIX в. Результатом социокультурных трансформаций того периода (в частности, разложение сословной системы и зарождение буржуазии, промышленный и технологический рост) становится большая гетерогенность общества, что и обусловило мозаичность городской среды. Как правило, исследователи XIX в. (в частности, К.А. Неволин, П.А. Словцов, В.П. Семенов-Тянь-Шанский) при описании городов делают акцент на историческом аспекте, характеристике открытых в городе учреждений, деятельности и образа жизни горожан. Но уже в этих работах, помимо богатой фактологии, намечаются контуры будущих культурологических и культурфилософских исследований.

Например, К.А. Неволин в 1844 г. предпринимает одну из первых попыток систематизировать историю российских городов, составив хронологическую таблицу, где они были расположены по периодам (по времени основания: 862–1238 гг., 1238–1462 гг., 1462–1689 гг., 1689–1762 гг., 1762–1844 гг.), с кратким описанием их географического положения. В этой же работе он прослеживает этапы формирования и закрепления термина «город» в русском языке, подчеркивая его семантическую поливариантность и указывая на историческую преемственность как одну из характеристик города. «Одно и то же понятие служило основанием различным значениям, в которых у нас было употреблено название “город”, и мы имеем полное право в древнейших городах искать начала нынешних» [Неволин, 1844, с. 6]. Кроме того, Неволин отмечает, что город есть сосредоточение всего наилучшего, созданного обществом.



В том же 1844 г. П.А. Словцов закладывает традицию, которой будут следовать ученые следующего поколения, начиная обозрение Сибирского региона с анализа его географического и геополитического положения, границ отдельных воеводств, переходя к описанию численности и этнического состава населения, к роду деятельности местных жителей. Более того, он пытается выявить факторы, способствовавшие консолидации региона, столь разнообразного по культурно-религиозному и этническому признаку. В частности, Словцов подчеркивает, что одним из них становится введение в Сибири в 1650 г. Соборного уложения «как бы для скрепы сего союза, и для счастья всей страны» [Словцов, 1886, с. 60].

Эта традиция в истории изучения городов была продолжена А.А. Кизеветтером, название работы которого указывает на желание автора выявить общие правила и законодательные нормы жизнедеятельности российских городов, а не отдельного региона, после обнародования в 1785 г. «Жалованной грамоты городам». Кроме того, интересны комментарии Кизеветтера относительно произошедших изменений в социальном составе горожан (в частности, дается характеристика шести разрядов городского населения), а также анализ функций органов управления. Данную тему не обошел в своих работах и В.О. Ключевский, выделявший несколько типов города (например, город-двор, город-село, город-застава). В частности, он подчеркивает, что город-двор выступает древнейшей формой у восточных славян, которая получает известность уже в VI в. [Ключевский]. Другими словами, критерием для отнесения города к определенному типу выступает его экономический уклад и / или функциональное назначение.

Следует отметить, что тенденция описывать природные и социально-экономические условия жизни города характерна не только для отечественной, но для европейской науки того периода в целом. Так, Ф. Ратцель подчеркивает, что «как бы человечество ни поднимало голову в эфирные области, ноги его все-таки касаются земли, и прах вновь становится прахом» [Ратцель]. В частности, он определяет город как концентрированное поселение, где основным видом деятельности выступает несельскохозяйственная.

Однако уже к началу XIX в. относится формирование и критического направления в оценке города, и городского типа жизни (в частности, у Ж.-Ж. Руссо), поскольку под влиянием философии эпохи



Просвещения, а затем романтизма и сентиментализма культура рассматривается как феномен, характеризующийся теснейшей взаимосвязью личности, этноса, его исторического прошлого с природной средой. В городе же, с точки зрения сторонников данного подхода, наличествует оторванность от природного окружения. Кроме того, городская жизнь не дает возможности установить длительные контакты, что продуцирует анонимность городских жителей и способствует атомизации личности.

Во второй половине XIX в. впервые ставится вопрос и о пагубности стихийной урбанизации для исторических городских центров. Интерес к национальной истории, усилившийся после окончания Отечественной войны 1812 г., нашел отражение и в идее восстановления городов, которые были разрушены в ходе военных действий (особенно остро эта проблема стояла в Москве, пострадавшей от пожара). С 1811 г. была возобновлена деятельность Московского Общества истории и древностей, основанного в 1804–1805 гг., результатом работы которого становится создание научно-теоретической базы для проведения реставрации. Далее это направление только расширяется благодаря археологическим обществам, учрежденным во многих крупных городах (Императорская Археологическая комиссия (1859), Императорское Русское Археологическое общество (1846), Псковское Археологическое общество (1880), Московское Археологическое общество (1864) и др.). Постепенно происходит и трансформация идеи реставрации, в которой усиливается ориентация на эколого-культурную составляющую. То есть реставрация начинает трактоваться как особый вид деятельности, направленный, в том числе, на охрану культурного наследия.

Таким образом, к началу XX в. в отечественной и западной историографии сложилась определенная традиция анализа города, основу которой составили описание исторического развития, природно-ландшафтных и социально-экономических факторов, каждый из которых в дальнейшем станет основанием для формирования самостоятельных дисциплин, изучающих городское пространство.

В частности, в контексте социологии происходит зарождение дисциплины «социология города», где объектом изучения «является город как социально-пространственная общность, исторически конкретная поселенческая структура, основная форма расселения людей»



[Социология]. В границах этого направления (Э. Дюркгейм, Ф. Теннис) изучается многообразный спектр проблем, связанный с жизнью города (социальная инфраструктура, социальный состав горожан, городской образ жизни, социальное взаимодействие горожан и городских институтов и пр.). Вклад в развитие этого подхода внес М. Вебер, рассматривающий город с различных точек зрения, что позволило ему показать многоуровневость, противоречивость и многогранность города. Более того, он указывает, что не может быть единственного определения термина «город», ибо «города могут быть самыми различными по своему характеру» [Вебер, 2001, с. 336]. Далее он приводит собственную классификацию городов (в частности, западный, античный, плебейский город и пр.), анализируя каждый из типов и указывая причины и факторы их формирования.

Кроме того, в 1900-х годах можно говорить и о выделении еще одного подхода, связанного с акцентированием внимания на городских памятниках культуры как маркерах конкретного городского пространства, благодаря которым формируется его «индивидуальность». Другими словами, приходит осознание ценности архитектурных ансамблей предшествующих времен (это найдет отражение в подготовленной Ле Корбюзье Афинской хартии, подписанной в 1933 г.). В России, например, в этот период начинают проводиться реставрационные работы в палатах Московского Кремля, Ипатьевском и Ферапонтовом монастырях, Изборской крепости, Зарайске, церкви Василия в Овруче и Спаса на Берестове в Киеве. В это время начинает оформляться и смысловое содержание понятия «архитектурный ландшафт» как целокупности пейзажа, архитектуры, бытовых условий и особенностей повседневной жизни. Кроме того, происходит концептуализация термина «памятник», где смыслообразующим элементом становится его историческая подлинность.

Описанные процессы (и влияние немецкой философии, в которой закладывается тенденция к сопоставлению любого сообщества с растением) приводят в 1920–1950-е годы к пересмотру содержания дефиниции «городское пространство», пониманию, что оно аккумулирует прошлое (историческая застройка, памятники), настоящее (решение актуальных задач) и будущее (проекты по его расширению и реконструкции). Город начинает восприниматься как уникальный живой организм, наделенный душой и собственным лицом. Именно такой



подход при анализе городского пространства можно обнаружить у И.М. Гревса и его ученика Н.П. Анциферова.

И.М. Гревс закладывает основы данного подхода, указывая на необходимость попадания в исследовательский фокус специфики природной среды (включая даже особенности почвы) и топографии города, особенностей его исторического и социально-политического развития. Все эти элементы необходимо, с его точки зрения, проследить в диахронии и синхронии, «стремясь к конечному синтезу, т.е. к построению образа города как результата всего его прошлого развития» [Гревс, 1991, с. 22].

Н.П. Анциферов, продолжая идеи Гревса, подчеркивал, что «каждый культурно-исторический организм представляет собою весьма сложный комплекс культурных образований, находящихся во взаимной зависимости друг от друга, столь тесной, что какое-либо изменение в одном из них влечет за собою изменение во всем организме» [Анциферов, 2014, с. 11]. Сущность города, с его точки зрения, можно понять лишь путем изучения «судьбы его борьбы за историческое бытие» [там же, с. 12]. Таким образом, у Анциферова соединяются научные подходы, сформировавшиеся в предшествующие периоды в отношении и города, и исторических памятников как части городского пространства. Квинтэссенцией его теории выступает представление о том, что «город доступен нам не только в частях, во фрагментах, как каждый исторический памятник, но всей своей цельности; наконец, он не только прошлое, он живет с нами своей современной жизнью» [там же, с. 12].

Междисциплинарность как основа изучения городского пространства актуализируется в 1920-е годы, когда исследователи начали использовать комплекс методов и данных разных наук (демографии, исторической и экономической географии, социологии и др.). Например, под влиянием концепции М. Вебера и Г. Зиммеля произошло формирование чикагской школы социологии (А. Смолл, Р. Парк, Э. Берджесс, Л. Вирт и др.), где в 1925 г. появляется работа «Город» Р. Парка и Э. Берджесса, в которой рассматривается взаимосвязь ускорившейся урбанизации и увеличения числа случаев девиантного поведения. В частности, отмечается, что «лишь совсем недавно бедность и преступность, равно как и сумасшествие, стали учитываться как проблемы личности» [Парк, 2020, с. 9]. Кроме того, основопола-



гающими понятиями для этих авторов выступают «зона» (рабочая, жилая, отдыха и пр.) и «климат» (то, что можно обозначить термином Гревса «душа города»).

Уместно упомянуть и метаисторический подход, базирующийся на методологии истории с привлечением таких наук, как этнология, археология, искусствоведение, классическая физика. Одним из примеров подобного подхода может служить работа «Историк и город» (1963) [The Historian and the City, 1963], изданная в США, где город рассматривается через призму социального контекста и функциональной значимости городского пространства. Более того, в статьях сборника подчеркивается, что город выступает лишь частью другой, более масштабной социальной системы.

Интерес представляет и подход, предложенный А. Рибером для рассмотрения особенностей становления и развития российских социальных структур. Он вводит термин «осадочное общество», в который включены или коррелируют с ним понятия «многоукладность», «слоеный пирог» и «мозаичность». А. Рибер подчеркивает, что механизм смены одних исторических и социальных форм другими состоял не в однолинейном переходе, а в их наслоении, когда старая форма не исчезала, а сохранялась, превращаясь в слой / осадок. Эту теорию можно применить и в отношении городского пространства, в границах которого эти «слои» проявлены визуально (особенно в городах с многовековой историей). Кроме того, А. Рибер исходит из возможности взаимовлияния общества на административно-политическую сферу (эти аспекты интересовали и исследователей начала XX в.). Он отмечает, что «социальные группы не были невосприимчивы к изменениям в их столкновениях с институтами; всегда имелись взаимные, хотя и редко равные по силе, влияния друг на друга» [Rieber Alfred J., 1991, p. 343], что оказывало воздействие и на развитие города.

Во второй половине XX в. исследования, посвященные анализу городского пространства, выделяются в самостоятельное научное направление – урбанистику, которое активно развивается и сегодня. Одним из ее основоположников выступает Л. Мамфорд, исходивший из тезиса, что города кардинальным образом изменяют культурный ландшафт Древнего мира, трансформируя всю систему культуры в целом. Но главным субъектом этого преобразования становится человек, вынужденный сначала адаптироваться к новой форме городского



существования, которая отличается большей сложностью и динамичностью, а потом постепенно превращающийся в объект, воздействующий на городскую среду.

В 1970–1980-е годы появляются многочисленные работы, посвященные различным аспектам города (историко-архитектурный, градостроительный, городская инфраструктура и пр.) и городского пространства и предлагающие разные критерии для его типологии. Так, Б.Н. Миронов считает, что эвристичностью обладает типология города по функциональному признаку (военный, административно-политический, культурный и др.) [Миронов].

Современные исследования городского пространства разнообразны. Так, например, в контексте социологического подхода в городском пространстве принято выделять микроуровень (личное пространство) и макроуровень (пространство коммуникаций личных пространств). Микроуровень характеризуется стремлением человека оградить личное пространство от внешнего вторжения (стоит отметить, что это присуще лишь городскому жителю, особенно жителю мегаполиса). Однако человек не может обойтись и без взаимодействия с другими людьми, поэтому на макроуровне выделяются реальные и анонимные взаимосвязи. Если благодаря первым происходит формирование реальной повседневной жизни индивида, действующими лицами которой становятся близкие люди (родственники, друзья, коллеги, – то, что называется «ближним кругом»), то анонимное взаимодействие выстраивается на основе выполняемых функций каждым участником коммуникации. Таким образом, каждый человек ощущает, что он исполняет определенную роль, выступает носителем функции / функций. Осознание себя в подобном качестве может способствовать развитию невротического состояния, если в жизни человека доминирует макроуровень.

Под влиянием феноменологии сегодня активно развивается и градovedение, истоки формирования которого можно увидеть в теориях И.М. Гревса и Н.П. Анциферова. Концептуальное же обоснование этот подход в 1960–1980-е годы получил в работах К. Линча, который рассматривает городское пространство через призму категории «образ города» [Линч, 1982]. Он подчеркивает диалектичность процесса формирования городского пространства, поскольку общество (или его отдельные группы, в частности архитекторы, ландшафтные дизайнеры



и пр.) воздействуют на его визуальный образ, а изменяемое городское пространство влияет на жителей. Смылообразующими элементами подхода К. Линча к анализу городского пространства выступают «читаемость» (отдельные элементы городского пространства в восприятии его жителей должны легко складываться в единое целое) и «ключевые точки» (некие координаты, позволяющие выявить структурные элементы городского пространства, – пути, границы, районы, зоны и пр.).

\*\*\*

**Итак**, в становлении термина «городское пространство» можно проследить несколько этапов, первый из которых (К.А. Неволин, П.А. Словцов, В.П. Семенов-Тянь-Шанский и др.) следует обозначить как историко-этнографический. Ему присуща описательность (географические и природно-климатические, исторические и юридические условия, социальный и этнографический состав городского населения), а акцент в рамках этого подхода делается на правовом аспекте организации городской жизни. Благодаря этим исследованиям были изучены многочисленные архивные документы и систематизированы разрозненные сведения из разных сфер (хотя в этих работах фактически не отражены вопросы культурного развития городов). На следующем этапе город начинает рассматриваться как социокультурная система, как целокупность многих факторов и аспектов (природно-климатический, топографический, социальный, экономический, политический, антропологический и др.), процессов и явлений. Благодаря исследованиям И.М. Гревса и Н.П. Анциферова закладывается методологическая основа для анализа города через призму культуры. Современные подходы рассматривают город как социокультурную систему, но в них можно выделить два фокуса видения: первый ориентирован на анализ города в контексте урбанизации, а второй – через культуру.

**Таким образом**, несмотря на разность существующих сегодня подходов при анализе городского пространства в их основе лежит общее представление о том, что город – саморазвивающаяся система, трансформация которой обусловлена динамикой социокультурного контекста. Кроме того, это пространство всегда рассматривается через ценностные категории, оно априори осмыслено и коммуникативно. Бо-



лее того, город есть темпоральная система, поскольку в ней происходит соединение его исторического прошлого, настоящего и будущего.

### Список литературы

- Анциферов Н.П. Душа Петербурга (сборник). – СПб. : РИПОЛ Классик, 2014. – 450 с.
- Вебер М. Город // Вебер М. История хозяйства. Город : пер. с нем. – М. : Канон-Пресс-Ц : Кучково поле, 2001. – 576 с.
- Гревс И.М. История в краеведении // Отечество. Краеведческий альманах. – М., 1991. – Вып. 2. – С. 5–22.
- Кизеветтер А.А. Городовое положение Екатерины II 1785 г.: опыт исторического комментария. – URL: [http://az.lib.ru/k/kizewetter\\_a\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/k/kizewetter_a_a/text_0040.shtml)
- Ключевский В.О. Терминология русской истории. – URL: [http://az.lib.ru/k/kljuchewskij\\_w\\_o/text\\_0360.shtml](http://az.lib.ru/k/kljuchewskij_w_o/text_0360.shtml)
- Линч К. Образ города / пер. с англ. В.Л. Глазычева ; сост. А.В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
- Миронов Б.Н. Русский город во второй половине XVIII – первой половине XIX века. Типологический анализ // История СССР. – 1988. – № 5. – С. 150–169.
- Неволин К.А. Общий список городов русских. – СПб. : Типография М-ва вн. дел, 1844. – 85 с.
- Парк Р. Город как социальная лаборатория // Социологическое обозрение. – 2020. – Т. 2, № 3. – С. 3–12.
- Ратцель Ф. Народоведение / пер. Д.А. Коропчешский. – Т. 1. – URL : <https://ru.m.wikisource.org/wiki/>
- Семенов-Тянь-Шанский В.П. Город и деревня в европейской России: очерк по экономической географии. – СПб. : Типография В.П. Киришбаума, 1910. – IV, 212 с.
- Словцов П.А. Историческое обозрение Сибири. – СПб. : Типография И.Н. Скороходова, 1886. – 371 с.
- Социология: Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов и др. [электронный ресурс]. – URL: <https://textarchive.ru/c-1892060-pall.html>
- Теннис Ф. Общность и общество: основные понятия чистой социологии. – СПб. : Владимир Даль, 2002. – 451 с.
- Mumford I. The City in History: Its origins, its transformations and its prospects. – London : Penguin Books, 1966. – 695 p.
- Rieber Alfred J. The Sedimentary Society // Between Tsar and People, Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia. – Princeton : Princeton Univ. Press, 1991. – P. 343–366.
- The Historian and the Sity / ed. O. Handlin, J. Burchard. – N.Y., 1963. – 299 p.

### References

- Anciferov, N.P. (2014). *Dusha Peterburga (sbornik)* [The Soul of St. Petersburg (collection)]. Saint Petersburg : RIPOL Klassik. (In Russian).



Veber, M. (2001). Gorod [City]/ In Veber M. *Istoriya hozyajstva. Gorod* [Weber M. The history of the economy. Gorod] (transl. from Germ.). Moscow : Kanon-Press-C : Kuchkovo pole. (In Russian).

Grevs, I.M. (1991). Istoriya v kraevedenii [History in local lore]. In *Otechestvo. Kraevedcheskij al'manah* [Fatherland. Local history almanac], Issue 2, (pp. 5–22). Moscow. (In Russian).

Kizevetter, A.A. *Gorodovoe polozhenie Ekateriny II 1785 g.: Opyt istoricheskogo kommentariya* [The urban situation of Catherine II in 1785: The Experience of historical commentary]. Retrieved from : URL : [http://az.lib.ru/k/kizewetter\\_a\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/k/kizewetter_a_a/text_0040.shtml) (In Russian).

Klyuchevskij, V.O. *Terminologiya russkoj istorii* [Terminology of Russian History]. Retrieved from : URL : [http://az.lib.ru/k/kljuchewskij\\_w\\_o/text\\_0360.shtml](http://az.lib.ru/k/kljuchewskij_w_o/text_0360.shtml) (In Russian).

Linch, K. (1982). *Obraz goroda* [The image of the city] V.L. Glazychev (transl. from Engl.; A.V. Ikonnikov (comp.)). Moscow : Strojizdat. (In Russian).

Mironov, B.N. (1988). Russkij gorod vo vtoroj polovine XVIII – pervoj polovine XIX veka. Tipologicheskij analiz [Russian city in the second half of the XVIII – first half of the XIX century. Typological analysis]. In *Istoriya SSSR* [History of the USSR], (5), (pp. 150–169). (In Russian).

Nevolin, K.A. (1844). *Obshchij spisok gorodov russkikh* [General list of Russian cities]. Saint Petersburg : Tipografiya M-vavn. Del. (In Russian).

Park, R. (2020). Gorod kak social'naya laboratoriya [The City as a social laboratory]. In *Sociologicheskoe obozrenie* [Sociological review], Vol. 2, (3), (pp. 3–12).

Ratcel', F. *Narodovedenie. T. 1* [Folk studies. V. 1] D.A. Koropcheskij (transl.). Retrieved from : URL : <https://ru.m.wikisource.org/wiki/> (In Russian).

Semenov-Tyan-Shanskij, V.P. (1910). *Gorod i derevnya v evropejskoj Rossii: ocherk po ekonomicheskoi geografii* [City and Village in European Russia: an essay on Economic Geography]. Saint Petersburg : Tipografiya V.P. Kirshbauma. (In Russian).

Slovcov, P.A. (1886). *Istoricheskoe obozrenie Sibiri* [Historical Review of Siberia]. Saint Petersburg : Tipografiya I.N. Skorohodova. (In Russian).

Gricanov A.A. & dr. (comp.). *Sociologiya: Enciklopediya* [Encyclopedia]. Retrieved from : URL : <https://textarchive.ru/c-1892060-pall.html> (In Russian).

Tennis, F. (2002). *Obshchnost' i obshchestvo: osnovnye ponyatiya chistoj sociologii* [Community and society: Basic concepts of Pure sociology]. Saint Petersburg : Vladimir Dal'. (In Russian).

Mumford, I. (1966). *The City in History: Its origins, its transformations and its prospects*. – London : Penguin Books. (In English).

Rieber, Alfred J. (1991). The Sedimentary Society // *Between Tsar and People, Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, 343–366. Princeton Univ. Press. (In English)

O. Handlin, J. Burchard (ed.). (1963). *The Historian and the City*. N.Y. (In English).



---

# ТЕЛЕСНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ

УДК 390.4

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.08

*Пулькин М.В.\**

## РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТЕЛА В ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРАХ: ПРОБЛЕМЫ ОСМЫСЛЕНИЯ<sup>©</sup>

*Аннотация.* В статье рассмотрены основные проблемы репрезентации обнаженного тела как одной из значимых составляющих традиционной и современной культуры. Выявлено, что функционирование представлений о значении обнаженности в культуре связано с рядом бинарных оппозиций. Первая из них является противопоставлением сексуальности и аскетизма. Вторая предполагает противостояние и единство традиционализма и нигилизма. Третья связана с унижением или ростом значимости, самоутверждением индивида. В каждом конкретном случае обнажения мы имеем дело со своего рода посланием, обусловленным состоянием культуры конкретного общества на вполне определенном этапе его развития. Обнаженность интерпретируется адресатом исходя из его собственных представлений о допустимых вариантах поведения.

---

\* *Пулькин Максим Викторович* – старший научный сотрудник Института языка, литературы и истории ФИЦ «Карельский научный центр РАН», доцент Петрозаводского университета, Петрозаводск, Россия, e-mail: mvpulkin@mail.ru

*Pulkin Maxim Viktorovich* – senior researcher of the Institute of Language, Literature and History of the Federal Research Center «Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences», docent of the Petrozavodsk University, Petrozavodsk, Russia, e-mail: mvpulkin@mail.ru

© Пулькин М.В., 2021



*Ключевые слова:* сакральное; социализация; нагота; телесность; нудизм, обнажение, репрезентация, нормы, традиции, мораль.

Получена: 06.05.2021

Принята к печати: 21.05.2021

***Pulkin M.V.***

**Body representations in traditional and modern cultures:  
comprehension problems**

*Abstract.* The article examines the main problems of the representation of the nude body as one of the significant components of traditional and modern culture. It was revealed that the functioning of ideas about the meaning of nudity in culture is associated with a number of binary oppositions. The first is the opposition between sexuality and asceticism. The second presupposes the opposition and unity of traditionalism and nihilism. The third is associated with humiliation or an increase in the importance of the individual. In each specific case of exposure, we are dealing with a kind of message due to the state of the culture of a particular society at a very definite stage of its development. Nudity is interpreted by the addressee based on his own ideas about acceptable behaviors.

*Keywords:* sacred; socialization; nudity; corporality; nudism; nudity; representation, norms, traditions, morality.

Received: 06.05.2021

Accepted: 21.05.2021

Проблема, вынесенная в заголовок данной статьи, имеет не только академическое, но и прикладное значение. Обнаженность как этический, аксиологический, теологический, художественный и не в последнюю очередь рекламно-коммерческий вопрос сохраняет особую остроту в современном обществе. Обнаженные тела все чаще появляются в рекламных роликах, кинофильмах, других произведениях искусства, предназначенных как для «элитарного», так и для «массового» зрителя. В то же время в обыденном сознании сохраняется табуирование телесных актов. Оно приобретает разнообразные формы и связано с осуждением репрезентации тела. С одной стороны, существует точка зрения, в соответствии с которой нагота есть лишь простое «обнажение гениталий», приводящее к «отрицанию интимности» [Пивоев, 2001, с. 314]. С другой стороны, сохраняется столь же рас-



пространенное отождествление наготы с таким состоянием, при котором «тело приобретает качества объектности» подобно раненному телу, «телу-мясу» [Подорога, 1995, с. 21].

Внимательное изучение проблем обнаженности показывает, что настороженное отношение к «голой» проблематике вовсе не является привилегией какой-либо отдельной цивилизации. Известно, что «традиционные общества репрессивны по отношению к непродуктивным формам сексуальности». Но общество не может индифферентно относиться к проблемам наготы и на современном этапе развития, поскольку секс является «фактором, опасным для социальной интеграции, партнерства и солидарности» [Апресян, 2005, с. 57]. Нетрудно заметить, что проблема наготы давно стала предметом научных исследований. Значительный материал накоплен этнографами, изучившими в свое время проблемы семантики обнажения в традиционных (прежде всего африканских и южноамериканских) культурах (Фрэзер Дж.Дж., Элиаде М.). В конце XIX в. интерес к проблеме наготы проявили выдающиеся российские этнографы (Зеленин Д.К., Толстой Н.И. и др.). Обстоятельно изучены причины и способы изображения обнаженных тел в изобразительном (преимущественно европейском) искусстве [Кларк, 2004] и на театральной сцене [Сироткина, 2012, с. 102–119].

Однако в творчестве исследователей, в той или иной мере затрагивавших проблему наготы, заметны существенные пробелы. Например, восприятие наготы в христианской культуре получило значительно меньшее освещение, возможно, из-за самоцензуры – сохраняющегося табу на этот, связанный со смертными грехами, объект изучения. Явно недостаточно изучено обнажение в повседневной жизни. Нельзя забывать, что тело – «ближайший, наиболее доступный инструмент ритуального действия» [Круткин, 1993, с. 132]. Отсутствует концепция наготы как явления культуры, связанного и с повседневным укладом жизни и со сферой сакрального. Голое – это тело без одежды, между тем как нагота является продуктом социального конструирования. Красноречиво высказывался о проблеме соотношения голого и нагого известный театральный критик Н. Евреинов: «О нагой женщине я могу вести беседу со своей матерью, дочерью, сестрой, не оскорбляя вовсе их чувства целомудрия»; о голой придется говорить за закрытой дверью. Каждая нагая женщина также и голая, «но не всякая голая



женщина одновременно и нагая» [Евреинов, 1911, с. 107]. *Задача данной статьи заключается в рассмотрении основных закономерностей и противоречий перцепции наготы в традиционной и современной культуре.*

Оглядываясь в прошлое, мы обнаруживаем там значительно более сложное, чем сегодня, многомерное восприятие репрезентации тела, которое одновременно символизировало греховные помыслы и крайний аскетизм, унижение или величие, слепое следование традиции или нигилизм. Для первобытных религий религиозный и сакральный сексуальный опыт составляли неразделимое целое, но во времена становления мировых конфессий религиозный культ превратился «в антитезу сексуального культа» [Райх, 1997, с. 158]. Архаические представления, сохраняясь в виде рудиментов в языческих культах, способствовали консервации древнего представления о наготы. В то же время эстетизация человеческого тела постепенно, очень медленно приводила к ослаблению религиозных запретов. Для ученого, пытающегося в меру сил рассуждать о проблеме наготы спокойно и отрешенно, сущность наготы может быть выражена в виде бинарных оппозиций.

**Сексуальность versus аскетизм.** Преодоление полового инстинкта давалось отдельным индивидуумам с большим трудом и в случае успеха вызывало неподдельное изумление окружающих. Судя по хронике Ливонского ордена, составленной в первой трети XIV в., некто Бертольд прослыл удивительным человеком: «о его добродетели рассказывают чудеса». Он «взял некую девицу, лежа с нею почти каждую ночь на ложе своем, нагой с нагою, более года, как она после клятвенно подтвердила, так и не познал ее плотски, и они представили доказательства ее девственности» [Петр Дусбургский, 1997, с. 143]. В современной культуре восприятие наготы приобрело ярко выраженный ситуативный характер. «Обнаженная женщина может невозмутимо позировать художнику, пока она смотрит на себя как на модель». Ситуацию быстро изменит некорректное поведение мастера: если художник каким-либо образом «даст понять, что внимание направлено на нее как индивида» и продемонстрирует сексуальную заинтересованность, она немедленно испытает чувство стыда и поспешит прикрыться [Шибутани, 1969, с. 317].



Репродуктивный смысл обнажения в ряде культур, связанных с земледелием, приводил к тому, что нагота повсюду становилась частью обрядов, призванных обеспечить плодородие. Если в некоторых уголках Амбоины «состояние гвоздичных плантаций указывало на то, что урожай будет скудным», мужчины отправлялись нагими на плантации. Там они с криками “Больше гвоздики!” пытались оплодотворить деревья, “как если бы это были женщины”» [Фрэзер, 1980, с. 160]. Оргиастические праздники постепенно уходили в прошлое. На замену им пришли ритуальные действия – частичное или полное обнажение. Отказ от сексуальной свободы давался человечеству нелегко, требовал длительного времени: ведь неупорядоченным сношениям «приписывалось свойство магическим образом способствовать размножению животных и развитию растений» [Семенов, 1966, с. 299]. Для женщин обнажение становилось элементом любовной магии, способной как открыть завесу будущего, так и приблизить свадьбу. У хорватов Далмации девушка, мечтающая выйти замуж, скакала в чем мать родила на перекрестке, сидя верхом на навое ткацкого станка (круглое бревно, напоминающее пенис). У болгар, чтобы избавиться от бесплодия, женщины катались нагишом по росе перед восходом солнца. Аналогичные отчаянные действия предпринимали девушки в надежде выйти замуж [Агапкина, Топорков, 2001, с. 18–19].

Безусловная и однозначная связь между обнаженностью и возделением формировалась длительное время и оказалась неустойчивой. Иногда здесь возникал своеобразный конфликт интерпретаций. В начале XX в. в Карелии девушки обнаженными на виду у всей деревни ходили после бани купаться. Местные жители не обращали на эту процессию никакого внимания и «осуждали неадекватную, с их точки зрения, реакцию приезжих» [Логинов, 1993, с. 96]. Современное восприятие наготы ушло далеко, но не вперед, а скорее в сторону или вспять, к животному миру. Оно отождествляет наготу с сексуальностью, но без репродуктивной составляющей. Сегодня достаточно включить телевизор, чтобы убедиться, что сцена обнажения женского тела чаще всего связана с возделением, греховной страстью или просто оказанием «интимных услуг».

**Традиционализм versus нигилизм.** Обнажение связано с предельной открытостью, откровенностью, свободой от лжи и фальши. В начале XX в. одна из великих танцовщиц – Айседора Дункан – по-



лагала, что лишь обнаженное тело может стать полностью свободным [Дункан, 1989, с. 17]. Иногда нагота выступает в обычном, «практическом» применении. Геродот «приходил в изумление оттого, что у некоторых “варварских” народов считается постыдным ходить обнаженными»: он утверждает, что девушки в Греции нередко находили себе женихов, выставляя напоказ свои нагие тела [Худеков, 1913, с. 105]. В восточной культуре, при несомненном табуировании наготы, сохранились следы иного восприятия указанной проблемы. В персидской поэме «Шах-намэ» говорится о встрече Искандера и нагих мудрецов:

Все мудрецы святые той земли  
С высоких гор встречать его сошли. <...>  
Все были босы и обнажены,  
Но света и величия полны. <...>  
«Зачем парчой нам тело украшать?  
Ведь смертного нагим рождает мать.  
Нагим уходит смертный в недра праха,  
А мир – обитель горя, скорби, страха».  
[Фирдоуси, 1964, с. 288–289]

Осмысление проблемы репрезентации тела в христианской религиозной философии привело к противоречивым итогам. Русский богослов начала XIX в. Филарет предписывал христианину аскетический идеал, связанный с «чистейшей» наготой по образцу Того, кто «в чистейшей наготе пролил за тебя очистительную кровь свою» [Сочинения Филарета, 1873, с. 175]. Однако и в христианстве восприятие наготы не стало однозначным. Христианская культура заранее предполагает отказ от наготы даже наедине с самим собой и тем более во время совершения того обряда, который является с точки зрения церкви вторым рождением. Знатоки таинств считали необходимым, чтобы по древнему обычаю при погружении в купель «крещаемый» оставался «совершенно нагим», т.е. «в том виде, в каком он родился». Иногда такого рода предписания соблюдаются современной православной церковью. Но общество воспринимает их как экстравагантную форму осуществления обряда. В современных условиях это стало невозможным: ведь каждый «носит на теле стыд преступления» [Вениамин, 1909, с. 408].



Изучение элементов православного обихода (иконы, фрески, жития святых) показывает, что однозначное отношение к проблеме обнаженного тела христианской культуре сформировать не удалось. Обнаженным принято изображать Иисуса Христа во время страстей Господних, иногда нагими пишут святых. В последнем случае обнаженность – знак «полной отданности Богу» [Языкова, 1994, с. 25]. Нередко обнаженными представляли перед современниками Христа ради юродивые, аскеты, пустынники. Их нагота не только не шокировала верующих, но и придавала их подвигу особое значение. Можно сказать, что нагота стала идеальным одеянием юродивых [Лихачев, Панченко, 1984, с. 16]. Англичанин Флетчер пишет, что в начале XVII в. в Москве по улицам бродил нагой юродивый и настраивал местных жителей против Годуновых [Федотов, 1990, с. 207].

Нагота связана с крайней формой самоотречения – юродством Христа ради. Задумав юродствовать, человек сбрасывает одежды. Таким стал первый шаг известного юродивого Андрея Цареградского: он взял нож и разрезал свою одежду. Точно так же поступил исихаст Савва Новый, который начал юродствовать на Кипре. Удалившись от спутников, «совлекшись всех одежд телесных», он явился на остров, произнося известные слова Иова: «Наг вышел я из чрева матери моей, наг и возвращусь туда». Впоследствии он начал обходить города и села «босой и совершенно обнаженный <...>, никому не известный и не знакомый» [Филофей, 1915, с. 37]. В то же время обнаженными на иконах пишут грешников, осужденных к вечным страданиям. Ведь нагим человек приходит в мир, нагим уходит из него, незащищенным предстанет он в день судный.

Разрыв с установленными обществом нормами связан с обнажением. В обрядах перехода у африканских племен главные участники событий могли «наряжаться чудовищами, носить только лохмотья или даже ходить *голыми*, демонстрируя, что, будучи лиминальными, они не имеют статуса» [Тэрнер, 1983, с. 169]. В поведении московских пьяниц в XVI в. прослеживаются сходные черты: «Очевидец рассказывает, как вошел в кабак пьяница <...> пропил белье и вышел из царева кабака совершенно голый, но веселый, некручинный, распевая песни и отпуская крепкое словцо немцам, которые вздумали было сделать ему замечание» [Костомаров, 1995, с. 115]. В Европе публичное обнажение принимало более утонченные формы. Граждан Вене-



ции в XVI в. раздражало, что местные юноши проявляли склонность к гомосексуализму, разъезжая на гондолах нагими, да еще и с женскими украшениями [Марков, 1999, с. 165].

Нередко отрицательное восприятие наготы принимало мистическую форму. В гротескных средневековых представлениях, распространенных в Западной Европе, дьявол всегда является нагим [Лихачев, Панченко, Понырко, 1984, с. 93]. Особые ограничения связывались с женской наготой. В патриархатной традиции она определяется как стихийное и деструктивное явление. Подобное восприятие тела женщины нашло отражение в русской мифологической прозе. Лешачиха представлялась крестьянам в виде нагой девушки, идущей по лесу [Померанцева, 1975, с. 45]. Аналогичны характеристики русалок, лесных и водных, предстающих перед очевидцами в обнаженном виде. Их столкновение с миром людей несет угрозу: «Шел по лесу один мужик, а оне за ним турятся, все голые, растрепанные». Молитва помогла справиться с угрозой: «Русалки заголосили и убежали в лес» [Померанцева, 1975, с. 72]. Спасение от власти мифических существ и возможность покинуть лес достигались при помощи обнажения, что отражено в ряде записанных на Русском Севере быличек: «Собирали мы чернику. Домой бы идти – дождь, гроза. Не можем попасть на дорогу... Я тряпки сняла, голая... И вдруг показалось озеро, другое, наши места. А час плутали» [Криничная, 2011, с. 174].

В России накоплен значительный опыт массового обнажения в повседневной сфере, за рамками чрезвычайных событий, который опирался на спокойное отношение к наготы, удивлявшее иностранцев. Путешественник Адам Олеарий, описывая нравы москвичей, не смог удержаться от описания шокирующей сцены. Его спутникам довелось видеть в Москве, «как мужчины и женщины выходили прохладиться из простых бань». Местные жители обнаженными «подходили к нам и обращались к нашей молодежи на ломанном немецком языке с безнравственными речами» [Олеарий, 1906, с. 190]. Датский посланник при дворе царя Петра Первого Юст Юль запечатлел следующую картину: «мне случилось видеть, как русские пользуются своими банями». Несмотря на морозную погоду, они выбегали из бани совершенно голые и бросались в речку, а затем вновь бежали в баню, «но прежде чем одеться, выскакивали еще и долго, играя, бегали нагишом по морозу и ветру» [Юст, 1914, с. 86]. При свободном восприятии наготы



она могла стать частью игровой народной культуры. Взаимосвязь игры и эротики объясняется тем, что «молодежные развлечения являются отдаленными потомками древних инициационно-посвятительных обрядов, непосредственно предварявших брак» [Морозов, Слепцова, 2004, с. 41]. В целом ритуальное обнажение связывалось с предписанным традицией отказом от норм приличия. Здесь нагота сближалась с обрядовым поведением. В этом контексте нагота отождествляется с «дуростью»: это «та же нагота», призванная освободить, обнажить ум от всех условностей и стереотипов [Лихачев, Панченко, Понырков, 1984, с. 16]. Особенно отчетливо такое стремление проявилось в праздничной обрядности, когда одной из форм развлечений стало принудительное обнажение молодых людей противоположного пола [Морозов, Слепцова, 2004, с. 36].

Рассматривая одежду как «знак принадлежности к упорядоченному миру», носители традиционной культуры совершали магические действия обнаженными. Судя по описанию контакта людей с нечистой силой, приведенному Д.К. Зелениным, нагота становилась одним из условий контакта с русалками. Молодой парень из Орловской губернии, намереваясь посетить русалочьи хороводы, отправился в лес *голым*, надев на себя для защиты от нечисти два нательных креста. Визит имел трагические последствия: один из крестов оборвался, русалки набросились на парня и защекотали его до смерти [Зеленин, 1995, с. 156]. Ведун-зелейник предстал перед лекарственным растением – объектом своих поисков – «как говорится, в чем мать родила». В таком виде колдун ничком падал на землю перед травой, произнося обязательные слова заклинания [Криничная, 2000, с. 210]. Одежда выполняла роль оберега, принадлежности к миру христианской культуры, выход за пределы которого опасен как для жизни в «этом» мире, так и для загробной судьбы. Согласно польским поверьям, человеку следовало спать в одежде. В противном случае его может задушить дьявол, «который к тому же овладеет его душой» [Агапкина, Топорков, 2001, с. 19].

Если контакт со сверхъестественными существами достигался ценой обнажения, то логично предположить, что и гадание осуществлялось в обнаженном виде. Этнографические сведения вполне подтверждают это предположение. В Каринтии (Словения, в настоящее время территория Австрии) девушка, которая хотела узнать свою судь-



бу, в ночь накануне Иванова дня мела обнаженной пол в чужой избе по направлению к дверям. Закончив работу, она оглядывалась и в тот момент могла увидеть суженого. Иногда обнажение предшествовало исполнению женщиной магических обрядов. Летом в Западной Болгарии рано утром женщины выходили на поля и одна из них, «раздевшись донага, шла через поле, срывая по несколько колосьев и тем самым “отбирая” урожай в свою пользу» [Агапкина, Топорков, 2001, с. 18]. Здесь мы имеем дело, во-первых, с обнажением «для себя», без учета потенциальных зрителей, если не считать таковыми сверхъестественные силы и, во-вторых, с осознанием наготы как признака принадлежности к трансцендентному миру.

Из-за связи с сексуальностью нагота стала неотъемлемой частью обрядов, связанных с плодородием. Мировоззрение земледельцев создало образ земли в виде матери, неустанно дающей жизнь и людям, и животным, и растительности. Ей следовало помочь всевозможными обрядами. Для того чтобы урожай стал богатым, в традиционных обществах практиковались «эсхрология (ритуальное сквернословие), жесты обнажения». Немецкие девушки с этой же целью плясали нагими вокруг льняного поля [Покровская, 1983, с. 78]. В России мужчины иногда сеяли лен в обнаженном виде. В XIX в. появилось утилитарное объяснение этого обряда, который ранее имел сексуальный подтекст. В основе этого требования лежит желание «вызвать страдание природы, чтобы она вырастила лен для одежды» [Зеленин, 1995, с. 58]. Белорусы Витебской губернии после посева льна раздевались и катались нагишом по земле [Шейн, 1902, с. 230]. На Смоленщине голый мужик объезжал на лошади конопляное поле. В Сибири женщины нагишом сеяли репу [Маслова, 1984, с. 116].

Нагота становилась существенной частью метеорологической магии. В ряде местностей в периоды засухи женщины «бегают по полям обнаженными, чтобы стимулировать мужское начало неба и вызвать дождь» [Элиаде, 1999, с. 327]. Обратное действие – обряды для прекращения нежелательного дождя – также связано с обнаженностью. Причем и здесь сходные обряды наблюдаются в разных частях света. Во время засухи сербы раздевают догола маленькую девочку, она идет по деревне. Девушки образуют вокруг нее кольцо, хозяйка дома выливает на нее ведро воды. Индийский народ телугу выпускают на дождь нагую девочку с пылающей головешкой в руках. Головешку



она должна показать тучам и тогда ливень прекратится [Фрэзер, 1980, с. 79, 84].

**Унижение versus самоутверждение.** Обнажение тела неразрывно связано со стыдом, вследствие чего возникает возможность использовать его для наказания. Стыд всегда носил избирательный характер, распространялся только на лиц, равных по статусу. В Древнем Риме матроны свободно раздевались при рабах, но стыдились мужчин своего сословия [Поршнева, 1969, с. 173]. Запреты на демонстрацию собственной и на созерцание чужой наготы мотивируются соображениями статуса. Вспомним библейского Хама: он посмеялся над наготой отца, нарушив общепринятые нормы (младший не имеет права разглядывать старшего). Обнажение нередко становилось частью наказания за некоторые проступки как в древности, так и в относительно недалекие от нас времена. Яркие картины содержит Послание святого апостола Павла римлянам: «Кто отлучит нас от любви Божией: скорбь, или теснота, или гонение, или голод, *или нагота*, или опасность, или меч?» (Рим., 8:35). Проповедники в Средние века не упускали возможности в подробностях описать кары, которые обрушатся на грешников в потустороннем мире. По их представлениям, грешники на том свете пребывают нагими, подвергаясь всевозможным мучениям. Судя по проповедям, мужчина, соблазнивший замужнюю женщину и умерший без покаяния, на краткое время явился с того света. «Вид его был ужасен, его нагое тело было все сожжено адским огнем» [Гуревич, 1989, с. 286].

Но и в реальности, на «этом» свете нагота становилась частью наказаний. На Руси наказание батогами производилось двояко: как в рубашке, так и по обнаженному телу. Последнее в законе обозначается специальным выражением: «разболокши», т.е. раздев, «бить нагих» [Сергиевский, 1887, с. 165]. Царские забавы иной эпохи, начала XVIII в., несли российской знати неслыханные унижения. Петра Великого «бесило, когда его приближенные смели выражать свои вкусы и желания», не соответствующие монаршей воле. Боярин Головин «ни за что не хотел рядиться в шуты». За упрямство последовало наказание: «его раздели донага, преобразили в демона и поставили на невольничий лед» [Евреинов, 1905, с. 65]. В XVIII в. при помощи обнажения боролись с проституцией: пойманных «в полку» (т.е. в казармах) блудниц раздевали и прогоняли нагими на улицу [Евреинов, 1905, с. 60].



В XIX – начале XX в. обнажение как часть наказания сохранилось в народной культуре. Нарушители запрета есть репу до 29 августа независимо от пола и возраста подвергались жестокому наказанию. О его поведении объявляли односельчанам и наказывали публично: раздев донага, обматывали снятой одеждой голову и руки и в таком виде проводили по деревне [Русский Север, 2004, с. 716]. По материалам XIX в. прослеживается наказание путем публичного обнажения неугодных помещику священников. В Тамбовской губернии некоторых из них нагими привязывали к саням и спускали с горок [Бернштам, 2005, с. 84]. Иногда встречаются упоминания о том, что публичное обнажение женщины предшествовало наказанию за супружескую неверность. В 1925 г. харьковская газета «Коммунист» сообщала, что в одной из местных деревень неверную жену, совершенно раздетую, публично высекли крапивой [Зеленин, 1995, с. 367].

В середине XX в. обнажение превратилось в один из способов психологического подавления личности, практикуемых на «фабриках смерти» – нацистских концентрационных лагерях. Здесь «процедура поступления женщин в лагерь производилась в присутствии мужчин-эсэсовцев». Они не только пристально разглядывали голых женщин, но и «непристойно комментировали происходившее». Между тем в обществе довоенного времени целомудрие являлось одним из обязательных компонентов повседневной модели поведения. Многие узницы никогда не видели обнаженными даже собственных матерей [Аристов, 2010, с. 114]. Для современного сознания нагота устойчиво связывается с явным нарушением гражданских прав. Это утверждение стало общим местом в феминистических изданиях. В обиход вошло понятие «сексплуатация», подразумевающее бездушное, унижительное использование обнаженного человеческого тела для получения тех или иных форм наслаждения и / или извлечения прибыли.

Идея величия наготы пришла к нам из античной культуры. Квинтэссенцией античного искусства стало скульптурное изображение нагого человека: в нем при помощи «чувственного соотношения частей исчерпывающе передано все существенное и значительное бытия» [Шпенглер, 1993, с. 120]. В Средневековье традиция совпадения наготы и престижности отчасти поддерживалась. Во Флоренции и ряде других итальянских городов ежегодно происходили состязания бегунов, участники которых бежали обнаженными. Нагота не станови-



лась предметом стыда или осмеяния. Напротив, города «оспаривали друг у друга пальму первенства по блистательности оформления этих праздников» [Красновская, 1978, с. 17].

В современном (XX век) восприятии подобные представления постепенно трансформировались в идею превосходства и вседозволенности, связанную с наготой. По сведениям А.И. Солженицына, следовательница НКВД во время допроса раздевалась догола перед подозреваемым, «но все это время продолжала допрос». Одновременно обнажение одной из арестанток приобрело противоположное значение – стало способом сломить ее сопротивление. Надзирательница велела ей раздеться, унесла одежду, а ее заперла обнаженной. Пришли тюремщики, «стали заглядывать в глазок, смеяться и обсуждать ее стати» [Солженицын, 1991, с. 99–100]. Современное феминизированное сознание выдвинуло новое восприятие наготы, связанное с женским дезротизированным телом, назойливо выставляемым напоказ. Не прелестная красотка, пленяющая наготой, но эксгибирующая фурия предстает на изображениях. «Она пугает мужчину, ибо зритель, как “человек вообще” и “продукт фаллоцентрической цивилизации” по определению является мужчиной. Не посвящение, но уничижение и кастрация ждет осмелившегося приблизиться» [Рассохина, 2000, с. 135].

**Итоговые соображения** о проблеме наготы сводятся к следующему. Анализ имеющихся данных показывает, что ни в коем случае не следует отождествлять наготу с открытием половых органов, фаллическими культами и т.п. Признание наготы одним из важных факторов культуры, выражающим те или иные культурные ценности, не является привилегией какой-либо отдельной цивилизации. С помощью обнажения выражаются как аскетизм, так и стремление к плотским удовольствиям, его используют для наказания, унижения или демонстрации превосходства. Можно отметить параллельное существование спокойного и стабильного отношения к наготы у представителей традиционной культуры и постоянные изменения трактовок демонстрации обнаженного тела в сознании западного человека.

Эволюция отношения к наготы сводится к принятию наготы как неотъемлемой части культуры в античном обществе, отрицанию этической ценности наготы в эпоху Средневековья, постепенному «возвращению» к наготы в период Возрождения и принятию наготы как



естественного явления в современном мире. По утверждению театральных критиков начала XX в., «с наготою в театре будет то же, что с боями быков, которые наконец были разрешены, ввиду формального требования со стороны населения» [Луис, 1911, с. 118]. Это требование громко звучит в виде общественного спроса на сцены, где присутствует обнажение. Со сцены культ наготы проникает в жизнь. Но не все так просто: женщины сами постараются избежать обнажения, доступного взгляду посторонних, так как их привлекательность нередко «покоится на обмане; нагота же выводит его на свежую воду» [Лачинов, 1911, с. 101]. Обнаженное тело, назойливо, ежедневно выставляемое напоказ, «оказывается сложной символической картиной», значение которой «постепенно научается читать зритель» [Марков, 1999, с. 35–36].

### **Список литературы**

- Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. – М. : Индрик, 2002. – 816 с.
- Агапкина Т.А., Топорков А.Л.* Ритуальное обнажение в народной культуре славян // Мифология и повседневность: гендерный подход в антропологических дисциплинах. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 18–23.
- Апресян Р.Г.* Принцип наслаждения и интимные отношения // Человек. – 2005. – № 5. – С. 57–64.
- Аристов С.В.* Женщины в концентрационном лагере Равенсбрюк: насилие и противостояние // Диалог со временем : альманах интеллектуальной истории. – М., 2010. – Вып. 31. – С. 114–136.
- Бернштам Т.А.* Приходская жизнь русской деревни: Очерки по церковной этнографии. – СПб. : Петербургское востоковедение, 2005. – 416 с.
- Вениамин (архиепископ).* Новая скрижаль. Полное объяснение всех церковных служб, обрядов, молитвословий и предметов церковного обихода. – СПб., 1909. – 562 с.
- Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М. : Искусство, 1989. – 462 с.
- Дункан А.* Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары. – Киев : Мистецтво, 1989. – 352 с.
- Евреинов Н.* Сценическая ценность наготы // Нагота на сцене : сб. статей / под ред. Н.Н. Евреинова. – СПб. : Тип. Морского Министерства, 1911. – С. 107–115.
- Евреинов Н.* История телесных наказаний в России. – СПб., 1905. – 238 с.
- Зеленин Д.К.* Избранные труды. Очерки по русской мифологии: Умершие естественною смертью и русалки. – М. : Индрик, 1995. – 432 с.
- Кларк К.* Нагота в искусстве. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.



*Костомаров Н.И.* Русские нравы. (Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях). – М. : Юрайт, 1995. – 194 с.

*Красновская Н.А.* Итальянцы // Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы. Конец XIX – начало XX в. Летне-осенние праздники. – М. : Наука, 1978. – С. 16–22.

*Криничная Н.А.* Русская народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов. – Петрозаводск : Изд-во КарНЦ РАН, 2000. – Т. 1. – 410 с.

*Криничная Н.А.* Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера. – М. : Русский фонд содействия образованию и науке, 2011. – 632 с.

*Круткин В.Л.* Онтология человеческой телесности (философские очерки). – Ижевск : Изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – 172 с.

*Лачинов В.П.* Культ наготы // Нагота на сцене : сб. статей / под ред. Н.Н. Евреинова. – СПб. : Тип. Морского Министерства, 1911. – С. 95–106.

*Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньирко Н.В.* Смех в Древней Руси. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.

*Логинов К.К.* Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья. – СПб. : Наука, 1993. – 232 с.

*Луис П.* В защиту наготы // Нагота на сцене : сб. статей / под ред. Н.Н. Евреинова. – СПб. : Тип. Морского Министерства, 1911. – С. 118–128.

*Марков Б.В.* Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. – СПб. : Алетейя, 1999. – 304 с.

*Маслова Г.С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. – М. : Наука, 1984. – 328 с.

*Морозов И.А., Слепцова И.С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX–XX вв.). – М. : Индрик, 2004. – 920 с.

*Олеарий А.* Описание путешествия в Московию в Персию и обратно. – СПб., 1906. – 582 с.

*Петр Дусбургский.* Хроника земли Прусской / Петр из Дусбурга; Изд. подгот. В.И. Матузова. – М. : Ладомир, 1997. – 384 с.

*Пивовев В.М.* Философия культуры : учебное пособие. – СПб. : Директ-Медиа, 2001. – 342 с.

*Подорога В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М. : Ad Marginem, 1995. – 341 с.

*Покровская Л.В.* Земледельческая обрядность // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. – М. : Наука, 1983. – С. 70–82.

*Померанцева Э.В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М. : Наука, 1975. – 342 с.

*Поршнев Б.Ф.* Социальная психология и история. – М. : Наука, 1969. – 438 с.

*Райх В.* Психология масс и фашизм. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 380 с.

*Рассохина И.Б.* Деструкция эроса в искусстве феминизма // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя : материалы научной конференции. – СПб., 2000. – С. 135–139.



- Русский Север. Этническая история и народная культура. XII–XX века. – М. : Наука, 2004. – 910 с.
- Семенов Ю.И. Как возникло человечество. – М. : Наука, 1966. – 432 с.
- Сергиевский Н.Д. Наказание в русском праве XVII в. – СПб., 1887. – 426 с.
- Сироткина И. Нагота как сценический костюм // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2012. – № 24. – С. 102–119.
- Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. – М. : Советский писатель, 1991. – Т. 1. – 326 с.
- Сочинения Филарета, митрополита Московского и Коломенского. – М., 1873. – Т. 1. – 232 с.
- Тэрнер В. Символ и ритуал. – М. : Наука, 1983. – 277 с.
- Федотов Г. Святые Древней Руси. – М. : Московский рабочий, 1990. – 269 с.
- Филофей. Житие и деяния Саввы Нового. – М., 1915. – 128 с.
- Фирдоуси. Шах-намэ : в 2 кн. – М. : Художественная литература, 1964. – Кн. 2. – 744 с.
- Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. – М. : Политиздат, 1980. – 831 с.
- Худеков С.Н. История танцев. – СПб. : Типография «Петербургской газеты», 1913. – Ч. 1. – 308 с.
- Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. – СПб., 1902. – Т. 3. – 320 с.
- Шибутани Т. Социальная психология. – М. : Прогресс, 1969. – 382 с.
- Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск : Наука, 1993. – 592 с.
- Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М. : Ладомир, 1999. – 488 с.
- Юст Ю. Баня, лечение и обычаи // Русский быт по воспоминаниям современников: XVIII век. – М., 1914. – Ч. 1. – С. 86.
- Языкова И.К. Богословие иконы. – М. : Изд-во Общеизвестного Православного Университета, 1994. – 348 с.

## References

- Agapkina, T.A. (2002). Mifopoeticheskie osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya. Vesenne-letnij cikl [Mythopoetic foundations of the Slavic folk calendar. Spring-summer cycle]. Moscow, «Indrik». (In Russian).
- Agapkina, T.A., Toporkov, A.L. (2001). Ritual'noe obnazhenie v narodnoj kul'ture slavyan [Ritual nudity in the folk culture of the Slavs]. In *Mifologiya i povsednevnost': gendernyj podhod v antropologicheskikh disciplinakh* [Mythology and Everyday life: a gender approach in Anthropological disciplines], 18–23. Saint Petersburg : Aletejya. (In Russian).
- Apresyan, R.G. (2005).. Princip naslazhdeniya i intimnye otnosheniya [The principle of pleasure and intimate relations]. In *Chelovek* [Man], (5),. (pp. 57–64). (In Russian).
- Aristov, S.V. (2010). Zhenshchiny v koncentracionnom lagere Ravensbryuk: nasilie i proti-vostoyanie [Women in the Ravensbruck concentration camp: violence and confrontation]. In *Dialog so vremenem: Al'manah intellektual'noj istorii* [Dialog with Time: An Almanac of Intellectual History]. Vyp. 31, (pp. 114–136). Moscow. (In Russian).



Bernshtam, T.A. (2005). *Prihodskaya zhizn' russkoj derevni: Oчерki po cerkovnoj etnografii* [Parish life of the Russian village: Essays on Church Ethnography]. Saint Petersburg : Peterburgskoe vostokovedenie. (In Russian).

Veniamin (arhiepiskop). (1909). *Novaya skrizhal'. Polnoe ob"yasnenie vsekh cerkovnyh sluzhbb, obryadov, molitvoslovij i predmetov cerkovnogo obihoda* [A new tablet. Full explanation of all church services, rites, prayers, and items of church use]. Saint Petersburg. (In Russian). (In Russian).

Gurevich, A. Ya. (1989). *Kul'tura i obshchestvo srednevekovoj Evropy glazami sovremennikov* [Culture and society of medieval Europe through the eyes of contemporaries]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).

Dunkan, A. (1989)/ Tanec budushchego. *Moya zhizn'. Memuary* [The dance of the future. My life. Memoirs]. Kiev : Mistectvo. (In Russian).

Evreinov, N. (1911). *Scenicheskaya cennost' nagoty* [The scenic value of nudity]. In *Nagota na scene. Sb. statej* [Nudity on the stage. Collection of articles] N.N. Evreinov (ed.), 107–115. Saint Petersburg. (In Russian).

Evreinov, N. (1905). *Istoriya telesnyh nakazanij v Rossii* [History of corporal punishment in Russia]. Saint Petersburg. (In Russian).

Zelenin, D.K. (1995). *Izbrannye trudy. Oчерki po russkoj mifologii: Umershie neestestvennoy smert'yu i rusalki* [Selected works. Essays on Russian Mythology: Those who died an unnatural death and Mermaids]. Moscow : Indrik. (In Russian).

Klark, K. (2004). *Nagota v iskusstve* [Nudity in art]. Saint Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).

Kostomarov, N.I. (1995). *Russkie nrawy. (Oчерk domashnej zhizni i nrayov velikorusskogo naroda v XVI i XVII stoletiyah)* [Russian customs. (An essay on the domestic life and customs of the Great Russian people in the XVI and XVII centuries)]. Moscow : Yurajt. (In Russian).

Krasnovskaya N.A. (1978). *Ital'yancy* [Italians]. In *Kalendarnye obychai i obryady v stranah Zarubezhnoj Evropy. Konec XIX – nachalo XX v. Letne-osennie prazdniki* [Calendar customs and rituals in the countries of Foreign Europe. Late XIX-early XX century. Summer and autumn holidays.], 16–22. Moscow : Nauka. (In Russian).

Krinichnaya, N.A. (2000). *Russkaya narodnaya mifologicheskaya proza. Istoki i polisemantizm obrazov. Vol. 1.* [Russian folk mythological prose. The origins and polysemantism of images. Vol. 1]. Petrozavodsk : Izd-vo KarNC RAN. (In Russian).

Krinichnaya N.A. (2011). *Krest'yanin i prirodnyaya sreda v svete mifologii. Bylichki, byval'shchiny i pover'ya Russkogo Severa* [The peasant and the natural environment in the light of mythology. Bylichki, byval'schiny and beliefs of the Russian North]. Moscow : Russkij fond sodejstvija obrazovaniyu i nauke. (In Russian).

Krutkin, V.L. (1993). *Ontologiya chelovecheskoj telesnosti (filosofskie oчерki)* [Ontology of Human Corporeality (Philosophical Essays)]. Izhevsk : Izd-vo Udmurtskogo un-ta. (In Russian).

Lachinov, V.P. (1911). *Kul't nagoty* [The cult of nudity]. In *Nagota na scene. Sb. statej* [Nudity on the stage. Collection of articles] N.N. Evreinov (ed.), 95–106. Saint Petersburg. (In Russian).

Lihachev, D.S., Panchenko, A.M., Ponyrko, N.V. (1984) *Smekh v Drevnej Rusi* [Laughter in Ancient Russia]. Leningrad : Nauka. (In Russian).



Loginov, K.K. (1993). *Material'naya kul'tura i proizvodstvenno-bytovaya magiya russkikh Zaonezh'ya* [Material culture and industrial and household magic of the Zaonezhye Russians]. Saint Petersburg : Nauka. (In Russian).

Luis, P. (1911). V zashchitu nagoty [In defense of nudity]. In *Nagota na scene. Sb. statej* [Nudity on the stage. Collection of articles] N.N. Evreinov (ed.), 118–128. Saint Petersburg. (In Russian).

Markov, B.V. (1999). *Hram i rynek. Chelovek v prostranstve kul'tury* [Temple and market. A person in the space of culture]. Saint Petersburg : Aletejya. (In Russian).

Maslova, G.S. (1984). *Narodnaya odezhda v vostochnoslavjanskikh tradicionnykh obyčajah i ob-ryadah XIX–nachala XX v.* [Folk clothing in East Slavic traditional customs and rituals of the XIX-early XX centuries]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Morozov, I.A., Slepčova, I.S. (2004). *Krug igry. Prazdnik i igra v zhizni severnorusskogo krest'yanina (XIX–XX vv.)* [Game circle. A holiday and a game in the life of a Northern Russian peasant (XIX-XX centuries)]. Moscow : Indrik. (In Russian).

Olearij, A. (1906). *Opisanie puteshestviya v Moskoviyu v Persiyu i obratno* [Description of a trip to Muscovy to Persia and back]. Saint Petersburg. (In Russian).

Petr Dusburskij. (1997). *Hronika zemli Prusskoj* [Chronicle of the Land of Prussia] Peter of Dusburg; V.I. Matuzov (ed.). Moscow : Ladomir. (In Russian).

Pivoev, V.M. (2001). *Filosofiya kul'tury. Uchebnoe posobie* [Philosophy of culture. Training manual]. Saint Petersburg : Direkt-Media. (In Russian).

Podoroga, V. (1995). *Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu* [The phenomenology of the body. Introduction to Philosophical Anthropology]. Moscow : Ad Marginem. (In Russian).

Pokrovskaya, L.V. (1983). *Zemledel'cheskaya obryadnost'* [Agricultural rites]. In *Kalendarnye obyčaji i obryady v stranah zarubezhnoj Evropy. Istoricheskie korni i razvitie obyčae* [Calendar customs and rites in the countries of foreign Europe. Historical roots and development of customs], 70–82. Moscow : Nauka. (In Russian).

Pomeranceva, E.V. (1975). *Mifologicheskie personazhi v russkom fol'klore* [Mythological characters in Russian folklore]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Porshnev, B.F. (1969). *Social'naya psihologiya i istoriya* [Social Psychology and History]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Rajh, V. (1997). *Psihologiya mass i fashizm* [Psychology of the masses and fascism]. Saint Petersburg : Universitetskaya kniga. (In Russian).

Rassohina, I.B. (2000). *Destrukciya erosa v iskusstve feminizma In Eticheskoe i esteticheskoe: 40 let spustya. Materialy nauchnoj konferencii* [The Destruction of Eros in the Art of Feminism // Ethical and aesthetic: 40 years later. Materials of the scientific conference], 135–139. Saint Petersburg. (In Russian).

(Anonymous). (2004). *Russkij Sever. Etnicheskaya istoriya i narodnaya kul'tura. XII–XX veka* [Russian North. Ethnic history and folk culture. XII-XX centuries]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Semenov, Yu.I. (1966). *Kak vzniklo chelovechestvo* [How humanity came into being]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Sergievsij, N.D. (1887). *Nakazanie v russkom prave XVII v.* [Punishment in Russian Law of the XVII century]. Saint Petersburg. (In Russian).



Sirotkina, I. (2012). Nagota kak scenicheskij kostyum [Nudity as a stage costume]. In *Teoriya mody: odezhd, telo, kul'tura* [Fashion theory: clothing, body, culture.], (24), (pp. 102–119). (In Russian).

Solzhenitsyn, A.I. (1991), *Arhipelag GULAG. Vol. 1* [GULAG Archipelago. Vol. 1]. Moscow : Sovetskij pisatel'. (In Russian).

(Anonymous). (1873). *Sochineniya Filareta, mitropolita Moskovskogo i Kolomenskogo. Vol. 1*. [The works of Filaret, Metropolitan of Moscow and Kolomna. Vol. 1]. Moscow. (In Russian).

Terner, V. (1983). *Simvol i ritual* [Symbol and ritual]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Fedotov, G. (1990). *Svyatye Drevnej Rusi* [Saints of Ancient Russia]. Moscow : Moskovskij rabochij. (In Russian).

Filofej (1915). *Zhitie i deyaniya Savvy Novogo* [The Life and Deeds of Sava the New]. Moscow. (In Russian).

Firdousi (1964). *Shah-name: V 2-h kn. Kn. 2*. [Shah-nameh: In 2 books. Book 2]. Moscow : Hudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Frezer, Dzh. Dzh. (1980). *Zolotaya vetv': Issledovanie magii i religii* [The Golden Bough: A Study of Magic and Religion]. Moscow : Politizdat. (In Russian).

Hudekov, S.N. (1913). *Istoriya tancev. Vol. 1* [History of dancing. Vol. 1]. Saint Petersburg : Tipografiya «Peterburgskoj gaze-ty». (In Russian).

Shejn, P.V. (1902). *Materialy dlya izucheniya byta i yazyka russkogo naseleniya Severo-Zapadnogo kraya. Vol. 3* [Materials for studying the life and language of the Russian population of the North-Western Region. Vol. 3]. Saint Petersburg. (In Russian).

Shibutani, T. (1969). *Social'naya psihologiya* [Social psychology]. Moscow : Progress. (In Russian).

Shpengler, O. (1993). *Zakat Evropy* [The decline of Europe]. Novosibirsk Nauka. (In Russian).

Eliade, M. (1999). *Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya* [Essays on Comparative Religious Studies]. Moscow : Lodomir. (In Russian).

Yust, Yu. (1914). Banya, lechenie i obychai [Bath, treatment and customs]. In *Russkij byt po vospominaniyam sovremennikov: XVIII vek. Vol. 1* [Russian way of life according to the memoirs of contemporaries: the XVIII century. Vol. 1], p. 86. Moscow. (In Russian).

Yazykova, I.K. (1994). *Bogoslovie ikony* [Theology of the icon]. Moscow : Izd-vo Obshchedostupnogo Pravoslavnogo Universiteta. (In Russian).



---

# КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

УДК 7.07; 7.011

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.09

*Козлов С.А.\**

## ВЕДУЩИЕ ДЕЯТЕЛИ FASHION-ИНДУСТРИИ О КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМАХ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА<sup>©</sup>

*Аннотация.* В статье рассматриваются выводы ряда ведущих европейских деятелей fashion-индустрии второй половины XX – начала XXI в., касающиеся роли моды в обществе потребления. Акцентируется внимание на творческом векторе обновления и постоянного креативного самопознания в качестве ключевых элементов позитивного изменения мира при помощи моды, а также на аксиологии внутреннего мира ведущих модельеров. Сделаны выводы о перспективности метода синтеза традиций и новаций в творчестве современных российских и зарубежных модельеров в контексте как самореализации личности, так и моды в качестве ценностно-формирующего фактора культуры.

*Ключевые слова:* модельеры; мода; общество потребления; традиции; массовое сознание.

Поступила: 04.04.2021

Принята к печати: 19.04.2021

---

\* *Козлов Сергей Алексеевич* – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории РАН, Москва, Россия, e-mail: sa-kozlov@yandex.ru

*Kozlov Sergej Alekseevich* – DSc in Historical, leading researcher of the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: sa-kozlov@yandex.ru

© Козлов С.А., 2021



***Kozlov S.A.***

**Leading figures of the fashion industry  
about the cultural paradigms of modern society**

*Abstract.* The article examines the conclusions of a number of leading European figures of the fashion industry of the second half of the XX – early XXI centuries, concerning the role of fashion in the consumer society. The article focuses on the creative vector of renewal and constant self-knowledge as the key elements of a positive change in the world with the help of fashion, as well as on the axiology of the inner world of leading fashion designers. Conclusions are drawn about the prospects of the method of synthesis of traditions and innovations in the work of modern Russian and foreign fashion designers in the context of both self-realization of the individual and fashion as a value-forming axiological factor of culture.

*Keywords:* fashion designers; fashion; consumer society; traditions; mass consciousness.

Received: 04.04.2021

Accepted: 19.04.2021

В современной научной литературе уделяется большое внимание анализу различных вопросов, связанных с многообразным воздействием современной моды на экономику и культуру, включая массовое сознание [Гофман, 2010; Березовская, Селиванова, Логвиненко, 2019; и др.]. При этом отмечается важная роль не только ведущих модельеров и дизайнеров, но и в целом fashion-индустрии в формировании устойчивых аксиологических ориентиров отдельных групп социума, а также в создании и функционировании медиакоммуникаций [см. также: Демшина, 2020]. В начале XXI в. именно информация, передаваемая через образно-ассоциативные ряды, оказывается наиболее востребована [Демшина, 2020, с. 19]. Роль моды в этом процессе трудно переоценить.

Некоторые важные аспекты, связанные с развитием современной моды, не нашли отражения в научных исследованиях, в том числе в области культурологии, хотя и здесь наметились позитивные тенденции [см., напр.: Аброзе, 2006; Дубровина, 2014; Старовойтова, 2017; и др.]. Так, возникают закономерные и все еще неразрешенные вопросы: осознают ли создатели fashion-индустрии негативные социо-



культурные последствия своей масштабной деятельности в контексте формирования общества потребления; как они оценивают противоречивую роль моды в формировании культурных ориентиров потребителя? Ответы на эти вопросы (тесно связанные с изучением роли моды в качестве своеобразного индикатора социокультурных трансформаций [см. также: Алпатова, 2015], возможно, позволят нам либо пессимистичнее, либо, напротив, оптимистичнее взглянуть и на более значимую социокультурную проблему: есть ли шансы на то, что Культура (в широком универсальном смысле) сможет все же устоять перед мощным натиском Рынка, стремящегося к монопольному доминированию?..

Проведенный нами анализ различных источников (печатных изданий и интернет-публикаций) констатировал между тем парадоксальное явление: непосредственно в «fashion-среде» зафиксировано весьма ограниченное число случаев обращения к этим определяющим жизнь всего человечества проблемам. Сложившаяся ситуация связана с целым рядом факторов, среди которых выделим лишь два: во-первых, ориентацию подавляющего большинства модельеров и дизайнеров (как правило, пассивных-трудоголиков) на творчество, и, как следствие, невольное либо осознанное самоустранение от философских и этических проблем повседневности; во-вторых, напротив, тесную связь творчества и бизнеса у многих из них, что, как правило, ограничивает возможность свободного высказывания по данной теме.

Британский исследователь Д. Миллер в 1988 г. отмечал: «Объект является модным до тех пор, пока он способен символизировать настоящее; таким образом, с течением времени объекты неизбежно выходят из моды. Мода обычно работает в рамках системы подражания и различий в знаниях...» [цит. по: Алексеенко, 2017, с. 185]. Именно такой установки в подавляющем большинстве случаев придерживались (и продолжают ее разделять) ведущие модельеры, дизайнеры и бизнесмены, работающие в области fashion-индустрии.

Однако есть и исключения, на которых остановимся подробнее.

Пожалуй, наиболее четкий, развернутый, и вместе с тем пронзительно-мудрый ответ на грозные вызовы-вопросы современности, касающиеся роли «модных» искушений общества потребления, дал испанский предприниматель, основатель бизнес-группы Inditex (крупнейшего в мире ритейлера одежды) Амансио Ортега Гаона (всему ми-



ру известны его fashion-магазины, прежде всего Zara, с 2003 г. работающие и в России). Он подчеркнул: «Я надеюсь, что люди осознают, насколько велика эта ошибка – позволить себе погибнуть в погоне за потребительской мечтой... Главное – воспитать людей с другим отношением к этому» [цит. по: О’Ши, 2015].

По мнению А.О. Гаоны, необходимо опираться, прежде всего, на элементарный здравый смысл и житейский опыт: «...самые базовые вещи – самые лучшие... Когда ты находишься в мире с самим собой, то приходишь домой или на работу с позитивным настроением и транслируешь этот оптимизм всем окружающим» [там же].

Именно творческому вектору обновления А.О. Гаона отводит решающую роль в позитивном изменении окружающего нас мира: «Но ты также должен заставить себя сделать что-то креативное, что-то новое.

Ничто не удовлетворяет больше, чем вложение своего сердца и своей души в то, что, ты веришь, ты должен делать» [там же]. Фактически эти важные выводы, являющиеся результатом творческого многолетнего опыта и упорного труда, продолжают завет великого Махатмы Ганди о необходимости *воплощать в себе самом* позитивные перемены, тем самым заставляя изменяться к лучшему и окружающий мир.

Для создателя же «модной империи» Zara важную роль играет также следующий жизненный принцип (имеющий и общечеловеческую значимость): «Ты должен любить красоту – это одна из главных вещей в жизни»; и при этом «все, что нужно делать, – это работать, но работать со страстью» [там же].

Итак, рациональное начало (работа-бизнес), эмоции (любовь) как ключевой фактор успешной созидательной деятельности личности, а также пассионарность, труд и оптимизм – вот, по мнению предпринимателя, главные слагаемые жизненного успеха, которого он сам, бесспорно, добился, заслужив при этом всеобщее признание и уважение.

Скромность и сдержанность (в том числе в индивидуальном потреблении) выделял среди главных человеческих качеств и Кристиан Диор, отводивший ключевое значение хорошему вкусу, простоте, способности следить за собой, а также постоянному креативному самопознанию: «В наш век массового производства из огромного ассортимента товаров всегда можно подыскать что-то именно для себя. По-



старайтесь разобраться в своих характерных чертах и помните, что индивидуальность и эксцентричность – понятия разные» [цит. по: Кристиан Диор: цитаты]. Таким образом, и здесь налицо установка на духовно-нравственные, а не материальные ценности.

Большинство ведущих модельеров, как правило, были и остаются одновременно и трудоголиками, и романтиками. Так, К. Диор признавался: «Мода живет своей особой жизнью, по своим законам... Я же просто-напросто знаю, что должны получить мои платья, чтобы родиться. Они должны получить мои заботы, разочарования, восторги... Я одержим ими... Они ведут меня кругами ада ирая, питая и пытая» [там же; подробнее см.: Диор, 2011].

Истоки изначальной простоты и благородной, изысканной сдержанности многие кутюрье видели все же в разном. Так, Джанни Версаче отдавал предпочтение мистике Античности: не случайно именно горгону Медузу (в которой, по его мнению, причудливо соединились завораживающие и гипнотизирующие душу простота и красота) выдающийся кутюрье избрал эмблемой своего модного дома.

Вместе с тем наряду с «простотой» стиль Д. Версаче (который знаменитый хореограф М. Бежар называл «итальянским необарокко») отличали и другие качества, порою прямо противоположные, а именно: показная роскошь, эпатаж и «гламур». Однако позитивные элементы его уникального творческого наследия, бесспорно, преобладают над отрицательными. Д. Версаче был необыкновенно талантливым, творческой личностью, тонко чувствующей печаль стремительно уходящего от нас Времени: «Мы только искорки, которые желают блеснуть как можно ярче, прежде чем угаснут на ветру, одежда это блеск» [цит. по: Джанни Версаче<sup>1</sup>; Кастель, 2008; Ильинский, 2013], – резюмировал он.

Отметим перекликающийся с размышлениями А.О. Гаона вывод выдающегося итальянского кутюрье: «Не углубляйтесь в тренды. Не позволяйте моде завладеть вами, решайте сами, кто вы, что вы хотите выразить своей одеждой и образом жизни» [цит. по: Джанни Версаче: 10 цитат...].

Простота жизни и общения, удивительная скромность и вместе с тем исключительно полнокровная полифония творчества – это отли-

---

<sup>1</sup> См. также: Режим доступа :[www.versace.com](http://www.versace.com)



чительные свойства многих ведущих деятелей моды второй половины XX – начала XXI в., неразрывно связанные с подчеркнуто-нейтральной либо отстраненной позицией по отношению к догмам буржуазного рынка, в парадигмах которого они были вынуждены существовать и добиваться коммерческого успеха. Об этих людях, пожалуй, можно сказать словами М.М. Пришвина из его дневника от 23 сентября 1939 г.: «Время – это как свобода, место – как необходимость» [Пришвин, 2010, с. 429]. Так, для Кристиана Лакруа самым любимым историческим временем, в котором он черпал вдохновение, был период с 1938 по 1958 г., в котором он видел «торжество элегантности».

По мнению Такада Кендзо (прославленного модельера, основателя бренда «Kenzo»), современная мода слишком технологична и чужда человеческого начала, в отличие от моды 60–70-х годов, когда многие модели шились вручную [Скрябина, 2017, с. 207]. Эти выводы разделяют и некоторые другие авторитетные кутюрье.

Важно подчеркнуть, что в аксиологической «системе координат» ведущих модельеров второй половины XX – начала XXI в., как правило, не стоял на переднем плане пресловутый антропоцентризм (по отношению и к Человеку, и к Природе) – явление, которое А. Тойнби метко охарактеризовал как «интеллектуальное и морально ущербное и слепое обожествление части вместо целого, твари вместо Творца и времени вместо Вечности» [Тойнби, 1990, с. 310].

Да, они парадоксальным образом были зачастую и романтиками (в творчестве) и прагматиками (в бизнесе) одновременно; но мерилom Добра и Зла для этих людей всегда выступала не буруеваемая пороками потребления и «самопиара» личность, порою находящая «отдохновение в коллективной жизни» [Манн, 1994, с. 41], – а *Красота и Гармония*, неразрывно связанные и с Богом, и с лучшими внешними и внутренними качествами грешной, вечно мятущейся и сомневающейся, но *творческой* человеческой натуры.

Таким образом, невзирая на всю важность новаций, их опорой, как правило, выступали традиции, хотя нередко и в закамуфлированном от взора скептиков виде, включая этнические (de facto в основном крестьянские) мотивы в моде, нередко даже авангардной.

Примечательно и признание Жан-Поля Готье, сделанное им по приезде в Россию в мае 2010 г.: «Я бунтарь только по профессии.



В моде нужно быть мятежником, чтобы привлечь внимание» [цит. по: Интервью Жан-Поля Готье<sup>1</sup>; Гуслан, 2018].

Важнейшую роль играет и чувство собственного достоинства, на что обращал особое внимание А. Маккуин [Скрябина, 2020, с. 67], а также понимание одежды в качестве важнейшего «инструмента коммуникации» личности (Дрис ван Нотен и др.), позволяющего полнее раскрыть ее индивидуальность и уникальность.

Обратим внимание также на оригинальную философскую концепцию, которую подробно обосновал в своей книге «Нить Ариадны: искусство читать знаки судьбы» выдающийся модельер Пако Рабанн. По его мнению, человек является своеобразным «синтезом энергетических ресурсов мира», о чем зачастую и не подозревает. Ключевым качеством личности является способность путем углубленной медитации раскрыть дремлющий в ней огромный творческий потенциал, а для этого необходимо использовать духовное наследие как мировых религий (особенно христианства), так и эзотерических учений [подробнее см.: Рабанн, 2009]. Таким образом, ключевую роль приобретает приобщение к могучей силе Традиции, а также интуиция: нужно улавливать и воспринимать различные знаки и символы, посланные нам; понимать и чувствовать, что они ведут нас, оберегают и предостерегают... Примечательно, что П. Рабанн делает свои выводы отнюдь не спонтанно, а вполне доказательно, используя как свой многолетний жизненный и профессиональный опыт, так и обращение к историческому, социокультурному и духовному наследию человеческой цивилизации от Иисуса Христа до наших дней. При этом он далек от менторства и миссионерства, подчеркивая, что каждый человек вправе сделать собственный нравственный и духовно-мировоззренческий выбор. Единственное жесткое ограничение – это никогда не прибегать к силам Зла и черной магии, чтобы причинить кому-либо вред, а, напротив, – апеллировать к просветлению своих недругов.

Эти, казалось бы, простые, но мудрые заветы, во многом аналогичные гуманистическим принципам христианского учения и опирающиеся на «трансцендентную интуицию», по мнению П. Рабанна, позволяют человеку не только сохранить и преумножить внутреннюю гармонию, но и наиболее адекватно воспринимать окружающий нас

---

<sup>1</sup> См. также: URL : <http://www.jeanpaulgaultier.com>



мир, зачастую жестокий и рационально-прагматичный. Этому способствует и качество, чаще всего характеризуемое как пантеизм: по мнению выдающегося модельера, все окружающие нас элементы Природы, этого великого храма, – живые (поскольку в них незримо присутствует колоссальная энергия); даже камни бережно хранят память прошлых веков и незримо рассказывают нам об истории человечества... Человек же вполне способен ощутить очарование мира как огромной духовной субстанции; понять через это ощущение и свою значимость, и свою «малость», и тем самым обрести душевное спокойствие.

История мировой и отечественной моды доказывает, что именно подход, в основе которого находится понимание Традиции как отражения вечно меняющегося жизненного начала, стимулирующего пытливые умы на новые достижения, является наиболее духовно и этически оправданным. Он также учитывает необходимость сохранения гуманистических начал и Человека, и Бытия в целом (включая отношение к окружающему нас предметному миру и миру природных стихий).

В таком историческом и социокультурном контексте становятся понятны и многие выводы видных модельеров и дизайнеров, а главное, – их прикладное творчество, в котором *de facto* все чаще «реабилитируется», казалось бы, безвозвратно канувший в Лету романтизм как один из мощных мотивов самореализации современной пассионарной личности. Не случайно эти духовные установки удивительно близки к выводам французского писателя, поэта и критика XIX в. Ж.-П. Готье, в молодости исповедовавшего романтизм.

Даже в эпатажно-эксцентричном творчестве Вивьен Вествуд (основательницы стиля панк в моде) изысканная аура романтизма и историзма проявляется явственно и мощно (коллекции 1981–1990 гг. «Pirates», «Witches», «Mini-Crini», «Harris Tweed» и «Portrait» и др.) [см. также: Вествуд, Келли, 2015]. То же самое можно сказать и о многих других модельерах: Т. Мюглере, Д. Армани, К. Лакруа, А. Маккуине [Скрябина, 2020], А. Демельмейстер, В. Зайцеве и др.

Отметим и оптимистический творческий наказ самой В. Вествуд 2014 г.: «Нам под силу изменить будущее. Стремясь воплотить свои идеи, ты начинаешь задумываться, и это меняет твою жизнь. А меняя свою жизнь, ты меняешь мир» [цит. по: Вествуд, Келли, 2015, с. 7]. Об этом же не раз говорил в своих интервью и П. Карден; не случайно он



так высоко ценил русскую школу классического балета и творчество М.М. Плисецкой, видя в них вдохновляющие примеры преобразования человеческого духа и при этом понимая стиль, прежде всего, как незаурядную человеческую личность.

Примечательно, что именно данный подход, основанный на смелом творческом синтезе «утонченной простоты» (Д. Армани и др.) и эксцентричности, традиций и новаций [см.: Молхо, 2008; Напия, 2013; Саме, 2010; Уилсон, 2019; Так говорили великие кутюрье, 2014; и др.], – наиболее перспективном методе сохранения и приумножения европейского культурного наследия [Водопьянова, 2020], все чаще берут в основу своей деятельности талантливые пассионарные модельеры и дизайнеры, в том числе в России. При этом они в значительной степени опираются как на вкусы более финансово обеспеченных групп «элит», так и на установки «демократичной» молодежной культуры, но при этом активно, методично и целенаправленно используют в своих коллекциях и этнические элементы [Башкатова, 2009], и обращение к Истории [см. также: Васильев, 2018].

Выделим, в частности, творчество известных Санкт-Петербургских модельеров Татьяны Парфеновой<sup>1</sup>, Яниса Чамалиди<sup>2</sup>, Алены Ахмадуллиной<sup>3</sup>, Ларисы и Павла Ткаченко, а также московских модельеров Вячеслава Зайцева [см.: Зайцев, 2017], Валентина Юдашкина<sup>4</sup>, Игоря Чапурина<sup>5</sup>, Дарьи Разумихиной<sup>6</sup>, Олега Бирюкова<sup>7</sup>, Юлии Яниной<sup>8</sup>, Светланы Тегин<sup>9</sup> и Марии Смирновой<sup>10</sup>; крымского дизайнера и модельера Юлии Гелевери (список, впрочем, можно продолжить). Каждый из них, обладая индивидуальным и неповторимым стилем, вместе с тем органично сочетает традиции с новациями, историзм и романтизм Прошлого с динамизмом и полифонией Современности.

---

<sup>1</sup> URL: <http://parfionova.ru>

<sup>2</sup> URL: <https://ianischamalidy.com/ru/shop>

<sup>3</sup> URL: <https://www.akhmadullina.ru>

<sup>4</sup> URL: <http://yudashkin.com/ru>

<sup>5</sup> URL: <https://chapurin.com>

<sup>6</sup> URL: <http://razu-mikhina.com/shop>

<sup>7</sup> URL: <http://www.biryukov.ru>

<sup>8</sup> URL: <https://yaninacouture.com>

<sup>9</sup> URL: <https://tegin.com>

<sup>10</sup> URL: <https://www.inshade.ru>



Успех обращения к историческим и этническим сюжетам в современной России, на наш взгляд, отчасти объясняется тем, что «модные» изделия начинают уже восприниматься потребителем не в контексте изначально рассчитанных на коммерческий успех маркетинговых стратегий (через различные образы, искусно манипулирующие сознанием и эмоциями [см. также: Морозова, Гурова, 2020]), – а как **Красота многовариантности, Красота полифонии** на основе обращения, прежде всего, к неиспользованным ресурсам и национальной, и общемировой (культурно-цивилизационной) традиции [см. также: Дубровина, 2014; Махиня, Яковлева, 2020], ее уникальной ауре сакральности... Это прекрасно понимают и ведущие модельеры, все активнее работая (причем в постоянной борьбе с собственными искушениями) не на угоду вкусов «массового» потребителя, а в контексте высоких требований искусства. При этом источником вдохновения нередко выступает и мировая литература: так, известный бельгийский модельер Анн Демельмейстер (одна из первых объединившая женские и мужские элементы в так называемом «андрогинном образе») добавила различные цвета в одну из своих знаменитых коллекций под влиянием книги Г. Гессе «Сиддхартха». Другой характерный пример – глубокое воздействие русской и советской литературы (прежде всего, А.С. Пушкина, А.М. Горького и Ф.М. Достоевского) на жизненные ценности Йоджи Ямамото, создавшего уникальный стиль «защиты» человека – через одежду – от негативных внешних воздействий. Искусствоведом по образованию является Кристиан Лакруа, серьезно изучавший театр и кинематограф и часто прибегавший в своих коллекциях к методу коллажа. На творчество видного американского модельера и дизайнера Ральфа Лорена сильное воздействие оказал кинематограф. И таких примеров очень много, что объясняется также синкретизмом самой моды, соединившей в себе множество явлений культуры.

Как бы продолжая «творческую эстафету» великих кутюрье, Т.В. Парфенова подчеркивает приоритетную значимость свободы и покоя, отсутствие в работе суеты, счастье полноценного и независимого творческого усилия [Интервью Татьяны Парфеновой ..., 2020]. Об этом же не раз говорили многие выдающиеся творцы: Д. Армани, К. Диор, Й. Ямамото, А. Алая, Дрис ван Нотен и др. Радость Творчества, свободного служения Красоте, как показывает опыт ведущих



модельеров мира – во многом уникальный социокультурный феномен (зачастую позволяющий творцам «преодолеть» даже свой биологический возраст, но, главное – создать для людей мечту, по признанию К. Лакруа), – вплоть до наших дней является надежным противодействием множеству искушений стремительно наступающего на нас общества потребления. На передний план выходит чувство прекрасного, возвышающее и одухотворяющее человека.

Примечательно, что целый ряд мастеров моды ищут и успешно находят как отдых, так и вдохновение в путешествиях (К. Диор, Т. Мюглер и др.); для обычных же любителей моды сейчас организуют популярные дизайн-туры (Нади Зотовой, Ольги Косыревой, Анны Муравиной и др.), дающие уникальный шанс погружения в иной «культурный контекст» и обретения новых ярких источников вдохновения.

В основе жизни и творчества ведущих модельеров лежит исключительное трудолюбие, которое олицетворяют собою многие из них: П. Карден, К. Диор, И. Мияки, Й. Ямамото, один из самых загадочных кутюрье современности бельгиец Мартин Маржела (неустанно экспериментировавший с кроем одежды) и др.

При этом, что крайне важно, развиваются такие качества самостоятельной, креативной личности как органичность мировосприятия, «естественная простота», умиротворенное ощущение полноты жизненного бытия, постоянный интеллектуальный и эстетический поиск (тесно связанный с воспеванием красоты человеческого тела и стихий природы), неприятие конформизма, чувство свободы и душевного равновесия (внутренней гармонии), вера в светлые гуманистические свойства души. Отметим, что модельеры хорошо понимают исключительную значимость творческой полифонии: так, Эмануэль Унгаро опирался в своей многолетней работе на идеи З. Фрейда, Ж.-П. Сартра и П. Пикассо, неустанно отмечавших принципиальное отсутствие изначальных категоричных ответов на вечные вопросы бытия, важность критического отношения к самому себе. Не забывают они и про юмор (коллекции Эльзы Скиапарелли, Роберто Кавалли, Рокко Барокко и др.).

Вместе с тем и в сфере моды очень важна объективная основа любого (как хозяйственного, так и социокультурного) прогресса, а именно: необходимость интенсивного экономического развития. Об



этом, в частности, говорил в июле 2020 г. И.В. Чапурин применительно именно к условиям работы российских модельеров: «...либо ты сражаешься и выживешь, либо ты погибаешь. Но в этом все равно нет развития... Должна быть правильная экономическая основа, которая дала бы возможность всем развиваться» [цит. по: Игорь Чапурин, 2020]. Кроме того, на отечественную fashion-индустрию все еще оказывают негативное воздействие факторы, связанные с многолетним изолированием моды в СССР от мировых тенденций, с доминирующей ролью государства и идеологии [см. также: Журавлев, Гронов, 2013; Журавлев, Гронов, 2019]. При этом даже эпизодические контакты с представителями зарубежной модной индустрии долгие годы рассматривались советскими властями как проявления «контрреволюции» либо даже шпионаж. Но самое главное заключалось в том, что у подавляющего большинства советских людей не было возможностей следить за модой: гораздо важнее было материально обеспечить семью [см. также: Журавлев, Гронов, 2013, с. 434].

В настоящее время ситуация меняется к лучшему; благодаря Интернету информация становится гораздо доступнее; возрастает и внимание россиян к ранее малоинтересным и недостаточно значимым для них аспектам моды, в том числе связанным с экологией. Отметим здесь и активность российских женщин, все настойчивее и практичнее использующих моду в качестве средства самовыражения и самореализации. Как отмечали ведущие модельеры (К. Лагерфельд и др.), в России очень много исключительно красивых представительниц «прекрасного пола», тщательно следящих (в отличие от мужчин) за своим внешним видом, украшающих и преображающих будни повседневной жизни.

Вместе с тем в настоящее время в нашей стране отчасти сохраняются негативные моменты, связанные с «массовой культурой» и исторически сложившимся табуированием альтернативности (проявляющимся и в массовом сознании обывателя, все еще по привычке стремящегося к стереотипам, и в культурной политике властных элит), а именно многовариантность, опираясь на разнообразие творчества, является одной из основ современной моды.

Важнейший элемент решения этой проблемы применительно к условиям современной России (наряду с уже отмеченной необходимостью экономического роста) – это, с одной стороны, воспитание вкуса



массового потребителя, а с другой – профессиональная подготовка таких универсальных специалистов fashion-индустрии, которые бы знали не только историю моды, но и всю историю культуры нашей страны, ее богатейшие и во многом уникальные традиции. Так, подобный подход лежит в основе деятельности Центра «Менеджмент и коммуникации в индустрии моды» НИУ ВШЭ. Отметим также мощный пассионарный импульс в развитии современного отечественного дизайна и моды; явную ориентацию отечественной рекламы индустрии моды на базовые аксиологические ценности, свойственные именно противоречивой ментальности российского потребителя.

Все эти успехи были бы невозможны без обращения не только к профессиональному опыту «отцов-основателей» fashion-индустрии (которые не раз подчеркивали, что мода – это, прежде всего, тяжелейший труд), но и к их помыслам, надеждам, эмоциям и фантазиям, а порою, как мы убедились выше, – мудрым наказам, предостережениям современникам и потомкам... Главный из этих заветов заключается в том, что личность, постоянно работая над собой, должна, прежде всего, стремиться не к призрачным «благам» общества потребления, не к овладению передовыми технологиями (за которыми, как отмечал П. Карден, все же будущее), а к духовно-нравственным сакральным ценностям, в пантеоне которых ведущие места занимают Труд, Добро и Красота. Характерный пример: для выдающегося модельера Рика Оуэнса любимым музыкальным произведением отнюдь не случайно стала прославляющая страсть и любовь опера Р. Штрауса «Саломея», в которой он нашел духовное утешение. Универсальным же источником вдохновения для многих кутюрье выступает Природа.

Таким образом, творцы моды подчеркивают: необходим свободный от тисков как идеологии, так и рынка творческий синтез знаний и веры, традиций и новаций, – синтез, который труден, но вполне достижим. Оптимизм и эмпатия – качества, которые востребованы всегда, но особенно в настоящее время, когда человечество переживает очередную смертельную угрозу – всеобщую пандемию. Отметим в связи с этим вывод «патриарха» мировой моды Пьера Кардена, сделанный в 2020 г. в период жесткого карантина, связанного с вспышкой коронавируса: «...все проходит – войны, катаклизмы, закончится и этот период, но нужно быть солидарными и не забывать о своих близких и людях в возрасте, которым может понадобиться ваша помощь»



[Карден, 2020]. Для многих ведущих модельеров именно драматичный период пандемии стал временем своего рода «перезагрузки» (Рик Оуэнс) – возможностью по-новому, более открыто и одновременно более ответственно взглянуть на себя и окружающий мир.

Одним из действенных способов «ментальной перестройки» человека (и альтернативой, все еще преобладающей в социуме «философии self-made man», конструирования ориентированной исключительно на амбициозный «деловой успех» личности) как раз и выступает современная мода, многовариантная и многоликая... Важно подчеркнуть, что в современных условиях по этому пути интеллектуального и эстетического поиска, неразрывно связанного с творческим созданием и превращением прагматичного интереса в высокое вдохновение [см. также: Диор, 2011; Напиа, 2013; Зайцев, 2017; О'Ши, 2015; и др.] могут идти представители самых различных социальных групп и «страт» (многообразие fashion-индустрии это позволяет), причем как элитных, так и мейнстримных; главное – проявить интеллект, вдохновение, стремление к Красоте, эмпатию, силу воли и духа... Таким образом, ведущие модельеры современности (к которым мы в данном случае относим и ряд выдающихся кутюрье второй половины XX в., чье творчество сохранило свою актуальность, достойно пройдя суровое испытание временем), живя и работая в жестких условиях «эпохи постглобализма», тем не менее сделали ряд ценных выводов, касающихся как роли моды в качестве ценностно-формирующего фактора культуры, так и ее значимости для самоопределения и самореализации личности, тонко «чувствуя» потребности общества через «фактуру» (ткань, кожу, металл и прочее). Дальнейшее изучение отдельных аспектов этой темы позволит глубже осознать не только огромное творческое наследие, оставленное нам великими творцами прошлого, но и раскрыть продолжение гуманистических жизнеутверждающих традиций в работах современных мастеров.

### Список литературы

Аброзе Е.А. Индустрия моды в условиях глобализации культуры : дис. ... канд. культурологии. 24.00.01 – Теория и история культуры. – СПб., 2006. – 168 с.

Алексеев Л.В. Специфика потребления моды в обществе: анализ ключевых проблем // Социально-гуманитарные знания. – М., 2017. – № 7. – С. 181–189.



Алпатова О.Е. Изобилие и избыточность как феномены потребления // Изв. Самарского науч. центра РАН. – 2015. – Т. 17, № 1/5. – С. 1198–1201.

Баикатова Д.А. Современный русский дискурс моды: дис. ... канд. филол. наук. 10.02.01. – Русский язык. – М., 2009. – 311 с.

Березовская В.В., Селиванова С.Н., Логвиненко Н.В. Формирование трендов в современной моде в условиях современного мира // Вестн. молодых ученых Санкт-Петербургского гос. университета технологии и дизайна. – 2019. – № 1. – С. 260–266.

Васильев А.А. Красота в изгнании. Сто лет спустя : в 2 т. – М. : Слово/Slovo, 2018. – Т. 1. – 431 с; Т. 2. – 431 с.

Вествуд В., Келли И. Вивьен Вествуд. – М. : КоЛибри, 2015. – 480 с.

Водопьянова Е.В. Рост инновационной составляющей в европейском культурном наследии // Вестн. культурологии. – 2020. – № 3 (94). – С. 55–67.

Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. – 4-е изд. – М. : КДУ, 2010. – 228 с.

Гуслан Э. Жан-Поль Готье: Сентиментальный панк. – М. : Этерна, 2018. – 320 с.

Демшина А.Ю. «Точка зрения» в современных медиа как феномен культуры // Вестн. Санкт-Петербургского гос. института культуры. – 2020. – № 1 (42). – С. 18–22.

Джанни Версаче: 10 цитат и фактов о легендарном модельере. – URL: <https://2queens.ru/Articles/Dom-mody-vip-persony/Dzhanni-Versache-10-citat-i-faktov-o-legendarnom-modelere.aspx?ID=3846> (дата обращения: 22.02.2021).

Диор К. Диор о Dior: автобиография. – М. : Слово/Slovo, 2011. – 221 с.

Дубровина А.В. Мода как знак цивилизации, выраженный в костюме // Вopr. культурологии. – 2014. – № 11. – С. 25–29.

Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991. – М. : ИРИ РАН, 2013. – 494 с.

Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по-советски: роскошь в стране дефицита. – М. : «ИстЛит», 2019. – 624 с.

Зайцев В.М. Мода. Мой дом. – М. : АСТ, 2017. – 304 с.

Игорь Чапурин: Я одел Уитни Хьюстон, Шер, Мадонну – и не жалею, что не уехал на Запад. – URL: <https://www.bfm.ru/news/448324> (дата обращения: 23.02.2021).

Ильинский М. Джанни Версаче. Жертва красоты и моды... – М. : Алгоритм, 2013. – 285 с.

Интервью Жан-Поля Готье Александре Готовой. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TxL1ruLIRMs> (дата обращения: 22.02.2021).

Интервью Татьяны Парфеновой для Vogue. Россия, март 2020 г. – URL: <http://parfionova.ru/news> (дата обращения: 23.02.2021).

Карден П.: «Если ставлю цель, то я обязан ее достичь». – 2020. – URL: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/intervyu/per-karden-esli-stavlyu-tsel-to-ya-obyazan-ee-dostich/> (дата обращения: 26.02.2021).

Кастель М. Миф Версаче: Биография. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 397 с.

Кристиан Диор: цитаты. – URL: <https://ru.citaty.net/avtory/kristian-dior/> (дата обращения: 22.02.2021).

Мани Т. Бегство от себя // Курьер ЮНЕСКО. – М., 1994, август. – С. 40–41.



Махиня Е.В., Яковлева Л.Е. Русский культурный код: одежда как артефакт // Образ русского мира в междисциплинарном дискурсе : межвузовский сборник статей. – М., 2020. – С. 111–119.

Молхо Р. Быть Армани. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 348 с.

Морозова Д., Гурова О. Коммерциализация умной одежды как практика: арт-, бизнес- и государственный проекты // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2020. – № 56 (лето). – С. 301–325.

Наниа Ж.-К. Карл Лагерфельд. Мудрость жизни. Философия стиля. – М. : Слово/Slovo, 2013. – 174 с.

О'Ши К. Феномен Zara. – М. : Эксмо, 2015. – 240 с. – URL: <https://litportal.ru/avtory/kovadonga-o-shi/read/page/2/kniga-fenomen-zara-196736.html> (дата обращения: 23.02.2021).

Пришвин М.М. Дневники. 1938–1939. – СПб. : Росток, 2010. – Т. 1. – 608 с.

Рабанн П. Нить Ариадны: искусство читать знаки судьбы. – М. : Открытый мир, 2009. – 251 с.

Саме Ж. Высокая мода = Chere Haute Couture. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 318 с.

Скрябина Т.Л. Романтические ретроспекции в коллекциях Александра Маккуина // Вестн. культурологии. – 2020. – № 2 (93). – С. 60–71.

Скрябина Т.Л. Этнос как стратегия: этнический стиль Кензо Такады в культурной парадигме 1960–1980-х гг. // Культурология. – 2017. – № 4 (83). – С. 195–208.

Старовойтова Е.Н. Теоретические, методологические, технологические аспекты феномена «мода на одежду» в культурологическом дискурсе : дис. ... канд. культурологии. 24.00.01. – СПб., 2017. – 150 с.

Так говорили великие кутюрье. О моде, о жизни, о себе / сост. Т. Драмышко. – СПб. : Питер, 2014. – 125 с.

Тойнби А. Постигжение Истории. – М. : Прогресс, 1990. – 730 с.

Уилсон Э. Александр Маккуин. Кровь под кожей. – М. : Центрполиграф, 2019. – 381 с.

## References

Abroze, E.A. (2006). *Industriya mody v usloviyah globalizatsii kul'tury: dis.... kand. kul'turologii. 24.00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury* [Fashion industry in the context of cultural globalization: dis.... cand. cultural studies. 24.00.01-Theory and history of Culture]. Saint Petersburg. (In Russian).

Alekseenko, L.V. (2017). *Specifika potrebleniya mody v obshchestve: analiz klyuchevykh problem* [Specificity of fashion consumption in society: analysis of key problems]. In *Social'no-gumanitarnye znaniya* [Socio-humanitarian knowledge], (7), (pp. 181–189). Moscow. (In Russian).

Alpatova, O.E. (2015). *Izobilie i izbytochnost' kak fenomeny potrebleniya* [Abundance and redundancy as consumption phenomena]. In *Izv. Samarskogo nauch. centra RAN* [Izv. of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], T. 17, (1–5), (pp. 1198–1201). (In Russian).



Bashkatova, D.A. (2009). *Sovremennyy russkiy diskurs mody: dis.... kand. filol. nauk. 10.02.01. – Russkiy yazyk* [Modern Russian fashion discourse: dis.... cand. philol.nauk. 10.02.01. – Russian language]. Moscow. (In Russian).

Berezovskaya, V.V., Selivanova, S.N., Logvinenko, N.V. (2019). Formirovanie trendov v sovremennoy mode v usloviyakh sovremennogo mira [Formation of trends in modern fashion in the modern world]. In *Vestn. molodykh uchenykh Sankt-Peterburgskogo gos. universiteta tekhnologii i dizajna* [Vestn. young scientists of the St. Petersburg State University. university of Technology and Design], (1), (pp. 260–266). (In Russian).

Vasil'ev, A.A. (2018). *Krasota v izgnanii. Sto let spustya: v 2 t. T. 1. T. 2.* [Beauty in exile. One hundred years later: in 2 vols. V. 1. V. 2]. Moscow : Slovo/Slovo. (In Russian).

Vestvud, V., Kelli, I. (2015). *Viv'en Vestvud* [Vivienne Westwood]. Moscow : KoLibri. (In Russian).

Vodop'yanova, E.V. (2020). Rost innovacionnoj sostavlyayushchej v evropejskom kul'turnom nasledii [The growth of the innovative component in the European cultural heritage. cultural studies]. In *Vestn. kul'turologii* [Herald of Culturology], (3), (pp. 55–67). Moscow. (In Russian).

Gofman, A.B. (2010). *Moda i lyudi. Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya. 4-e izd.* [Fashion and people. A new theory of fashion and fashionable behavior. 4 th ed.]. Moscow : KDU. (In Russian).

Guslan, E. (2018). *Zhan-Pol' Got'e: Sentimental'nyj pank* [Jean-Paul Gaultier: Sentimental punk]. Moscow : Eterna. (In Russian).

Demshina, A. Yu. (2020). «Tochka zreniya» v sovremennykh media kak fenomen kul'tury [«Point of view» in modern media as a cultural phenomenon]. In *Vestn. Sankt-Peterburgskogo gos. instituta kul'tury* [St. Petersburg State University. institute of Culture], (1), (pp. 18–22). (In Russian).

(Anonymous). *Dzhanni Versache: 10 citat i faktov o legendarnom model'ere* [Gianni Versace: 10 quotes and facts about the legendary fashion designer]. Retrieved from : URL : <https://2queens.ru/Articles/Dom-mody-vip-persony/Dzhanni-Versache-10-citat-i-faktov-o-legendarnom-modelere.aspx?ID=3846> (In Russian).

Dior, K. (2011). *Dior o Dior: avtobiografiya* [Dior about Dior: an autobiography]. Moscow : Slovo/Slovo. (In Russian).

Dubrovina, A.V. (2014). Moda kak znak civilizatsii, vyrazhennyj v kostyume [Fashion as a sign of civilization, expressed in a suit]. In *Vopr. kulturologii* [Questions of cultural studies] (11), (pp. 25–29). (In Russian).

Zhuravlev, S.V., Gronov Yu. (2013). *Moda po planu: istoriya mody i modelirovaniya odezhdv v SSSR, 1917–1991* [Fashion according to plan: the history of fashion and clothing modeling in the USSR, 1917–1991]. Moscow : IRI RAN. (In Russian).

Zhuravlev, S.V., Gronov Yu. (2019). *Moda po-sovetski: roskosh' v strane deficit* [Fashion in the Soviet style: luxury in a country of scarcity]. Moscow : «IstLit». (In Russian).

Zajcev, V.M. (2017). *Moda. Moj dom* [Fashion. My home]. Moscow : AST. (In Russian).

(Anonymous). Igor' Chapurin: Ya odel Uitni H'yuston, Sher, Madonnu – i ne zhaleyu, chto ne uekhal na Zapad [Igor Chapurin: I've dressed Whitney Houston, Cher, Ma-



donna – and I don't regret not going West]. Retrieved from : URL : <https://www.bfm.ru/news/448324> (In Russian).

Il'inskij, M. (2013). Dzhanni Versache. Zhertva krasoty i mody...[ Gianni Versace. A victim of beauty and fashion...]. Moscow : Algoritm. (In Russian).

(Anonymous). Interv'yuu Zhan-Polya Got'e Aleksandre Glotovoj [Interview with Jean-Paul Gaultier Alexandra Glotova]. Retrieved from : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TxL1ruLIRMs> (In Russian).

(Anonymous). (2020, march). Interv'yuu Tat'yany Parfenovoj dlya Vogue. Rossiya [Interview with Tatiana Parfenova for Vogue. Russia]. Retrieved from : URL : <http://parfionova.ru/news> (In Russian).

(Anonymous). (2020). Karden P.: «Esli stavlyu cel', to ya obyazan ee dostich'» [Carden P.: «If I set a goal, I must achieve it»]. Retrieved from : URL: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/intervyu/per-karden-esli-stavlyu-tsel-to-ya-obyazan-ee-dostich/> (In Russian).

Kastel', M. (2008). Mif Versache: Biografiya [The Versace Myth: A Biography]. Saint Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).

(Anonymous). Kristian Dior: citaty [Christian Dior: quotes]. Retrieved from : URL: <https://ru.citaty.net/avtory/kristian-dior/> (In Russian).

Mann, T. (1994, Aug.). Begstvo ot sebya [Escape from yourself]. In *Kur'er YuNESKO* [UNESCO Courier], 40–41. Moscow. (In Russian).

Mahinya, E.V., Yakovleva, L.E. (2020). Russkij kul'turnyj kod: odezhda kak artefakt [Russian Russian cultural code: clothing as an artifact]. In *Obraz russkogo mira v mezhdisciplinarnom diskurse: mezhvuz. sb. st.* [The image of the Russian World in interdisciplinary discourse: an interuniversity collection of articles], 111–119. Moscow. (In Russian).

Molho, R. (2008). Byt' Armani [Be an Armani]. Saint Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).

Morozova, D., Gurova, O. (2020). Kommerzializatsiya umnoj odezhdy kak praktika: art-, biznes- i gosudarstvennyj proekty [Commercialization of smart clothing as a practice: art, business, and government projects]. In *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura* [Fashion theory: clothing, body, culture], (56), (pp. 301–325). (In Russian).

Napia, Zh.-K. (2013). *Karl Lagerfel'd. Mudrost' zhizni. Filosofiya stilya* [Karl Lagerfeld. The wisdom of life. Philosophy of style]. Moscow : Slovo/Slovo. (In Russian).

O'Shi, K. (2015). *Fenomen Zara* [The Zara Phenomenon]. Moscow : Eksmo. Retrieved from : URL : <https://litportal.ru/avtory/kovadonga-o-shi/read/page/2/kniga-fenomen-zara-196736.html> (In Russian).

Prishvin, M.M. (2010). *Dnevniki. 1938–1939. T. 1* [Diaries. 1938–1939. V. 1]. Saint Petersburg : «Rostok», 2010. – T. 1. – 608 s. (In Russian).

Rabann, P. (2009). Nit' Ariadny: iskusstvo chitat' znaki sud'by [Ariadne's Thread: The Art of Reading the Signs of Fate]. Moscow : Otkrytyj mir. (In Russian).

Same, Zh. (2010). Vysokaya moda = Chere Haute Couture. Saint Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).

Skryabina, T.L. (2020). Romanticheskie retrospekcii v kollekciyah Aleksandra Makkuina [Romantic flashbacks in the collections of Alexander McQueen]. In *Vestn. kul'turologii* [Herald of Culturology], (2), (pp. 60–71). Moscow. (In Russian).



Skryabina, T.L. (2017). Etnos kak strategiya: etnicheskij stil' Kenzo Takady v kul'turnoj paradigme 1960–1980-h gg. [Ethnos as a Strategy: Kenzo Takada's Ethnic Style in the Cultural Paradigm of the 1960 s-1980 s.]. In Kul'turologiya. [Culturology], (4), (pp. 195–208). (In Russian).

Starovojtova, E.N. (2017). Teoreticheskie, metodologicheskie, tekhnologicheskie aspekty fenomena «moda na odezhdu» v kul'turologicheskom diskurse: dis.... kand. kul'turologii. 24.00.01. [Theoretical, methodological, and technological aspects of the phenomenon of «fashion for clothing» in cultural discourse: dis.... cand. cultural studies. 24.00.01.]. Saint Petersburg. (In Russian).

Dramashko, T. (comp.). (2014). Tak govorili velikie kutyur'e. O mode, o zhizni, o sebe [So said the great couturiers. About fashion, about life, about yourself]. Saint Petersburg : «Piter». (In Russian).

Tojnbi, A. (1990). Postizhenie Istorii [Comprehension Of History]. Moscow : «Progress». (In Russian).

Uilson, E. (2019). Aleksandr Makkuin. Krov' pod kozhej [Alexander McQueen. Blood under the skin]. Moscow : Centrpoligraf. (In Russian).



*Андреева Г.Н.\**

**КТО ВЫ, МАСКА?  
(ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ, ОГРАНИЧЕННЫХ  
РАМКАМИ ФУНКЦИИ)**

*Аннотация.* В статье проанализированы особенности изображений на защитных санитарных масках во время пандемии COVID-19. Объектом исследования являются маски, выставленные на продажу фирмами-продавцами в интернет-магазине OZON в середине февраля 2021 г. Проведена классификация изображений на масках по разным основаниям. Прослежена тематика масок. Выявлено разнообразие культурных кодов содержания в защитных масках, используемых в пандемию COVID-19. Показаны различные аспекты и значения, придаваемые изображениям в рамках одной темы.

*Ключевые слова:* защитные маски; пандемия; изображения; темы; сюжеты; культурные корни; современная трансформация.

Получена: 30.04.2021

Принята к печати: 19.05.2021

---

\* *Андреева Галина Николаевна* – кандидат юридических наук, ведущий научный сотрудник, ИНИОН РАН, Москва, Россия, e-mail: galinandr@rambler.ru

*Andreeva Galina Nikolaevna* – PhD in Law, leading researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: galinandr@rambler.ru



*Andreeva G.N.*  
**Who are you, mask?**  
**(Study of images limited by function)**

*Abstract.* In article features of images on face sanitary masks are analyzed during COVID-19 pandemic. The object of the study is masks put up for sale by selling companies in the OZON online store in mid-February 2021. Masked images were classified on different grounds. The theme of masks is traced. A variety of cultural codes of contents in the face masks used in COVID-19 pandemic is revealed. Various aspects and meanings attached to images within the same theme are shown.

*Keywords:* protective masks; pandemic; images; themes; plots; cultural roots; modern transformation.

Received: 30.04.2021

Accepted: 19.05.2021

Маска является важным, очень древним по происхождению и разносторонне исследованным учеными элементом культуры. У нее много «ипостасей» в материальном и духовном плане, которые являются объектами пристального интереса культурологов, философов, этнографов, лингвистов, психологов, политологов и даже юристов<sup>1</sup>. Каждая ипостась несет особый культурный код, обеспечивающий самоидентификацию носителя маски в определенных социокультурных условиях. В культурологическом смысле она является «гибким» и подвижным элементом, легко подстраиваемым под обстоятельства и позволяющим реализовывать различные, в том числе новые, возникающие задачи. По сути, маска может быть в определенном смысле и ответом на вызовы эпохи.

В условиях пандемии санитарные маски, обеспечивающие защиту органов дыхания, становятся частью повседневности, атрибутом, обязательным для ношения в местах скопления людей (в транспорте, магазинах, на заправочных станциях и т.д.). Поскольку панде-

---

<sup>1</sup>Даже такая сугубо юридическая на первый взгляд категория как форма правления может быть исследована через философско-культурный инструментарий маски: «Внешние формы правления постоянно меняются, суверен же остается и вечно присутствует, меняя только свои маски», – пишет И.А. Исаев [Исаев, 2015, с. 23].



мия продолжается уже больше года и прогнозы сроков ее окончания варьируются, ношение маски, с одной стороны, не воспринимается уже населением как нечто совершенно чужеродное, скорее, как минимум, в качестве необходимости выполнять указания властей (что обеспечивается, в том числе, и мерами принуждения), а в идеале как проявление понимания серьезности ситуации и ответственности носителя маски. С другой стороны, производители пытаются перестроиться и выпускать (а торговые фирмы продавать) маски, которые удовлетворяли бы не только требованиям гигиены и выполняли функцию защиты органов дыхания, но имели определенный культурный контекст и позволяли носителям выражать себя и свое отношение к происходящему.

В качестве объекта культурологического исследования использовались маски, представленные на сайте торговой интернет-площадки OZON в середине февраля 2021 г. Речь идет о масках, имеющих изображение и иногда поясняющую его надпись. Было изучено более 400 защитных масок.

Необходимо отметить особенности источника информации для данного объекта исследования. Интернет-магазин OZON – одна из крупнейших в России торговых площадок в сфере электронной торговли, развивающей сервисы для предпринимателей и покупателей. На площадке OZON, по ее данным, находится 11 000 000 артикулов в 24 товарных категориях, они получают от клиентов 73 900 000 заказов в год<sup>1</sup>. Таким образом, указанная торговая площадка обладает высокой привлекательностью в качестве источника информации о продаваемых населению масках. Вместе с тем необходимо отметить и некоторые особенности этого источника информации, влияющие на исследование защитных масок.

Во-первых, поскольку OZON является крупной торговой площадкой, на которой выставляют свои товары различные фирмы-продавцы, достаточно часто происходит смена фирм и товаров. Будучи снятым с продажи, товар становится недоступным для исследования. Соответственно, это не традиционный статичный объект исследования, а скорее динамичный, который можно зафиксировать только на определенный промежуток времени.

---

<sup>1</sup> Режим доступа : <https://corp.ozon.com/> (дата обращения 15.02.2021 г.).



Во-вторых, возможность оценить популярность того или иного вида масок отсутствует, поскольку на сайте не отражается количество продаж конкретного товара.

В-третьих, определенную, но очень ограниченную информацию об отношении покупателей к конкретным маскам можно получить из рубрики «Отзывы покупателей». В рубриках бывает разное число отзывов о товаре, однако большое число высказываний о конкретной маске может быть как косвенным свидетельством ее популярности, так и результатом объявления OZON о присвоении баллов за отзыв о данном товаре, что резко увеличивает число отзывов. Оценить их репрезентативность также не представляется возможным, поскольку неизвестно общее число выбравших именно этот товар покупателей. Тем не менее эти примеры можно использовать в исследовании, чтобы продемонстрировать впечатление по крайней мере некоторой части покупателей.

Поскольку пандемия еще не закончена, и производители продолжают расширять ассортимент, относительно полную картину культурного кода масок, используемых в этот период времени, можно будет дать только после ее окончания. В данной статье предпринимается попытка получить своего рода «срез» культурной составляющей защитных масок к середине февраля 2021 г., реализуемых на конкретной торговой площадке, не претендуя на окончательные выводы о распространенности того или иного изображения на масках, своего рода фиксирование потока повседневности в определенный момент времени.

Целью исследования является прежде всего выявление связи между производимыми масками и их культурными корнями, а также анализ аллюзий, которые они должны вызывать у покупателей и окружающих.

### **Возможные классификации изображений на защитных масках изучаемого периода**

Поскольку маски используются для решения широкого диапазона социальных задач с глубокой древности (в ритуальных целях и для отпугивания злых сил) и до настоящего времени (карнавалы и политические маски-куклы), они исследованы учеными. Существуют их



различные научные классификации в зависимости от назначения, материала, формы и т.д. Понятия маски в общепринятом и в научном (например, этнографическом) смысле существенно различаются. А.Д. Авдеев в своей обстоятельной и до сих пор активно цитируемой статье, посвященной классификации этнографических масок, проанализировал их основные определения в словарях. Он отметил, что широко распространенные представления связывают маски с предметом, закрывающим лицо (часть лица), в то время как в этнографических коллекциях имеются «маски, надеваемые на голову, на лоб, маски, закрывающие всю голову целиком, маски, носимые на руках, на пальцах, маски, под которыми скрывается до 100 человек и т.д., и т.п.» [Авдеев, 1957, с. 234]. Для исследования масок, применяемых во время пандемии, из данной классификации интерес представляют только те, которые закрывают часть лица или лицо целиком. Интересна и связь современных масок с различными этническими артефактами. В современных масках частично использованы в трансформированном виде идеи, заложенные в образ некоторых этнографических масок [см., например: Андреева, 2021, с. 12–13], в целом же приведенная выше классификация для целей статьи непригодна.

Различные виды масок оказывают опосредованное или прямое культурное влияние и на их образцы, используемые во время пандемии. Карнавальные, маскарадные и театральные маски вносят в жизнь элемент игры, позволяют осмыслить реальность с различных философско-мировоззренческих позиций [подробнее об этом см.: Толшин, 2015], акцентируя внимание на определенных сторонах реальности нередко с помощью приема абсурда или гротеска. Собственное назначение и культурный код имеют ритуальные, посмертные маски, маски предков, политические и сатирические маски, различного рода защитные маски, являющиеся результатом промышленной революции (водолазов, сварщиков, врачей, пожарных и др.) и т.д. Следы их влияния просматриваются в современных санитарных масках, однако в очень косвенном и трансформированном виде.

С точки зрения дизайна представленные на сайте OZON защитные санитарные маски можно разбить на несколько групп: однотонные (включая обычные марлевые повязки на лицо); с надписями; с надписями и пиктограммами; с надписями и рисунками; только с изображениями. Объектом исследования в данной статье являются защитные



маски с изображениями, а также такие образцы, в которых изображение сопровождается поясняющими, расшифровывающими или придающими двусмысленность изображению надписями, при этом центральную смысловую нагрузку несет рисунок.

Изображения на защитных масках разнородны и отражают в определенной степени многообразие образов, используемых в массовой культуре (одежде, рекламе, киноиндустрии и т.д.). Для выявления культурологических особенностей этих изображений, целей их размещения на масках, используемых стилей, жанров и направлений массовой культуры имеет смысл их классифицировать, разбив на группы. Это можно сделать на различных основаниях, чтобы всесторонне охарактеризовать изображения на масках.

Применение темпорального подхода для классификации масок потенциально плодотворно для выявления разных по времени происхождения культурных влияний. В данном исследовании оно позволило выделить прямо или завуалированно выраженные в изображениях на масках древние (вплоть до палеолитических) культурные корни и слои (изображения черепа, рыбы как хтонического существа, личин и др.) и современные по происхождению изображения, появившиеся в XX–XXI вв. (реалистические фотографии зверей или фотографии, посвященные увлечениям, знаковые изображения и символы, кадры из фильмов и т.д.). Следует, однако, отметить, что многие современные или сравнительно недавно появившиеся изображения (как, например, кадры из кинематографа), в свою очередь, имеют древние корни и исторические аллюзии, трансформированные в соответствии с законами жанра. Характерный пример – использование и трансформация мифов в сериале «Звездные войны», кадры и сюжеты которого (наряду с другими кинематографическими источниками) получили отражение в рисунках на защитных масках. Этот сериал считается одним из показательных примеров того, как в фантастических произведениях в рамках поп-культуры прослеживаются схемы, изложенные в работах исследователей мифологии и фольклора [Михельсон, 2010 с. 56]. Соответственно, эти современные произведения также обращаются к древним мифологическим и фольклорным корням и соответствующим архетипам, что придает классификации условный характер. Вместе с тем такая классификация сразу выявляет существенный временной «провал» при обращении к культурным влияниям и корням в промежутке между указанными периодами,



характерный для исследованных масок, который может иметь причины как культурологического характера, так и объясняться особенностями ассортимента на сайте в изучаемый период времени.

Потенциально любопытной в культурологическом плане могла бы быть классификация изображений по художественным стилям, но она возможна только при ознакомлении со всеми масками по окончании пандемии. Можно констатировать, что маски, на которых изображены произведения искусства, принадлежащие к разным художественным стилям (например, фрагменты картины «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли или росписи потолка Сикстинской капеллы Микеланжелло), появились позже, в исследуемый период они отсутствуют.

С точки зрения целей использования изображения на масках распадаются на две большие группы: изображения, связанные с пандемией, и изображения общего характера, не имеющие прямого отношения к ней. Первая группа в серьезной или в смягченной юмористическом отношении к ситуации форме призывает к соблюдению мер безопасности и защиты, а по своему назначению и целям приближена к социальной рекламе. Содержание рисунков на масках этой группы однозначно и не требует расшифровки. Изображения второй группы масок не имеют такого назначения, не содержат явной связи с защитой от пандемии, поэтому изображения этой группы требуют выявления культурного слоя, с которым они связаны и который позволил вызвать их к жизни в этот период. Как ни парадоксально на первый взгляд, из этих двух групп наиболее разнообразные изображения представлены во второй группе, что, возможно, является естественной защитной психологической реакцией людей, выполняющих соответствующие санитарно-гигиенические требования, – желание не концентрироваться на их санитарно-эпидемиологической стороне. Существенный «перевес» второй группы делает такую классификацию в культурологических целях не слишком показательной, хотя, вероятно, она представляет интерес для психологов, особенно в сочетании с оценкой частоты использования в жизни этих масок различными социальными группами.

В следующей части данной статьи изображения на масках сгруппированы по отраженным в них темам и сюжетам. По мнению автора, это позволяет полнее отразить разнообразие использования культурных кодов и смыслов массовой культуры в одинаковых или близких по сюжетам изображениях.



## **Сюжеты, темы и смыслы изображений на масках в период пандемии**

### ***Тема 1. Борьба с пандемией COVID-19***

Маски, прямо подчеркивающие свое назначение – вклад в борьбу с пандемией, напоминают об опасности коронавируса и призывают окружающих соблюдать гигиенические требования во время пандемии. Значительная их часть носит вполне серьезный характер и, как правило, содержит условный значок, обозначающий коронавирус, или его стилизованное изображение, в основе которого компьютерная фотография этого вируса. Такой значок может сопровождать надпись, например, «Stop coronavirus», которая подчеркивает, с одной стороны, цель ношения данной маски, с другой стороны, звучит как древнее заклинание, возможно, эта двойственность сознательно заложена в надписи, тем более что и изображение двойное: слово «stop» заключено в стилизованное изображение коронавируса, и буква «o» в этом слове тоже превращена в значок ковида. В отличие от данного изображения на другой маске стилизованный значок сопровождается надписью «COVID-19», просто фиксирует причины ношения масок.

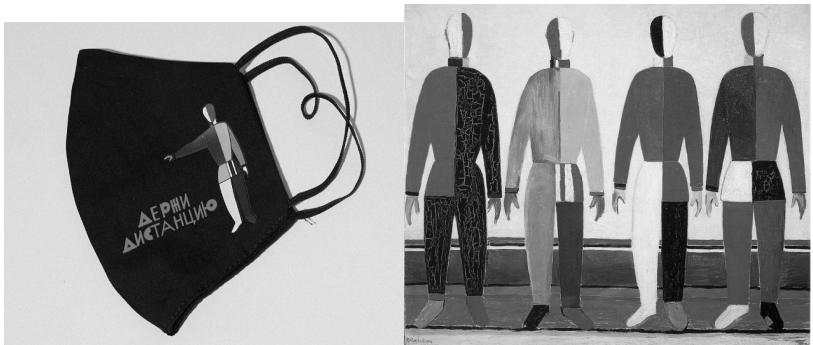


*Илл. 1. Маска «Stop coronavirus» и маска «COVID-19»*

К этой же группе относится изображение на маске человека, сопровождаемое надписью «Держи дистанцию», что проиллюстрировано соответствующим жестом персонажа. Изображение на маске создано под явным влиянием картины Казимира Малевича «Спортсмен»



ны». Маска с этим рисунком пользуется достаточно высоким спросом и интересом со стороны покупателей, о чем косвенно свидетельствуют 27 отзывов на сайте, при этом комментарии покупателей содержат не только оценку ее удобства и качества материала (что типично для оценки масок и вполне объяснимо с точки зрения ее основного санитарного назначения), но и с эстетической точки зрения: «красивая», «стильно», «классный дизайн», «симпатичная аппликация», «надпись своевременная», «креативно»<sup>1</sup>. Несколько диссонансом звучит вопрос одной из участниц обсуждения ее достоинств – Дарьи К.: «Разве дизайн в маске против болезни – это так важно?». Хотя на этот вопрос не был дан ответ другими покупателями, приведенные выше комментарии показывают, что для довольно большой части обсуждавших это оказалось важно.



Илл. 2. Маска «Держи дистанцию» и картина Казимира Малевича «Спортсмены». 1930–1931. (Виртуальный русский музей)<sup>2</sup>.

Показательно также, что влияние творчества Казимира Малевича как основоположника супрематизма и известного художника, упоминания о котором содержатся в энциклопедиях по искусству, в том числе иностранных [см., например, Искусство, 2009, с. 434, 440], не заметил ни один из написавших отзыв, но многие оценили художе-

<sup>1</sup> URL : <https://www.ozon.ru/product/povyazka-na-litso-razgulyaev-blagonravova-173249479/?asb=hgEsTSAMzizrb%252Fzh5jdh6yiNzDWxkAXHautT7wnl%252F2l%253D> (дата обращения 15.02.2021).

<sup>2</sup> URL : <http://www.virtualrm.spb.ru/ru/node/13901> (Дата обращения 15.02.2021).



ственные достоинства изображения на этой маске как любопытного дизайнерского решения. Возможно, в дальнейшем они могут и заинтересоваться этим направлением в изобразительном искусстве, встретив первоисточник идеи оформления и расширить таким образом культурный кругозор, а сама маска несет культурный код художественных поисков в области формы начала XX в., который находит отклик и сейчас.

В исследуемый период тема борьбы с пандемией в юмористической форме была представлена только в одной маске с изображением. На маске «Мне короны и вирусы не нужны» (илл. 3) изображен коронавирус (в основе лежат фотографии, сделанные с помощью электронного микроскопа) в сочетании с золотыми стилизованными коронами, что, с одной стороны, обыгрывает название вируса, вызвавшего пандемию, с другой стороны (с помощью надписи), подчеркивает стремление носителя избежать этой инфекции. Надпись в данном случае помогает раскрыть замысел художника, поскольку без нее маска могла бы выглядеть устрашающе, и смягчает впечатление от изображенного.



*Илл. 3. Маска «Мне короны и вирусы не нужны»*

Строго говоря, защитные маски, используемые в медицинских целях и отражавшие определенный культурный код своего времени, подробно описаны и проанализированы не только в медицинской, но и в культурологической и искусствоведческой литературе, так как пандемии происходили в истории человечества многократно, меняя ход развития человеческой цивилизации и оказывая серьезное воздействие на культуру. Таким образом, корни символики и особенностей устройства современных медицинских масок (как простых из марли, так и всех остальных, включая многоразовые), можно обнаружить как минимум в средневековой культуре. Такой защитный костюм средневековых медиков, как «доктор Чума» [подробнее о нем см.: Плотнокова, 2019, с. 151–154; Фролова, 2019, с. 65–68], вошел в историю куль-



туры, изображен на картинах, в средневековых и современных книгах, и до сих пор в Венеции продается входившая в комплект этого костюма характерная знаменитая маска, но, разумеется в ней не было никакой иронии, а сама маска производит скорее мрачное впечатление о печальном прошлом. Описанные выше современные маски в пост-модернистском духе пытаются внести свой вклад в преодоление пандемии, с одной стороны, подчеркивая необходимость мер безопасности, с другой – «повышая иммунитет» с помощью юмористического взгляда на мир.

В целом, завершая описание отражения данной темы в исследуемый период, нельзя не отметить различия между вербальной и невербальной формами борьбы с пандемией с помощью изображения и надписей на масках. Среди масок с вербальной формой преобладают именно юмористические или иронические надписи. Кроме того, отношение к пандемии в масках с надписями выражается более разнообразно, охватывая достаточно широкий спектр эмоций, не только поддержку необходимости ношения масок во время пандемии и воспроизведение соответствующих рекомендаций и профилактических мер, но и иронию и юмор по отношению к ситуации карантина, которая привела к мерам вынужденного характера, ограничивающим свободу передвижения и в целом права личности, а также стремление укрепить в окружающих позитивный настрой [Андреева, 2021, с. 10–23]. Как представляется, это связано с тем, что разнообразный слоган, в том числе из фольклора и Интернета, находится на слуху и сравнительно легко трансформируется применительно к ситуации пандемии, в то время как создание художественных образов в силу их многозначности требует более серьезной проработки и времени.

## ***Тема 2. Защита и защищенность***

В период пандемии возрастает потребность не только в физической защищенности, но и в психологической защищенности, что отражает и изображение на масках. Появляются маски, дизайн которых призван вызывать цепочку стандартных топических ассоциаций «маска – маскировка – армия – охрана – защита – защитник». Соответственно, для появления таких ассоциаций производители используют современные камуфляжные расцветки или расцветки, имитирующие ка-



муфляж, «маскируя» материал маски под «армейские» стереотипы покупателей. Эта группа масок по политико-идеологическим параметрам имеет патриотический оттенок, поскольку, как справедливо отмечается в научной литературе, «военная форма является одним из внешних выражений государственной идеологии» [Кудрявцева, Пятко, 2013, с. 118].

Вместе с тем аналогично (и для вызова тех же ассоциаций надежной специализированной защиты) камуфляжная форма используется в охранных подразделениях, обеспечивающих безопасность магазинов, супермаркетов, банков и т.д. Культурно-исторический посыл как в военном камуфляже, так и в камуфляже охранных подразделений одинаков, хотя в последнем случае ассоциация относится к защите и охране только одного объекта. Соответственно, маска многоразового использования камуфляжной расцветки в свою очередь может служить символом как защиты вообще, так и охраны единственного объекта – самого ее носителя.

Маска, изображенная на илл. 4, весьма показательна в этом плане, поскольку и сфотографированная в маске модель органична по своему виду для армии или охранных служб, и изображенный мужчина вполне мог бы быть спецназовцем.



*Илл. 4. Фотография модели в маске камуфляжной расцветки*

При этом собственно санитарно-гигиенические свойства маски могут быть как высокими, так и низкими, но это выясняется уже при эксплуатации, что же касается культурного импульса, то он очевиден.



С одной стороны – надежность, защита, с другой – маскировка, возможно, и на психологическом уровне – от вируса.

Следует отметить, что настоящая камуфляжная маскировка, прежде всего одежда, как способ «спрятаться» от противника, которая является прообразом для масок, обладает физическими пределами, за границами которых она имеет чисто психологическое назначение. Во-первых, современные средства обнаружения живых объектов и техники позволяют выявлять (по тепловому излучению и другим параметрам) даже идеально визуально замаскированные объекты. Во-вторых, если в прошлом камуфляжная форма разрабатывалась для конкретной местности, в которой велись (предполагалось вести) военные действия, то в современной армии доминирует разработка универсального рисунка, характерного для армии данного государства [Голубков, Зырина, 2014, с. 60], а его цветовые решения дорабатываются уже в зависимости от типа местности. При этом фотосъемка в различных условиях освещения и разной местности показывает, что ни универсальная, ни рассчитанная на строго конкретные условия камуфляжная форма не дает идеальной маскировки, а обеспечивает только большую или меньшую степень незаметности [Голубков, Зырина, 2014, с. 61]. В обыденной жизни камуфляжные цвета тем более могут быть только демонстрацией намерения, но вряд ли отражают желание именно замаскироваться. Они выступают в большей степени как символ защищенности.

По архетипу, отпечаток которого несет данная маска, она ближе всего к архетипу Героя, Воина, Спасателя. Это интуитивно или сознательно использовано в рекламе этой маски, путем подбора для ее демонстрации брутальной модели (илл. 4). Как хорошо известно, этот архетип имеет глубокие исторические и мифологические корни и множество ипостасей, не случайно в знаменитой работе Джозефа Кэмпбелла он назван «тысячеликим» [Кэмпбелл, 2018]. Особенность использования этого образа в данном случае состоит в том, что носитель маски с высокой вероятностью не является героем и не имеет прямого отношения к армии, это своего рода имитация и архетипа, и защиты, постмодернистская игра в защиту и героя.

Надписи на масках, взятые из анекдотов и армейского юмора, в сочетании с забавными рисунками, как, например, человечек, бегущий на фоне камуфляжной расцветки и надписи «Я всегда в форме», или



до зубов вооруженный военный в противогазе, нарисованный в стиле мультфильмов, с надписью «Водку? Буду!», либо изображение на маске фирменного значка Супермена на фоне камуфляжной расцветки (маска «Суперзащитник» со значком Супермена на камуфляжном фоне) призваны усилить эффект защищенности с помощью юмора. Маска «Я всегда в форме», например, помимо иронической демонстрации физической активности подчеркивает субъектную принадлежность этой наглядно демонстрируемой в изображении хорошей физической формы носителю маски с помощью выделения буквы «Я» красным цветом (в противном случае это было бы просто подписью к рисунку человечка в форме).



*Илл. 5. Маска «Я всегда в форме», «Суперзащитник», «Водку? Буду!»*

В современных масках с изображениями на тему защиты применяется еще один художественный прием, создающий иллюзию большей защищенности – изображение на маске предметов, обеспечивающих защиту. Такими являются, например, маски с изображением противогаза / респиратора или огромного танка в луже на фоне осенней непогоды (с аллюзией расхожего выражения «танки грязи не боятся»). Психологически такие изображения «удваивают» защищенность, которую должна обеспечивать маска. В чем-то здесь просматривается связь с древними магическими верованиями в усиление свойств предмета с помощью нанесения символических рисунков.





Илл. 6. Маски с изображениями противогаза / респиратора и танка

Маски с изображением денежных средств могут быть также отнесены к группе масок с охранно-защитной символикой. Любопытно, что советская купюра в 100 рублей имеет сдвоенное изображение, российская купюра стоимостью 5000 рублей изображена на маске в единичном экземпляре, а вот американский доллар в большом количестве и в сочетании с денежным долларовым деревом. Интерпретировать это можно по-разному, в том числе и в пользу советско-российской валюты. Вместе с тем маску с изображением долларов можно трактовать как выражение желания владельца маски стать долларовым миллионером, видящего в денежном мешке лучшую защиту от любых напастей. Однако изображения денег имеют много культурных смыслов (как и сами деньги), приведенные изображения на масках только в определенной интерпретации позволяют рассматривать их как своеобразный «оберег», но возможны и другие их интерпретации и рассмотрение в рамках другой тематики, в том числе и самостоятельной.

В целом можно констатировать, что тема защиты и защищенности также отражена в масках с использованием разных по своим культурным и даже философским кодам корней и символики.





*Илл. 7. Маски с изображением денежных купюр*

### ***Тема 3. Memento mori. Тема смерти и ее символика в виде черепа***

Пандемия потенциально сопряжена с повышением смертности, поэтому не вызывает удивления появление темы смерти и ее символики в изображениях на масках. В них предупреждение об опасности пандемии для самой жизни нашло отражение в виде изображения черепа. Такие изображения на сайте довольно разнообразны: в готской стилистике, в виде черепа в пиратской шляпе, металлического черепа, горящего черепа, черепа-личины и т.д. Художественными достоинствами выделяются череп в расцветке флага США и символика легендарного мотоцикла «Харлей – Дэвидсон».

Символика черепа весьма сложна и не сводится только к смерти, она восходит к архаичным верованиям, связывающим с черепом воплощение силы и его роль в качестве оберега [Письменный, 2011, с. 168]. Часть изображенных на масках черепов носит характер субкультурных мифологем, имеющих «архаическую основу, подвергнушуюся переосмыслению и трансформации, в ходе которой возникают значения, понятные лишь субъектам конкретной субкультуры» [там же, с. 168]. В научной литературе отмечается, «если байкер хочет подчеркнуть индивидуальность, то использует флаг с “веселым Роджером”» (черепа и кости), при этом «не все представители байкерского движения имеют представление об историческом значении символа или не придают ему значения» [Гаук, 2009, с. 56], что с высокой степенью вероятности можно отнести и ко многим носителям таких масок.





*Илл. 8.* Маски с символикой легендарного мотоцикла Харлей – Дэвидсон, маски с черепом с флагом США, пиратской символикой, изображением железного черепа – личины, художественно отрисованным изображением черепа

Вместе с тем череп является частью массовой культуры, художники, дизайнеры, ювелиры и другие представители искусства используют его для выражения своих эмоций и идей. На том же сайте OZON представлена интерьерная статуэтка (как определено изделие на сайте) – маска в виде черепа, одетого в свою очередь в маску с надписью COVID-19.



*Илл. 9.* Маска интерьерная со съёмной защитной маской и надписью «COVID-19»

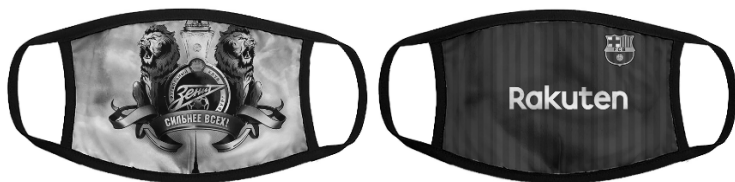


#### Тема 4. Увлечения

Маски, изображения на которых явно свидетельствуют о разнообразных увлечениях их носителей, снабжены соответствующей символикой или фотографиями и относятся к музыкальным, спортивным увлечениям и занятиям рыбалкой.

Маски с символикой или фотографиями членов музыкальных групп или отдельных исполнителей по идее рассчитаны на их фанатов и вместе с тем дополнительно популяризируют их творчество. В числе таких изображений фотографии и символы групп *Pink Floyd*, «Нирвана», *Slipknof*, *Ramstein*, *Metallica*. *Queen*, *Black Sabbath*, *Scorpions*, *Diablo* и некоторых другие, а в числе любимых исполнителей числится Курт Кобейн и Фредди Меркьюри.

Маски со спортивной символикой довольно активно представлены на сайте OZON: прежде всего встречается символика известных зарубежных футбольных клубов Manchester United, Chelsea Football Club, FC Bayern München, российский сектор представлен маской с символикой клуба «Зенит» (с комментирующей надписью-слоганом «Зенит – сильнее всех»).



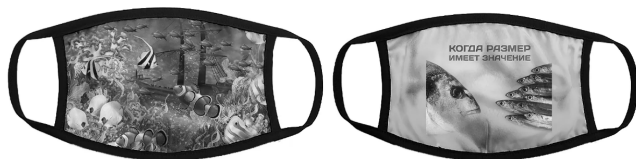
Илл. 10. Маски с символикой клубов «Зенит» и «Барселона»

Такие маски являются очевидной демонстрацией спортивных пристрастий их носителя. Выполняя в настоящее время санитарную защитную функцию, в дальнейшем, в принципе, они могут использоваться в качестве дополнения экипировки фанатов, наряду с шарфами и другими атрибутами одежды. Некоторые маски несут двойной (спортивный, культурный) код, отражая заключенные командой соглашения. Так, маска с символикой спортивного клуба «Барселона» (илл. 10) имеет надпись *Rakuten*, что отражает подписание им в 2016 г.



контракта с данной японской интернет-компанией, в результате чего название компании-спонсора появилось на футболках «Барселоны»<sup>1</sup>.

Рыбалка – одна из любимых тем для масок нового поколения, однако изображения на масках, посвященные рыбалке, по своему происхождению распадаются на две группы: первая и наиболее многочисленная группа посвящена собственно перипетиям данного увлечения, а также иллюстрирует оценку этого увлечения со стороны и рыболовный юмор. На масках встречаются разнообразные изображения и фотографии улова, рыб, речных заводей и другие, ассоциируемые с рыбалкой, как правило, сопровождаемые серьезными, лозунговыми или юмористическими надписями: «Много рыбы не бывает», «Душа поет, когда клюет», «Самый трудоемкий способ расслабиться», «Рыбак – это не хобби, это – диагноз», «Болен рыбалкой, лечиться не собираюсь», «Рыба это не улов, это – награда», «Когда размер имеет значение» (иллюстрация с противопоставлением нескольких мелких и одной крупной рыбы) и др.



Илл. 11. Маски ихтиологической тематики

Таким образом, рыбалка как увлечение раскрывается на масках с помощью не только изображений рыб, но и через известный «рыболовный» по сути городской фольклор, поскольку рыбалка, в принципе являющаяся одним из древнейших способов добывания пищи, в изображении на масках выступает не столько как средство получения ценного продукта питания, сколько как хобби, изображенное и / или прокомментированное на маске большей частью юмористически. При этом используется фольклор, сложившийся как в среде рыболовов-

---

<sup>1</sup>«Барселона» объявила о подписании контракта с японской компанией Rakuten. – URL : <https://www.championat.com/business/news-2637568-barselona-objavila-o-podpisanii-kontrakta-s-japonskoj-kompaniej-rakuten.html> (дата обращения 15.02.2021).



любителей, так и рожденный их окружением, иронически относящимся к данному увлечению.

Вторая группа изображений на масках посвящена собственно рыбам, и эти изображения несут отпечаток древнейших представлений о рыбах, как хтонических существах, соединяющих разные миры, на которых не распространяется выражение «нем как рыба», поскольку они способны сообщать полезную информацию (маска «Заряжена на клев») или предупреждать (маска «Не уверен – не подсекай!»).



*Илл. 12. Маска «Заряжена на клев» и маска «Не уверен – не подсекай!»*

При этом в маске с изображением веселой рыбы и надписью «Не уверен – не подсекай» использован слоган автомобилистов «Не уверен – не обгоняй», благодаря чему рыба как бы оказывается в курсе земных дел и земного фольклора. Эти изображения отражают древние дохристианские представления о рыбе как сакральном существе, способном помогать человеку и приносить обилие и богатство (что, в частности, отразилось в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке», а также хорошо известно из распространенного у славян сюжета народной сказки «По щучьему веленью»). Такого рода верования в русской культуре сохранились в относительно первозданном виде в фольклоре [Ощепкова, 2016, с. 19–22], позднее на них наложились христианские представления о рыбе как символе Христа [Холл, 1996, с. 480], что усилило значение ихтиологических образов в массовом сознании и культуре.

Таким образом, одни изображения и сопровождающие их надписи на масках на ихтиологическую тему рождают аллюзию с известной картиной В.Г. Перова «Рыболов», которая с теплым юмором изображает рыбалку как наслаждение, другие – отражают древние дохристианские представления о рыбе как сакральном существе. В изображениях по данной теме проступают как относительно новые фольклорные мотивы, так и весьма древние архаичные начала и корни.



### Тема 5. Популярные мультфильмы, компьютерные игры и кинофильмы

Маски, на которых изображены герои мультфильмов, компьютерных игр и кинофильмов, рассчитаны на разнообразных покупателей, как детей, так и взрослых. Среди героев мультфильмов, представленных на масках, имеются герои сериала мультфильмов «Смурфики», несколько изображений на масках взяты из комедийного приключенческого мультсериала о сложных отношениях птичек и свинок *Angry Birds*, не оставлены без внимания «Кунг-фу панда» (полнометражный анимационный фильм со множеством спецэффектов, повествующий о превращении сына лапшичника в мастера кунг-фу), «Черепашки-ниндзя», «Спящая красавица», «Король-лев», а также популярный сериал мультфильмов «Холодное сердце» (Эльза, Анна, говорящий снеговик Олаф, Кристофф Бьоргман и его верный друг олень Свен), а также персонажи аниме «Сэмпай». Целый ряд масок содержит изображения персонажей видеоигры для мобильных устройств *Brawl Stars*.



Илл. 13. Персонажи популярных мультфильмов, аниме и видеоигры для мобильных устройств *Brawl Stars*



При этом изображения мультяшных героев и героев из компьютерных игр часто помещают на маски, по размеру рассчитанные на взрослых и которые демонстрируют модели-взрослые (хотя может быть и детский вариант размера), а рекламируются они, как правило, взрослыми улыбающимися моделями. Это показывает, что цель таких масок – поднять настроение окружающим за счет очевидного контраста и что они рассчитаны в первую очередь на родителей, которые хотят, чтобы дети воспринимали маску не негативно, а скорее как игру. Если эти маски используют юные девушки, то они могут свидетельствовать о «мимимишности» носительницы маски, подчеркнуть, что она милая, почти ребенок. Вместе с тем нельзя не отметить, что многие персонажи мультфильмов, особенно небольшие, выглядят как эстетически выдержанный «значок» на маске. В культурологическом плане маски с героями мультфильмов являются постмодернистским проявлением архетипа Ребенка, осмысленным иронически, с высоты взрослости носителя маски. С художественной точки зрения эти маски содержат высокохудожественные изображения – результат работы профессионалов, владеющих законами мультипликации и изобразительного искусства, и по сути зритель имеет дело с культурным кодом, отражающим достижения данного жанра. В то же время множественность деталей, которые требуют близкого рассмотрения, противоречит идее соблюдения дистанции, поэтому выбор производителями таких изображений для защитных масок выглядит как «недоработка».

Среди изображений на масках персонажей и кадров из кинофильмов определенно лидируют герои фантастических фильмов и романов-фэнтези: «Братства кольца» Дж. Толкиена, «Игры престолов» Дж.Р.Р. Мартина, «Звездных войн» Дж. Лукаса и др. С одной стороны, создатели этих кинофильмов активно опирались на исследования мифологии, некоторые из них прямо об этом заявляли в своих интервью, как, например, Дж. Лукас [Михельсон, 2010, с. 56]. В этом смысле в данных сериалах присутствует весьма отчетливая аллюзия самых разных мифических тем, образов и архетипов (но, прежде всего, архетипа уже упомянутого ранее «тысячеликого» Героя, что предопределяется ситуацией пандемии), а также характерных для них культурных кодов. Вместе с тем их изображения, помещенные на защитные маски, рожают дополнительные двойные и тройные смыслы. Например, изображение такого неоднозначного персонажа «Звездных войн», как Дарт



Вейдер, который значительную часть сериала находится на службе у «сил зла», но в конечном итоге возвращается на «светлую сторону силы», может рассматриваться и как способ традиционного устрашения с помощью рисунка, и как способ вызвать аллюзию с его затрудненным дыханием, поскольку современные даже самые технологичные защитные санитарные маски не позволяют дышать свободно.



Илл. 14. Маски с кадрами фантастических фильмов *Warcraft*, «Братство кольца», «Звездные войны»

Некоторые фильмы, снятые по комиксам, как, например, фильм «Капитан Америка», представлены не только кадрами из фильма, но также символами и надписями, т.е. разнообразным изобразительным рядом, разработанным для данного фильма.

Различного рода чудища на масках, образы которых взяты из фантастических фильмов, близки к этой группе по происхождению. Вместе с тем они имеют явную генетическую связь с этнографическими масками, изображающими разных чудовищ с целью отогнать зло изображением большего зла и страха.

Единственным в своем роде явлением в этом списке кинематографических прообразов оказался кадр из советского, пуританского по духу и стилю, фильма «Девчата» с жизнерадостной героиней, правда, с достаточно провокационным для современного зрителя кадром, а для непосвященных из числа не смотревших этот пуританский фильм о любви на маске есть надпись с названием фильма. Таким образом, здесь мы имеем дело с иронией в постмодернистском стиле и над зрителем (подтекст «а



вы что подумали?»)), и над самим фильмом с не слишком жизненной историей об эталонных отношениях рабочих на стройке.



*Илл. 15. Маска с кадром из фильма «Девчата».*

### ***Тема 6. Мир животных и птиц***

Маски, на которых реалистично (обычно с помощью фотографий, но имеются и рисунки) изображены различные животные и птицы, по форме выступают продолжением древней традиции изображения тотемных животных, как правило, не являясь таковыми по сути для их носителей, скорее это олицетворение природной силы, выражение юмористического отношения к жизни носителя маски или стереотипных представлений о реальных или приписываемых данным животным качествах. На защитных масках встречаются реалистичные изображения волков, медведей, зайцев, сов, коровы, белки, слона и различных представителей семейства кошачьих (обычных кошек, ягуаров, леопардов, львов, тигров и др.).



*Илл. 16. Маски с реалистичными изображениями представителей семейства кошачьих*

Вместе с тем, поскольку маски по своему назначению и месту в облике человека являются аксессуаром, изображения животных на них перекликаются с зооморфными мотивами в одежде и ее деталях – одной из современных модных тенденций [Азиева, Филатова, 2015,



с. 7]. Изображения представителей животного мира и даже их шкур дизайнеры ассоциируют с одеждой первобытных людей и символикой природных инстинктов, физической силы и здоровья [там же, с. 8].

### *Тема 7. Семейные ценности*

Маски, выражающие семейные ценности, представлены «парными» масками, которые и на сайте демонстрируют «семейные» пары или пары «влюбленных», примером могут служить маски с изображением сердечка (символом сердечной привязанности) или лебедя. При этом маска мужчины однотонная (черная), а на женском варианте маски (того же цвета) имеется изображение лебедя или сердечка<sup>1</sup>. Изображение лебедя означает верность, а изображение сердечка – символ романтической привязанности. Возникает вопрос, почему на парных масках изображение представлено только на одной из них, но, возможно, дизайнер счел, что данные изображения на «мужской» маске будут снижать впечатление мужественности, которое мужчина должен нести в «паре».



Илл. 17. Парные маски с изображениями лебедя и сердечка

В этой группе также встречаются маски с изображениями, сопровождаемыми юмористическими или лозунговыми надписями, ко-

---

<sup>1</sup> Парные маски для юноши (просто черная) и девушки (с сердечком). – URL : <https://www.ozon.ru/product/povyazka-na-litso-glamuriki-2-sht-221119548/?asb=qB7Uc%252F2SNKqHw0EYDss2CgqKN9VqXS93N45qeaSj3bk%253D> (дата обращения 15.02.2021).



торые отражают различные аспекты массового сознания в семейной сфере: «Хоть полсвета обойти, лучше мамы не найти», провокационная надпись на «мужской» маске «Как папа сказал, так по-маминому будет» (отзывы на момент исследования отсутствовали), «Самый лучший папа» (надпись сопровождается рисунком стилизованного шлема, который носили витязи, т.е. опять используется образ Героя), «Самый лучший дедушка» (с целой композицией с красными флагами, атрибутами чиновника советской эпохи – чаем в стакане, характерной шляпой и портфелем, а также ящиком для столярных инструментов в медальоне между флагами. Из этого можно сделать вывод, что дедушки полностью отождествляются с советской эпохой и, возможно, с перестройкой).



*Илл. 18. Маски «Как папа сказал, так по-маминому и будет», «Самый лучший папа», «Самый лучший дедушка»*

Другой вариант – маски, рассчитанные на всю семью, т.е. одинаковые маски, но различных размеров для женщин, мужчин и детей (например, это изображения свинки, кошачьих, различных монстров и т.д.). Здесь обычно взрослые подстраиваются под предпочтения детей, на это указывают и комментарии: главное, что дети носят их с удовольствием.

### *Заключение*

Приведенный перечень тем, сюжетов и раскрывающих их изображений на масках не является исчерпывающим, но он достаточно показателен с точки зрения отражения массовой культуры в санитарных защитных масках периода пандемии COVID-19.



С одной стороны, большинство изображений на масках несет разнообразные коды, сформировавшиеся в недрах культур различных народов и, соответственно, производных от разных по происхождению источников – от городского фольклора до высокопрофессионально оформленных кинофильмов. С этой точки зрения изображения на масках являются выраженным продуктом глобализации.

С другой стороны, в культурно-художественном плане очевиден и налет торопливости, спешности при создании масок с изображениями, когда высокохудожественные образы или кадры используются без учета необходимости соблюдения дистанции, соответственно, переработки в стиле наглядной рекламы, видной с расстояния установленной дистанции, чему препятствуют сохраненные из оригинала детали. Лаконичные и крупные надписи из интернет-сленга в большей мере оказались подходящими для этих целей [Андреева, 2021, с. 5–25]. Это показывает, что на момент исследования адекватный и санитарным, и художественным задачам стиль масок с изображениями еще не сформировался.

## Список литературы

Авдеев А.Д. Маска (опыт антропологической классификации по этнографическим материалам) // Сборник музея антропологии и этнографии. – М. ; Л., 1957. – Т. 17. – С. 232–344.

Азиева Е.В., Филатова Е.В. Зооморфные мотивы в дизайне современного костюма // Сб. Трудов XIV международной научно-практической конференции «Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии» (Омск, 22–24 апреля 2015 г.). – Омск, 2015. – С. 6–8.

Андреева Г.Н. Verbal communication and self-presentation with a protective mask during pandemic period = Вербальная коммуникация и самопрезентация с помощью защитной маски в период пандемии // International Conference on Multidisciplinary Research Publications and Networking (May 5 th, 2021, Canada, Ottawa). – Ottawa : SPO “Professional science”, Lulu Inc., 2021. – P. 5–25.

Гайк А.В. Феномен социального символизма в байкерской субкультуре // Вестник Вятского государственного университета. – 2009. – № 4-4. – С. 53–56.

Голубков А.В., Зырина М.Ф. Сравнительная оценка маскирующих свойств российской и зарубежной полевой военной формы // Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2014) : тезисы докладов всероссийской научной студенческой конференции. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет дизайна и технологии» (Москва, 15–16 апреля 2014 года). – М., 2014. – С. 60–61. Исаев И.А. Маски суверена: «республика» – «монархия» // Lex



Russica / Русский закон. М., 2015. – Т. 109, № 12. – С. 7–24. – DOI: 10.17803/1729–5920.2015.109.12.007–024

Искусство. Иллюстрированная энциклопедия : пер. с англ./ под ред. Э. Грэма-Диксона. – М., 2009. – 612 с.

*Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. – СПб. : Питер, 2018. – 352 с.

*Кудрявцева М.С., Пятко Л.А.* Военная форма как средство коммуникации. Исторический обзор на примере русской армии XVI–XVIII веков // Актуальные проблемы социальной коммуникации : материалы четвертой Всероссийской научно-практической конференции. (Нижний Новгород, 24 мая 2013 г.). – Нижний Новгород, 2013. – С. 118–122.

*Михельсон О.К.* Археология поп-культуры: новая религиозность и мифологический код в семантическом поле блокбастера // Религиоведение. – 2010. – № 4. – С. 56–63.

*Ощепкова А.А.* Архетип рыбы в русской культуре // Symbolic and archetipic in culture and social relations : Materials of the V international scientific conference on March 5–6, 2016, Praha (Сборники конференций НИЦ Социосфера). – 2016. – № 13. – С. 19–22.

*Письменный Е.В.* Отражение архаической семантики мифологемы черепа в символике тюремно-воровской субкультуры // Сборники конференции НИЦ Социосфера. – 2011. – № 42. – С. 168–175.

*Плотникова К.А.* Трансформация средневекового костюма специального назначения в современной культуре // Сборник научных трудов 2-й Всероссийской научно-практической конференции «Архитектоника региональной культуры» (19 декабря 2019 г.). – Курск : Юго-Западный государственный университет, 2019. – С. 151–154.

*Толиин А.В.* Маска, я тебя знаю. – 2-е изд. – СПб. : Петрополис, 2015. – 288 с.

*Фулке Ф.* Как читать моду. Интенсивный курс по моде и стилю. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2011. – 256 с.

*Фролова Е.В.* История венецианской маски «доктор Чума» // Справочник врача общей практики. – М., 2019. – № 1. – С. 65–68.

*Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве : пер. с англ. – М. : Крон-пресс, 1996. – 656 с.

## References

Avdeev, A.D. (1957). Maska (opyt antropologicheskoy klassifikacii po etnograficheskim materialam) [Mask (experience of anthropological classification based on ethnographic materials)]. In *Sbornik muzeya antropologii i etnografii. T. XVII* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography. T. XVII], 232–344. Moscow ; Leningrad.

Azieva, E.V., Filatova E.V. (2015). Zoomorfnye motivy v dizajne sovremennogo kostyuma [Zoomorphic motifs in the design of a modern costume]. In *Cb. Trudov XIV mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Vizual'naya kul'tura: dizajn, reklama, informacionnye tekhnologii» (Omsk, 22–24 aprelya 2015 g.)* [Collection of Proceedings of the XIV International Scientific and Practical conference "Visual Culture: design, advertising, Information technologies" (Omsk, April 22–24, 2015), 6–8. Omsk.



Andreeva, G.N. (2021). Verbal communication and self-presentation with a protective mask during pandemic period = Verbal'naya kommunikaciya i samoprezentaciya s pomoshch'yu zashchitnoj maski v period pandemii // *International Conference on Multidisciplinary Research Publications and Networking (May 5 th, 2021, Canada, Ottawa)*, 5–25. Ottawa : SPO "Professional science", Lulu Inc.

Gauk, A.V. (2009). Fenomen social'nogo simbolizma v bajkerskoj subkul'ture [The phenomenon of social symbolism in the Biker subculture]. In *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik Vyatka State University], (4–4), (pp. 53–56).

Golubkov, A.V. & Zyrina M.F. (2014). Sravnitel'naya ocenka maskiruyushchih svoystv rossijskoj i zarubezhnoj polevoj voennoj formy [Comparative assessment of masking properties of Russian and foreign field military uniforms]. In *Innovacionnoe razvitie legkoj i tekstil'noj promyshlennosti (INTEKS-2014). Tezisy dokladov vsrossijskoj nauchnoj studentcheskoj konferencii. Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovaniya «Moskovskij gosudarstvennyj universitet dizajna i tekhnologii» (Moskva, 15–16 aprelya 2014 goda)* [Innovative development of light and textile industry (INTEX-2014). Abstracts of the All-Russian Scientific Student Conference. Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education "Moscow State University of Design and Technology" (Moscow, April 15–16, 2014)], 60–61. Moscow.

Isaev, I.A. (2015). Maski suverena: «respublika» – «monarhiya» [Masks of the sovereign: «republic» – «monarchy»]. In *Russkij zakon* [Russian Law] (

Grem-Dikson, E. (ed.). (2009). *Iskusstvo. illyustrirovannaya enciklopediya* [Art. Illustrated Encyclopedia] (translated from English).

Kempbell, Dzh. (2018). *Tysyachelikij geroj* [The thousand-faced hero]. Saint Petersburg : Piter.

Kudryavceva, M.S. & Pyatko L.A. (2013). Voennaya forma kak sredstvo kommunikacii. Istoricheskij obzor na primere russkoj armii XVI–XVIII vekov [Military uniforms as a means of communication. Historical review on the example of the Russian army of the XVI–XVIII centuries]. In *Aktual'nye problemy social'noj kommunikacii. Materialy chetyvortoj Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. (Nizhnij Novgorod, 24 maya 2013 g.)* [Actual problems of social communication. Materials of the Fourth All-Russian Scientific and Practical Conference. (Nizhny Novgorod, May 24, 2013)], 118–122. Nizhnij Novgorod.

Mihel'son, O.K. (2010). Arheologiya pop-kul'tury: Novaya religioznost' i mifologicheskij kod v semanticheskom pole blokbastera [Archeology of Pop Culture: New Religiosity and the Mythological code in the semantic field of the blockbuster]. In *Religiovedenie* [Religious Studies], (4), (pp. 56–63).

Oshchepkova, A.A. (2016). Arhetip ryby v russkoj kul'ture [The archetype of fish in Russian culture]. In *Symbolic and archetipic in culture and social relations. Materials of the V international scientific conference on March 5–6, 2016, Praha. Sborniki konferencij NIC Sociosfera* [Collections of conferences of the SIC Sociosphere], (13), (pp. 19–22).

Pis'mennyj, E.V. (2011). Otrazhenie arhaicheskoy semantiki mifologemy cherepa v simvolike tyuremno-vorovskoj subkul'tury [Reflection of the archaic semantics of the mythologeme of the skull in the symbolism of the prison-thief subculture]. In *Sborniki konfer-*



*encii NIC Sociosfera* [Collections of the conference of the SIC Sociosphere], (42), (pp. 168–175).

Plotnikova, K.A. (2019). Transformaciya srednevekovogo kostyuma special'nogo naznacheniya v sovremennoj kul'ture [Transformation of the medieval costume of special purpose in modern culture ]. In *Sbornik nauchnyh trudov 2-j Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Arhitektonika regional'noj kul'tury» (19 dekabrya 2019 g.)* [Collection of scientific papers of the 2 nd All-Russian Scientific and Practical Conference «Architectonics of regional Culture» (December 19, 2019)], 151–154. Kursk : Yugo-Zapadnyj gosudarstvennyj universitet.

TolshinĀ A.V. (2015). *Maska, ya tebya znayu. 2-e izd.* [Mask, I know you. 2 nd ed.]. – Saint Petersburg : Petropolis.

Ffulke, F. (2011). Kak chitat' modu. Intensivnyj kurs po mode i stilyu [How to read fashion. Intensive course in fashion and style]. Moscow : RIPOL KLASSIK.

Frolova, E.V. (2019). Istoriya venecianskoj maski «doktor Chuma» [The history of the Venetian mask «Doctor Plague»]. In *Spravochnik vracha obshchej praktiki* [Handbook of general practitioners], (1), (pp. 65–68).

Holl, Dzh. (1996). *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* [Dictionary of Plots and Symbols in Art] (trnsł. from Engl.). Moscow : «Kron-press».



---

# МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

УДК: 791

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.11

*Тарасова А.В.\**

## **НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ИЛИ РАЗВЛЕЧЕНИЕ: СУДЬБА ОДНОГО СЕРИАЛА ЮЖНОЙ КОРЕИ В ОБСУЖДЕНИЯХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ©**

*Аннотация.* Статья обращается к реакции англоязычных поклонников южнокорейских сериалов на закрытие в марте 2021 г. историко-фэнтезийного «Экзорциста из Чосона». Поводом стала представленная в нем интерпретация одного из периодов корейской истории XV в. В статье анализируются расхождения в моделях восприятия прошлого среди иностранных зрителей, а также уточняются пределы воздействия глобальной аудитории на культурный продукт, создаваемый для аудитории внутренней.

*Ключевые слова:* Южная Корея; глобальная аудитория; телесериал; кей-драма; дорама; фанатская культура; история; память; национальная идентичность.

Поступила: 24.04.2021

Принята к печати: 20.05.2021

---

\* *Тарасова Александра Владимировна* – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета. Москва, Россия, e-mail: [aleks.tarasova@gmail.com](mailto:aleks.tarasova@gmail.com)

*Tarasova Aleksandra Vladimirovna* – PhD in History, Associate Professor at the Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities. Moscow, Russia, e-mail: [aleks.tarasova@gmail.com](mailto:aleks.tarasova@gmail.com)

© Тарасова А.В., 2021



*Tarasova A.V.*

**National history or entertainment:  
The fate of one South Korean TV series in the discussions of  
English-speaking viewers**

*Abstract.* The article explores the reaction of English-speaking fans of South Korean TV series to the cancellation of the historical fantasy «The Joseon Exorcist» in March 2021. The reason was the interpretation of one of the periods of Korean history in the 15 th century. The article analyzes the differences in the models of perception of the past among foreign viewers, and also clarifies the limits of the impact of the global audience on the cultural product created for the internal audience.

*Key words:* South Korea; global audience; television series; kei drama; drama; fan culture; history; memory; national identity.

Recieved: 24.04.2021

Accepted: 20.05.2021

22 марта 2021 г. в Южной Корее состоялась премьера историко-фэнтезийного сериала (или кей-драмы<sup>1</sup>) «Экзорцист из Чосона»<sup>2</sup>, а к вечеру 24 марта этот сериал был официально закрыт из-за массового недовольства телезрителей. Иностранцы поклонники корейских сериалов были возмущены фактом закрытия проекта, и это возмущение вылилось в обмен эмоциональными комментариями на тематических интернет-ресурсах. Анализ этих текстовых комментариев, в нашем случае – англоязычных, дает возможность понаблюдать за механизмом взаимодействия в подлинно интернациональной среде фанатов, сложившейся вокруг южнокорейской развлекательной продукции.

Наше небольшое исследование напрямую касается фанатской культуры. Применительно к телесериалам фанатская культура Запада ведет свою историю с начала 60-х годов XX в., когда поклонники американского «Стар трека» («Звездного пути») и британского «Доктора Кто» стали объединяться в большие сообщества. Появление и разви-

---

<sup>1</sup> Среди русскоязычных поклонников южнокорейских сериалов распространено обозначение «дорама», в англоязычной же среде принят вариант k-drama.

<sup>2</sup> Телеканал SBS, режиссер Син Кён Су, сценарист Пак Ке Ок, в главных ролях – Кам У Сон, Чан Дон Юн, Пак Сон Хун. Чосон – название государства в правление династии Ли (1392–1897), этот период называют «Эпохой Чосон».



тие сети Интернет открыло перед такими сообществами огромные возможности активного взаимодействия с объектом увлечения<sup>1</sup>. «Когда-то жизнь медиапотребителей была тихой и неприметной, сейчас же пользователи стали шумными и весьма заметными», так что производители контента вынуждены изучать их настроения и реагировать на них [Дженкинс, 2019, с. 53, 111]. В случае с корейскими сериалами фан-сообщества сыграли очень заметную роль в их популяризации – с начала 2000-х годов, когда проявился интерес иностранцев к кей-драмам, они распространялись не вполне легальными путями – их выкладывали на ресурсы для скачивания контента, снабжая субтитрами на разных языках. Интерес к этой продукции рос, постепенно ее начали приобретать и показывать на легальной основе, и сегодня платформа Netflix, например, не только предлагает для просмотра большое количество кей-драм, но и участвует в съемках новых сериалов совместно с корейскими производителями. Параллельно со стриминговыми ресурсами существуют и сайты, позволяющие обсуждать сериалы и другой развлекательный контент, причем из первоначально любительских они часто трансформируются в аналог профессиональных развлекательных СМИ. Хорошим примером является Soompi. com – крупный<sup>2</sup> англо- и испаноязычный сайт, существующий с 1998 г. и аффилированный со стриминговой платформой Rakuten Viki, специализирующейся на восточноазиатском медиаконтенте.

Другая область, которую мы неизбежно затрагиваем, – это восприятие памяти о прошлом, отношение к истории в современном обществе. С одной стороны, телесериалы, как и иные виды популярной продукции, ориентированы на средний уровень познаний аудитории и, таким образом, отражают результат сложившегося в обществе консенсуса относительно исторического прошлого страны. С другой стороны, сериалы сами косвенно влияют на коллективный образ прошлого, и их создатели могут сознательно воздействовать на своих зрителей – по причинам, имеющим к настоящему гораздо больше отноше-

---

<sup>1</sup> «Поклонники популярного телесериала могут изучать отдельные диалоги, режюмировать эпизоды, обсуждать подтекст, создавать оригинальные фанфики, записывать собственные звуковые дорожки, даже снимать собственные серии – и распространять все это по всему миру посредством Интернета» [Дженкинс, 2019, с. 49].

<sup>2</sup> В разделе «О нас» сайт позиционируется как «самый большой в мире», а среди его зарегистрированных пользователей – представители 150 стран [About Soompi].



ния, нежели к прошлому. И сама манера обращения с историческим материалом, и то, как аудиторией воспринимается результат, – все это тесно связано с историко-культурным контекстом. На условном «Западе» телесериалы могут не только предлагать весьма разнообразные толкования событий прошлого: сформировалась и традиция подчеркнута антиакадемической, иногда – откровенно игровой репрезентации других эпох. Прекрасным примером сериала такого типа служат «Бриджертоны», вышедшие на Netflix в 2020 г. Следует упомянуть и легкость, с которой «историческое» повествование сливается с фэнтези: «элемент сверхъестественного присутствует практически в каждом сериале о Средних веках, хотя бы в лице ведьмы, мага или персонажа-сновицца» [Панфилов, 2014, с. 196].

У зрительской аудитории такого типа телеповествования, как правило, не вызывают отторжения, особенно когда речь идет о давнем прошлом, уже не связанном с индивидуальной памятью, трансформировавшемся в коллективном восприятии в некий гибрид сведений из учебника истории и художественных образов из фильмов и романов. Постепенное «стирание» памяти – одновременно и причина, и следствие появления подобной медиапродукции, – по мнению Алейды Ассман, является совершенно естественным процессом: «...не памятование, а забвение воспринимается в качестве нормы для культуры и общества. Забвение происходит незаметно и повсеместно, а вот памятование является невероятным исключением, требующим особых предпосылок» [Ассман, 2019 б, с. 29]. Но Ассман также отмечает, что «о взаимосвязи между нацией и историей можно сказать следующее: нация порождает историю, обуславливает, формирует и дефинирует ее» [Ассман, 2019 а, с. 528], т.е. модели отношения к прошлому зависят от национальной специфики. И специфика Южной Кореи, в XX в. прошедшей очень стремительный путь модернизации, позволила даже выдвинуть концепцию «спрессованной модерности» [Paik, 2018, р. 130], которая подразумевает открытость общемировым течениям в сочетании с восприятием корейской истории и корейских традиций как чего-то подлинного и лично переживаемого.

Итак, что же происходит, когда и внутренняя корейская аудитория, и внешняя, международная, смотрят зачин одного и того же историко-фэнтезийного сериала? Объясняется ли его закрытие неудачным стечением обстоятельств, являются ли разногласия корейской аудито-



рии и иностранных зрителей обычными «фанатскими войнами» или случай «Экзорциста из Чосона» может обнаружить нечто новое в этом сетевом взаимодействии разных культур?

\*\*\*

Исторические сериалы (*сагыки*) в Южной Корее выходят постоянно, давно превратившись в обязательный компонент телевизионного «пейзажа». При этом сам формат *сагыка* допускает весьма непринужденное комбинирование истории с другими жанрами – с мелодрамой, с детективом, с мистикой или фэнтези и даже с зомби-триллером. Для того чтобы провести условную черту между более и менее «серьезными» телеповествованиями, появился термин *фьюжн-сагик*, уже подразумевающий смешение жанров как нечто само собой разумеющееся. В *сагыке* «классическом» могут фигурировать как исторические лица, так и вымышленные персонажи, но вторые с большей степенью вероятности будут простолюдинами, которые все равно не удостоились бы внимания составителей хроник. Костюмы и интерьеры в таком сериале не обязательно станут результатом тщательной реконструкции, но сложившиеся на южнокорейском телевидении традиции визуальной репрезентации прошлого страны будут соблюдены. Во *фьюжн-сагых* же возможны принцесса, которая регулярно сбегает из дворца, напивается и дебоширит, как в «Моей несносной девчонке» (SBS, 2017), и принц, влюбленный в молоденького дворцового евнуха<sup>1</sup>, – как в сериале «Свет луны, очерченный облаком» (KBS2, 2016). Подлинные представители династии Ли могут оказаться заложниками договора, который их предок заключил со злобным вампиром («Учечный, гуляющий ночью», MBC, 2015), а Чосон условно-неопределенный может столкнуться с нашествием зомби («Королевство», «Королевство-2», Netflix, 2019, 2020). Разумеется, ожидать достоверности по части костюмов, реквизита, моделей поведения персонажей от сериалов такого типа невозможно: чаще всего снятые в тех же локациях, они формально воспроизводят все тот же привычный аудитории формат, но нередко включают в него нарочитые анахронизмы или элементы пародии на классический *сагик*.

---

<sup>1</sup> На самом деле это переодетая девушка, но принц узнает об этом не сразу.



Обычно подобные вещи не вызывают возражений у корейской телеаудитории. Но это аудитория очень активная, не склонная скрывать свое мнение и, если повод для недовольства возникает, реагирующая быстро и решительно – по крайней мере, если говорить о той ее части, которая участвует в интернет-обсуждениях. Недовольство или даже возмущение может быть вызвано как телепроектом в целом, так и поведением отдельной персоны, участвующей в нем. Как правило, негативная реакция аудитории не остается незамеченной, и съемочная группа идет на уступки. Но обычно речь идет об извинениях, или выведении нежелательной персоны из актерского состава, или корректировке сценария и пересъемке некоторых сцен<sup>1</sup>.

Судьба «Экзорциста из Чосона» оказалась иной. Из промоматериалов – как текстовых, так и визуальных – следовало, что рассказываться в нем будет о столкновении третьего правителя из династии Ли, Ли Бан Вона или Тхэджона<sup>2</sup>, а также его сыновей с некими демоническими сущностями, угрожающими уничтожить молодое государство Чосон. Центральным персонажем, по всей видимости, должен был стать третий сын Ли Бан Вона, Чун Нён – молодой принц, которому в будущем суждено было стать наследником престола, а затем – правителем Седжоном Великим (1418–1450), одной из самых почитаемых персон в корейском историческом прошлом<sup>3</sup>. Однако в сериальном повествовании принц еще довольствуется скромным положением при своем отце и старших братьях, добросовестно выполняя возложенные на него поручения, в частности – встретить прибывших на помощь правителю посланцев Ватикана: священника-экзорциста отца

---

<sup>1</sup> Так, в конце зимы 2021 г. актер Чжи Су был вынужден отказаться от роли в исторической драме «Река, где восходит луна» (KBS2), хотя он играл главного героя, а трансляция сериала уже началась. На замену ему быстро нашли другого актера, с которым и пересняли весь готовый материал, включая и уже показанные серии.

<sup>2</sup> Имена правителей приводятся в транскрипции, принятой в русскоязычных академических текстах; в других случаях корейские имена собственные даются в вариантах, которые используются на развлекательных ресурсах и в фан-сообществах.

<sup>3</sup> Причем почитается Седжон в первую очередь за свой вклад в развитие корейской культуры. Самым известным его достижением является реформирование системы письма, когда на смену плохо приспособленным для передачи корейских слов китайским иероглифам пришел алфавит, который, с некоторыми модификациями, используется в Корее наших дней. Но только введением алфавита деятельность Седжона не ограничилась. См.: [У, 2009].



Иоанна и сопровождающего его крещеного корейца Марко. Кроме противостояния чудовищам, в которых массово обращаются жители Чосона – они представляют собой нечто среднее между зомби, вампирами и одержимыми, а руководит ими не кто иной, как Азазель, – сериал обещал придворные интриги и борьбу за власть выжившего потомка предыдущей династии, в действии должна была принять участие загадочная группировка, похожая то на разбойничью шайку, то на труппу бродячих актеров, а также входящая в эту компанию девушка, переодетая мужчиной. Словом, это как будто должен был быть вполне типичный *фьюжн-сагик*, однако премьера сериала обернулась скандалом, в результате которого показ был остановлен, а проект – полностью закрыт.

22 марта на телеканале SBS была показана первая серия, и интерес корейской аудитории к ней оказался достаточно высоким [Hong, 2021 б], однако еще до начала второй<sup>1</sup> создателей «Чосонского экзорциста» обвинили в пренебрежении исторической достоверностью и неуважительном отношении к прошлому страны в целом и к образам Ли Бан Вона и принца Чун Нёна в частности. Выдвигались даже предположения, что вся эта небрежность была намеренной, что в финансировании проекта негласно приняли участие спонсоры из Китая, стремящиеся принизить степень самостоятельности корейской национальной культуры.

Недовольство зрителей было на сей раз вызвано не какой-то одной причиной, а целым комплексом. Поскольку зло в этом сериале, по всей видимости, пришло с Запада, для борьбы с ним требовался западный же опыт, но все же активное присутствие христиан на экране (католический священник появляется и во флешбеке, относящемся к событиям десятилетней давности), использование христианской символики и латинского языка (на котором изъясняется отец Иоанн), то, что правитель Чосона обменивается посланиями с папой Григорием XII – все это показалось чрезмерно анахронистичным, так как исторически присутствие христианских священников в стране стало заметным только в XVIII в. Принц Чун Нён – персонаж безусловно положительный, но временами он попадает в нелепые ситуации (например, когда он пытается спешиться перед ватиканской делегацией, его нога

---

<sup>1</sup> В Южной Корее телесериалы чаще транслируются по две серии в неделю.



застревает в стремени, и принц просто падает на землю), или ведет себя излишне смиренно (позволяет Марко обращаться к себе в неуважительном тоне, не возмущается, когда тот, вместо того, чтобы церемонно передать папскую грамоту слуге принца, небрежно протягивает ее самому принцу – недопустимое пренебрежение этикетом), проявляет неуместную услужливость (подливает напиток отцу Иоанну) и даже высказывает недостаток почтения к своей родне (позволяет себе мимоходом упомянуть о любовной связи одного из своих предков). В контексте «западном» все это воспринималось бы, наверное, как стремление сделать образ молодого человека более «живым», одновременно наделив его похвальной скромностью. Но в контексте конфуцианского государства принц, представляющий не только собственную персону, но и свою семью, унижает таким поведением и себя, и семью, и страну в целом – а ведь это будущий великий государь<sup>1</sup>.

Визуальная сторона также стала предметом критики – прежде всего за обилие деталей, которые считывались как «китайские». Это касалось и сцены ужина, которым принц угощает католическую делегацию: на столе перед отцом Иоанном стояли хорошо узнаваемые китайские кушанья, и даже сама сервировка определенно не соответствовала корейским обычаям. Точно так же и сцена шаманского обряда сама по себе не представляла ничего чуждого традициям *сагыка*, но костюм и прическа шаманки и общее оформление сцены вызывали ассоциации с китайским фэнтези. Можно также отметить, что уровень насилия в показанных двух сериях был чрезвычайно высоким для корейского эфирного канала – даже с учетом маркировки 19+. Отдельно стоит упомянуть наличие весьма жестоких сцен с участием ребенка – младшего брата принца Чун Нёна, в которого вселилась демоническая сущность.

Если обратиться к предложенной Алейдой Ассман классификации «техник забвения», то промахи «Экзорциста» становятся возможным интерпретировать как попытки использовать «палимпсест» (когда сложившийся нарратив о прошлом подменяется новым; в него

---

<sup>1</sup> Как выразился один из комментаторов с сайта Soompi.com: «Я понимаю, что повод для протестов был оправданный. Проект ненамеренно высмеивал Седжона Великого. Поэтому корейская аудитория и возмущена. Не посягай на короля Седжона [Kim L.] (здесь и в дальнейшем указывается статья, под которой был оставлен комментарий. – А. Т.).»



включаются фрагменты предыдущей версии, но уже лишенные своего прежнего значения) в сочетании с «нейтрализацией» (понижением значимости события или исторического лица) [Ассман, 2019 б, с. 21–23]. И если корейская аудитория рассматривала сериал в таком ключе, в нем действительно можно было увидеть инструмент, направленный на существенную деформацию той версии истории эпохи Чосон, которая за долгие годы сложилась в разнообразных *саггах*. И даже предположить, что если за «Экзорцистом» последуют другие сериалы подобного типа, это в конце концов приведет к искажению коллективного образа прошлого. Сериал был воспринят как потенциальная угроза, и угроза серьезная.

Все это усугублялось еще и тем, что сценарист Пак Ке Ок уже столкнулся с упреками в небрежном отношении к корейской истории во время показа своего предыдущего сериала «Королева Чорин»<sup>1</sup>, а поскольку «Королева» закончилась только 14 февраля 2021 г., впечатления от нее были совсем свежими. Перечисленными примерами список претензий к сериалу не исчерпывается, но все же предметом нашего интереса является не он, а зрительская реакция на закрытие сериала.

Доля аудитории у второй серии оказалась заметно ниже, чем у первой, недовольство публики становилось все заметнее, число подписей под направленной против сериала интернет-петицией стремительно росло, от сотрудничества со съемочной группой один за другим стали отказываться рекламодатели, а парк декораций разорвал контракт с «Экзорцистом из Чосона». Съёмочная группа принесла извинения и объявила о недельном перерыве в трансляции, в течение которого предполагалось отредактировать сцены с вызвавшими возмущение реквизитом и костюмами и устранить из отснятого материала все ассоциации с историческими персонами [Kim D.]. Но 24 марта появилась информация о том, что телеканал принял решение не возобновлять показ, закрыв сериал [Cha, 2021 б]. За этим последовала серия персональных извинений, которые приносили исполнители главных ролей, сценарист и режиссер [Cha, 2021 а; Hong, 2021 а; Kim L.], а также обсуждение последствий, которые скандал с «Экзор-

---

<sup>1</sup> Кстати, несмотря на эту критику, зрительские рейтинги у «Королевы Чорин» были превосходными.



цистом из Чосона» может иметь для корейских исторических сериалов в будущем.

В самой Южной Корее, насколько можно судить со стороны, бурные эмоции вокруг несостоявшегося сериала стали после этого утихать, так как требования возмущенных телезрителей были удовлетворены. Однако глобальная аудитория, настроившаяся на двухмесячный просмотр, была сильно разочарована тем, что ее лишили «Экзорциста из Чосона»<sup>1</sup>. На сайте Change.org появилась петиция, автор которой, некто Alexis Braddy, призывал перенести «Экзорциста» на Netflix «для международных фанатов» [Braddy]. Весьма бурным было и обсуждение «Экзорциста» на многочисленных сайтах для любителей кей-драм.

На Soompi.com, как видно из приведенных ссылок, внимательно следили за развитием скандала. И если авторы статей и обзоров, которые выкладывались на главной странице сайта, старались не выходить за рамки простого информирования своих англоязычных читателей и придерживаться нейтрального тона, то сами читатели имели возможности выразить свои чувства. Для этого в их распоряжении были и тред сериала на форуме (впоследствии удаленный), и возможность оставлять комментарии под текстами «новостей».

Комментарии под статьями были и многочисленными, и эмоциональными, хотя по-настоящему активное обсуждение продолжалось лишь несколько дней. Среди реплик были и совсем короткие: «Я ХОТЕЛ УЗНАТЬ ЧТО СЛУЧИТСЯ В СЕРИИ 3 НО ООО ОНИ ОСТАВИЛИ НАС С ЧЕРТОВЫМ КЛИФФХЭНГЕРОМ» [Hong, 2021 в]<sup>2</sup>, и, напротив, пространные и взвешенные. Некоторые участники проявляли стремление разобраться в произошедшем, рассматривая комментарии как возможность получить недостающие сведения и познакомиться с их интерпретациями. Но эта категория оказалась не-

---

<sup>1</sup> Даже вышедшие две серии через несколько дней уже нельзя было посмотреть легально – сервисы, получившие лицензию на право показа сериала, быстро убрали его из своих каталогов, поскольку лицензия была отозвана. Исчез сериал и с платформы Rakuten Viki.

<sup>2</sup> «I WANTED TO KNOW WHAT HAPPENED IN EP 3 THOUGH UGHH THEY LEFT US WITH A BLOODY CLIFFHANGER»: Использование заглавных букв призвано «передать силу эмоций пишущего, т.е. по сути – кричащего, вопящего» [Кронгауз, 2013, с. 103].



многочисленной – большинство приходило с уже сложившимся мнением. В основном голоса разделились на два лагеря: возмущенных защитников сериала и сторонников его закрытия. Первую группу можно условно обозначить как ifans – часто употребляемое в комментариях сокращение от international fans (хотя эта группа, разумеется, не была никем уполномочена выступать от имени глобальной аудитории). Дать условное название второй группе несколько сложнее, так как ifans зачастую определяли своих оппонентов как Knetz<sup>1</sup>, но среди тех, кто был согласен с закрытием сериала, были представители разных стран. При этом ifans обращали свои реплики не только к тем, кто непосредственно участвовал в споре, но и к корейским нетизенам вообще (никак не пытаясь оценить вероятность того, что на англоязычный ресурс придут именно те корейские зрители, чья деятельность привела к закрытию «Экзорциста»). Поэтому структура споров была относительно сложной: если адресатом противников сериала были прежде всего конкретные ifans, оставлявшие комментарии, то для ifans существовал еще и этот дополнительный адресат, невидимый и малодостигаемый, но, возможно, столь же или даже более важный, чем оппоненты с Soompi.com.

Из чтения комментариев становится ясно, что многие детали, вызвавшие недовольство внутри страны, внешней аудиторией попросту не считывались как что-то неуместное: «они выпустили только первые 2 серии, а потом вот это... к-нетизены, пожалуйста... неужели только я не вижу ничего неправильного в реквизите? Он выглядит таким же, как в других исторических драмах... поправьте меня, если я ошибаюсь, потому что я не кореец, и, конечно, не знаю мелких деталей» [Kim D.]. В ответ появлялись советы быть более внимательным к «мелким деталям», а также утверждения, что дело не столько в реквизите («в конце концов, это вымышленный мир, так что это может сойти вам с рук»), сколько в настойчивых претензиях Китая на определенные элементы корейской традиционной культуры (народный костюм, блюда национальной кухни etc.), поэтому «китайские» детали в сериале становятся для корейского зрителя триггером [Ibid.]. «Контекст этой драмы – продолжающийся спор между Кореей и соседней

---

<sup>1</sup> Knetz – т.е. «корейские нетизены» (производное от Internet Citizens – букв. «граждане Интернета», т.е. активные пользователи).



страной. Последняя постоянно заявляет, что корейская культура – на самом деле не является ее собственностью. Все эти [явления] – корейские, и они являются знаковыми для корейской идентичности. Поскольку эти абсурдные утверждения еще не прекратились, продвижение культуры соседней страны может быть признаком того, что Корея сдается...» [Cha, 2021 б]. Мотив противостояния двух стран и двух наций оказался очень устойчивым, и между пользователями, ассоциирующими себя, соответственно, с Китаем и с Кореей, возникали порой диалоги довольно агрессивного тона.

Но аудиторию, к Восточноазиатскому региону отношения не имеющую, больше волнуют другие вопросы – о том, насколько вообще правомерно требовать достоверности от историко-фэнтезийного телесериала и о границах свободы творческого самовыражения. Для одних прошлое видится, по всей вероятности, неким нейтральным пространством, источником идей и образов, которые можно комбинировать и дополнять по усмотрению авторов очередного проекта. Другие склонны воспринимать историю как нечто цельное и неразрывно связанное с настоящим страны и допускают, что произвольные манипуляции с историческими лицами, датами и деталями костюмов могут вызвать недовольство. Но представить свою позицию таким образом, чтобы она стала понятной оппоненту, оказывается непросто. Противники сериала пытаются подобрать персоналии или события из западной истории, к которым, по их мнению, на Западе относятся столь же серьезно, как в Корее – к становлению корейского государства и Седжону Великому: Джордж Вашингтон? Переселенцы на «Мэйфлауэре»? Нельсон Мандела? Холокост? Однако такая аргументация не встречает отклика: «это ВЫМЫШЛЕННАЯ ДРАМА, если вам не нравится, смените канал, мне наплевать, были ли Джордж Вашингтон или Авраам Линкольн оборотнями, лишь бы это развлекало» [Hong, 2021 в]; «На Западе мы всегда позволяем творческие вольности! У нас есть вампиры на Диком Западе [...]. Выходит сериал с чернокожей Анной Болейн, королевой Англии. [...] почему корейцы так серьезно относятся к этому?» [Kim D.]; «Это вымысел, если они покажут Нельсона Манделу, Авраама Линкольна или Ганди как серийных убийц, это их право, потому что это полный вымысел... Я согласен, что это было сделано неудачно, но все же неразумно беситься из-за такой ерунды» [Ibid.].



Но по большей части защитники сериала не столько спорят, сколько выражают свои чувства в отношении корейских зрителей, периодически переходя к прямым оскорблениям и корейцев, и Кореи: «Knetz буквально разрушили весь сериал? как, черт возьми, я так долго ждал этого сериала. Поймите же, это всего лишь художественный фильм, к чему такой шум?» [Ibid.]; «До какого состояния эти нетизены довели корейскую драму своей травлей?» [Cha, 2021 a]; «Какое нам дело до чего-то там исторического? драма очень интересная и у нее хороший сюжет... корейцам просто нравится остро реагировать на бессмысленные вещи» [Kim D.]; «Я надеюсь, вы понимаете, что вы разрушили тяжелый труд сотен людей, а некоторым, вероятно, и их жизни из-за выдуманного сюжета» [Cha, 2021 б]; «ОК, Корея, давайте спалим всю индустрию развлечений, чтобы вы могли жить праведно» [Kim U.]; «Что это за страна, черт возьми, вы, ребята, критикуете любую ерунду» [Hong, 2021 в]; «Это становится так скуууууучно. [...] Прекратите, пока международные фанаты вас не возненавидели» [Ibid.].

Обсуждается и возможность выкупить сериал у его производителей, доснять, разместить на какой-либо из крупных стриминговых платформ (прежде всего, конечно, называется Netflix) и сделать тем самым доступным для глобальной аудитории – «Это шоу следовало приобрести и начать показ на Netflix... Вероятно, он прошел бы так же хорошо, как и “Королевство”, и было бы меньше споров и цензуры» [Hong, 2021 a]. Многие поддерживают эту идею, однако появляются и сомнения в ее осуществимости: граждане Кореи могут воспринять перенос сериала на Netflix) как оскорбление, сама компания вряд ли станет рисковать сложившимся сотрудничеством с корейским телевидением ради одного скандального проекта, и к тому же неизвестно, согласились бы на такой вариант актеры и режиссер. Вставая на их защиту, фанаты не принимают в расчет, что потенциально они могут даже причинить им вред: «Вся карьера актеров зависит от поддержки публики, и они боятся попасть в черный список к-нетизенов. Международным фанатам надо остановить петицию, призывающую Netflix забрать драму, корейские зрители – их главный приоритет, они создают или обрушивают рейтинги драмы, у них есть власть над ее популярностью» [Ibid.].



Со своей стороны, противники сериала в своих репликах, тоже не всегда дипломатичных, регулярно напоминали ifans, что предмет споров находится вне их досягаемости, что сами они занимают позицию всего лишь сторонних наблюдателей: «Я пришел к выводу, что разговаривать с вами, не пытающимися понять, отчего Корея разгневана, бессмысленно» [Hong, 2021 в]; «надеюсь, ifans не думают, что корейцы слишком остро реагируют на исторические неточности только потому, что их самих это напрямую не затрагивает?» [Ibid.]; «Никого не волнует, нравится ли это тебе, международному нетизену. Никого в Корее не волнует твое ненужное мнение» [Hong, 2021 а]; «Международным фанатам следует прекратить эти истерики перед к-нетизенами, кто вы такие, чтобы говорить им, что отменить, а что нет, как будто это ваши деньги вложены в создание этой драмы, это их деньги, и они могут ее отменить, если захотят» [Hong, 2021 в]<sup>1</sup>. И с этой позицией бессильного наблюдателя приходится смириться: «Знает ли кто-нибудь, почему KNetz принимают все эти извинения? Потому что в конечном итоге только они все и имеют значение, к сожалению, международные фанаты не в состоянии повлиять на нарратив, который сейчас разворачивается против всех, кто связан с этой драмой» [Hong, 2021 а].

Но это право влиять на судьбу телесериалов обеспечивается не только наличием корейского гражданства – для противников сериала сам объект их защиты неизмеримо важнее объекта, за который борются их оппоненты. «Южная Корея гораздо важнее вашего развлечения» [Cha, 2021 а]; «Речь не о ваших дурацких фан-войнах или культуре отмены. Речь идет об искажении чьей-то культуры и идентичности. Может, вас не заботит ваша страна, но многих людей заботит. Не ставьте развлечения выше морали» [Kim U.]. Высказывания, возможно, несколько пафосные, но хорошо суммирующие эту позицию.

Среди комментариев выделяются оставленные пользователем grimaldi2a – в основном довольно пространные, отличающиеся ясными формулировками и спокойным тоном. Grimaldi2a рассуждает о

---

<sup>1</sup> На это один из представителей противоположной стороны возразил, что Netflix вкладывает в производство корейских сериалов значительные деньги – деньги, полученные благодаря подпискам международных фанатов, так что его и его деньги тоже. Но этот аргумент в данном случае несостоятелен, так как в производстве «Экзорциста из Чосона» Netflix не участвовал.



том, что у каждой страны – свое уникальное прошлое и свои болезненные точки, с этим прошлым связанные: «Если в моей стране<sup>1</sup> кто-то сделает сериал, в котором он частично изменит нашу собственную историю (затронув и наших соседей), я уверен, что тоже будет скандал. Например, между моей страной и одним из наших соседей даже есть десятилетний “конфликт” по поводу того, кто создал традиционный напиток ... а с другим у нас были международные судебные иски (в этом десятилетии) из-за исхода войны, которая закончилась столетие назад... Вот почему я понимаю, что история страны – это то, что граждане понимают иначе, чем академические круги...». «Популярная история» не всегда точно придерживается фактов, но отношение к некоторым ее областям может быть очень эмоциональным, поэтому западные создатели фильмов и сериалов о Второй мировой войне, например, стараются не показывать воинов-победителей в качестве мародеров и насильников, хотя ни одна военная кампания не обходится без таких эпизодов [Kim D.]. Поэтому и сам комментатор, сожалея о закрытии «Экзорциста», не считает себя вправе судить о том, чего не понимает.

Из комментариев grimaldi2a следует и еще один вывод, которого сам пользователь напрямую не делает: можно добросовестно изучить историю какой-либо страны, но осведомленность все равно не позволяет человеку со стороны реконструировать всю запутанную систему связей между чужими прошлым и настоящим. И попытки поставить себя на место гражданина этой страны, скорее всего, будут безуспешны, так как гражданин в среднем все-таки не является профессиональным историком, культурологом или психологом и свои отношения с прошлым в большей степени ощущает, нежели осмысливает. Не случайно в ходе обмена комментариями так часто употреблялись слова, обозначающие эмоции, – хотя участники спора и апеллировали к знанию.

Пользователь из Чили не был одинок в своей готовности согласиться с тем, что извне почти невозможно оценить причины возмущения корейских зрителей – и признать за гражданами Республики Корея право на свое историческое прошлое. Некоторые выражали поддержку корейским противникам сериала: «Я международный фанат и

---

<sup>1</sup>На просьбу назвать страну grimaldi2a ответил, что это Чили.



думаю, что нетизены правы, борясь за историческую и культурную достоверность!! ИСТОРИЯ = НАЦИОНАЛЬНАЯ ГОРДОСТЬ, и никому нельзя позволять теребить ее, чтобы приспособить к собственному нарративу!» [Hong, 2021 в]; «Это им судить, опираясь на их собственные культурные убеждения и патриотизм. Если корейцы в целом находят это оскорбительным, то их чувства определенно имеют вес. Здешним некорейцам действительно не стоит говорить им о том, из-за чего им обижаться или не обижаться» [Hong, 2021 в].

\*\*\*

Подводя итог этому краткому обзору англоязычных комментариев, мы бы предпочли сосредоточиться не на восприятии истории, но на взаимоотношениях корейской индустрии развлечений и разных категорий потребителей этой продукции. «Международные фанаты», ifans корейских телешоу, обладая большим опытом просмотра к-драм, во многих случаях – являясь давними поклонниками корейских актеров и актрис, привыкли регулярно пересматривать полюбоившиеся сериалы и знакомиться с новинками. В результате, по всей видимости, в этой среде сформировалось не вполне осознаваемое убеждение в том, что ifans, безусловно, находятся среди тех, для кого этот культурный продукт создается, и уж конечно, они имеют на этот продукт полное право. Однако в ситуации с закрытием «Экзорциста из Чосона» некорейские посетители Soompi.com неожиданно для себя столкнулись с тем фактом, что они в целевую аудиторию, напротив, не входят. Даже платная подписка на стриминговом сервисе дает возможность всего лишь посмотреть то, что делалось совсем не для них. Подлинным адресатом все время была корейская аудитория, поэтому мнение этой аудитории и учитывается, в отличие от мнений со стороны. Защитники сериала весьма часто апеллировали к жанру сериала, к тому, что он обозначен как фэнтези. Не исключено, что и «классические» *сагыки* они в прошлом смотрели как аналог фэнтези, как увлекательную историю, разыгрывающуюся в экзотическом для них антураже и позволяющую отвлечься от окружающей действительности. И то, что внутри Южной Кореи экранные персонажи могут восприниматься как «настоящие», а небрежное обращение с ними – вызывать болезненную реакцию, стало для них открытием, с которым далеко не все оказались готовы смириться.



Можно также отметить несколько покровительственную, даже «колониальную» тональность реплик, авторы которых присваивали себе право объяснять внутренней аудитории «Экзорциста», как именно правильно было бы поступить с сериалом и как следует воспринимать свою историю. Эта тональность заметна и при обсуждении плана спасения сериала с помощью Netflix: граница между Южной Кореей и остальным миром воспринимается как проницаемая, когда необходимо изъять у корейцев сериал, но как только отснятый материал оказался бы в распоряжении Netflix, он как будто должен был стать недосягаемым для корейцев и их критики; вообще защитники сериала как будто склонны отделять корейский сериал, корейских актеров и корейскую съемочную группу от Южной Кореи и корейцев в целом. Это взгляд человека, отождествляющего себя с более цивилизованным миром, взгляд оценивающий и выносящий суждения. Но парадоксальным образом он дает о себе знать среди иностранных фанатов кей-драм, попавших в положение той самой «бессильной элиты» времен первых культовых сериалов (в первую очередь «Стар трека»), которая «не в состоянии изменить содержание сериала, но активно меняет контекст восприятия с помощью низового медиапроизводства [Jenkins, 2006, p. 138]. Таким образом, некорейский зритель, переживающий из-за закрытия «Экзорциста из Чосона», утрачивает все преимущества, которые дают современное состояние Глобальной сети и современный уровень развития фанатской культуры. Более того, имея дело с телесериалом, на который заявила свои эксклюзивные права внутренняя аудитория страны-производителя, он лишается даже возможности существенно повлиять на контекст восприятия, поскольку он – извне – и корейская аудитория – внутри – смотрят, по сути, не один и тот же сериал, но два разных.

### Список литературы

- Ассман А. Перспективы: переизобретение нации // Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. – М. : Новое литературное обозрение, 2019 а. – С. 526–541.
- Ассман А. Формы забвения // Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. – М. : Новое литературное обозрение, 2019 б. – С. 11–194.
- Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. – М. : РИПОЛ-классик, 2019. – 384 с.
- Кронгауз М. Самоучитель Олбанского. – М. : АСТ : CORPUS, 2013. – 416 с.



Панфилов Ф. Телемедиализм: «средневековые» сериалы конца XX – начала XXI века // Логос. – 2014. – № 6(102). – С. 193–208.

У Г.И. Просветительские деяния монарха Кореи эпохи Чосон Седжона // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2009. – № 2. – С. 166–191.

About Soompi. – URL: <https://www.soompi.com/about>

Braddy A. Bring 'Joseon Exorcist' To Netflix. – URL: <https://www.change.org/p/kdrama-lovers-international-fans-bring-joseon-exorcist-to-netflix>

Cha E. Jang Dong Yoon Shares Personal Apology For «Joseon Exorcist» Controversy. – 2021 а. – URL: <https://www.soompi.com/article/1461336wpp/jang-dong-yoon-shares-personal-apology-for-joseon-exorcist-controversy>

Cha E. SBS Permanently Cancels «Joseon Exorcist» After 2 Episodes Due To Historical Distortion Controversy. – 2021 б. – URL: <https://www.soompi.com/article/1461217wpp/sbs-permanently-cancels-joseon-exorcist-after-2-episodes-due-to-historical-distortion-controversy>

Hong C. Director, Writer, And More Cast Members Apologize For «Joseon Exorcist» Controversy. – 2021 а. – URL: <https://www.soompi.com/article/1461389wpp/director-writer-and-more-cast-members-apologize-for-joseon-exorcist-controversy>

Hong C. «Joseon Exorcist» Comes Out Strong In Viewership Ratings With Premiere Episode. – 2021 б. – URL: <https://www.soompi.com/article/1460579wpp/joseon-exorcist-strong-premiere-viewership-ratings>

Hong C. «Joseon Exorcist» Sees Drop In Ratings After Controversy Over Historical Accuracy. – 2021 в. – URL: <https://www.soompi.com/article/1460841wpp/joseon-exorcist-sees-drop-in-ratings-after-controversy-over-historical-accuracy>

Jenkins H. Fans, Bloggers, and Gamers : Media Consumers in a Digital Age. – N.Y : NYU Press, 2006. – 304 p.

Kim D. «Joseon Exorcist» Apologizes For Controversy Over Historical Inaccuracies + To Take 1-Week Break. – URL: <https://www.soompi.com/article/1460917wpp/joseon-exorcist-apologizes-for-controversy-over-historical-inaccuracies-to-take-1-week-break>

Kim L. Park Sung Hoon And Lee Yoo Bi Apologize For «Joseon Exorcist» Controversy. – URL: <https://www.soompi.com/article/1461367wpp/park-sung-hoon-and-lee-yoo-bi-apologize-for-joseon-exorcist-controversy>

Kim U. YG Entertainment's And SBS's Stocks Drop After Cancellation Of «Joseon Exorcist». – URL: <https://www.soompi.com/article/1461450wpp/yg-entertainments-and-sbss-stocks-drop-after-cancellation-of-joseon-exorcist>

Paik P.Y. The Korean Wave and the Impasse of Theory // Telos. – 2018. – Issue 184. – P. 119–138.

## References

Assman, A. (2019 a). Perspektivy: pereizobretenije natsii [Perspectives: Reinventing Nations]. In Assman A. *Zabvenije istorii – oderzhimost' istorijej* [Oblivion of history – obsession with history], 526–541. Moscow : Novoje literaturnoje obozrenije. (In Russian).



Assman, A. (2019 b). *Formy zabvenija* [Forms of oblivion]. In Assman A. *Zabvenije istorii – oderzhimost' istorijej* [Oblivion of history – obsession with history], 11–194. Moscow : Novoje literaturnoje obozrenije. (In Russian).

Jenkins H. (2019). *Konvergentnaja kultura. Stolknovenije staryh i novih media* [Convergence Culture: Where Old and New Media Collide]. Moscow : RIPOL-klassik. (In Russian).

Krongauz M. (2013). *Samouchitel' Olbanskogo* [Olbansky's self-study book]. Moscow : AST : CORPUS. (In Russian).

Panfilov F. (2014). Telemedievalizm: «srednevekovyje» serialy kontsa XX – nachala XXI veka [Telemedievalism: «medieval» series of the late XX – early XXI century]. In *Logos*. (6 [102]), (pp. 193–208). (In Russian).

U., G.I. (2009). Prosvetitel'skije dejanija monarha Koreji epohi Choson Sedzhona [Enlightening deeds of Sejong, the monarch of Korea of the Joseon era]. In *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye. (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development], (2), (pp. 166–191). (In Russian).

(Anonymous). *About Soompi*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/about> (In English).

Braddy, A. *Bring 'Joseon Exorcist' To Netflix*. Retrieved from : <https://www.change.org/p/kdrama-lovers-international-fans-bring-joseon-exorcist-to-netflix>

Cha, E. (2021 a). *Jang Dong Yoon Shares Personal Apology For «Joseon Exorcist» Controversy*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1461336wpp/jang-dong-yoon-shares-personal-apology-for-joseon-exorcist-controversy>

Cha, E. (2021 b). *SBS Permanently Cancels «Joseon Exorcist» After 2 Episodes Due To Historical Distortion Controversy*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1461217wpp/sbs-permanently-cancels-joseon-exorcist-after-2-episodes-due-to-historical-distortion-controversy>

Hong, C. (2021 a). *Director, Writer, And More Cast Members Apologize For «Joseon Exorcist» Controversy*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1461389wpp/director-writer-and-more-cast-members-apologize-for-joseon-exorcist-controversy>

Hong, C. (2021 b). *«Joseon Exorcist» Comes Out Strong In Viewership Ratings With Premiere Episode*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1460579wpp/joseon-exorcist-strong-premiere-viewership-ratings>

Hong, C. (2021 v). *«Joseon Exorcist» Sees Drop In Ratings After Controversy Over Historical Accuracy*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1460841wpp/joseon-exorcist-sees-drop-in-ratings-after-controversy-over-historical-accuracy>

Jenkins, H. (2006). *Fans, Bloggers, and Gamers : Media Consumers in a Digital Age*. New York : NYU Press.

Kim, D. *«Joseon Exorcist» Apologizes For Controversy Over Historical Inaccuracies + To Take 1-Week Break*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1460917wpp/joseon-exorcist-apologizes-for-controversy-over-historical-inaccuracies-to-take-1-week-break>

Kim L. Park Sung Hoon And Lee Yoo Bi *Apologize For «Joseon Exorcist» Controversy*. Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1461367wpp/park-sung-hoon-and-lee-yoo-bi-apologize-for-joseon-exorcist-controversy>



*Kim, U. YG Entertainment's And SBS's Stocks Drop After Cancellation Of «Joseon Exorcist».* Retrieved from : <https://www.soompi.com/article/1461450wpp/yg-entertainments-and-sbss-stocks-drop-after-cancellation-of-joseon-exorcist>

*Paik P.Y.* (2018). The Korean Wave and the Impasse of Theory. In *Telos*, issue 184, (pp. 119–138. (In English).



---

## КОНФЕРЕНЦИИ

УДК 7+008

DOI: 10.31249/hoc/2021.03.12

*Лавренова О.А.\**

### **МНОГОМЕРНЫЕ ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА: ОБЗОР VII МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА»**

*Аннотация.* Международная научная конференция «География искусства» на протяжении многих лет рассматривает взаимодействие искусства и пространства. Первая конференция состоялась в 2009 г. В 2021 г. седьмая по счету конференция состоялась в гибридном формате, что позволило пригласить ученых из отдаленных мест и других стран. Обсуждалась роль искусства в формировании культурного ландшафта, картографические, художественные, литературные образы мира, концепты пространства в искусстве. Искусство создает смыслы географических объектов разного уровня, «лепит» смысловую форму городского пространства. «Гений и место» – тема, раскрывающая, как художники, писатели, поэты создают заново смыслы тех мест, с которыми они связаны. Литературная география и локальные тексты – од-

---

*\* Лавренова Ольга Александровна – доктор философских наук, кандидат географических наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, Национальный исследовательский технологический университет МИСЦ, Москва, Россия, e-mail: olgalavr@mail.ru*

*Lavrenova Olga Aleksandrovna – DSc in Philosophy, PhD in Geography, leading researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, National Research Technological University Moscow Institute of Steel and Alloys Moscow, Russia, e-mail: olgalavr@mail.ru*

ORCID: 0000-0003-4916-0622



но из измерений этой проблематики. Конференцию, как обычно, отличал широкий междисциплинарный подход.

*Ключевые слова.* конференция «География искусства»; пространство; искусство; культурный ландшафт.

Поступил: 10.05.2021

Принят к печати: 24.05.2021

*Lavrenova O.A.*

**Multidimensional images of space:  
Review of the VII International Scientific Conference  
«Geography of Art»**

*Abstract.* The international scientific conference «Geography of Art» has been considering the interaction of art and space for many years. The first conference was held in 2009. In 2021, the seventh conference was held in a hybrid format, which allowed scientists from remote places and other countries to be invited. The role of art in shaping the cultural landscape, cartographic, artistic, and literary images of the world, and concepts of space in art were discussed. Art creates the meanings of geographical objects of different levels, «sculpting» the semantic form of urban space. «Genius and Place» is a theme that reveals how artists, writers, and poets re-create the meanings of the places they are associated with. Literary geography and local texts are one of the dimensions of this problem. As usual, the conference was characterized by a broad interdisciplinary approach.

*Keywords:* Conference «Geography of Art»; space; art; cultural landscape.

Received: 10.05.2021

Accepted: 24.05.2021

20–21 мая 2021 г. в гибридном формате, очно и онлайн, состоялась VII Международная научная конференция «География искусства». В этом году в ней приняли участие российские ученые с разных концов страны, а также представители Монголии и Ганы.

Проект «География искусства» был инициирован Ю.А. Ведениным, автором книги «Очерки по географии искусства» [Веденин, 1997]. Первый сборник «Географии искусства» вышел под его редакцией в 1994 г. [География..., 1994]. С тех пор было выпущено десять



сборников и состоялось шесть конференций [География..., 1998, 2002, 2005, 2009, 2011, 2016, 2018, 2019, 2020, 2021].

Организаторами этого форума уже несколько лет выступают ИНИОН РАН, Российская академия художеств, Институт кино и телевидения (ГИТР), Российский государственный гуманитарный университет.

Темы сообщений были поделены на несколько традиционных секций.

### **Исторический ландшафт в искусстве**

*У. Полякова*, студентка исторического факультета МГУ, в сообщении «География интеллектуальных центров Западной Европы X века (по переписке Герберта Орильякского) (ок. 945–1003)» обратила внимание на ключевую фигуру Возрождения, будущего папу Сильвестра II (999–1003). Соединив в себе реформатора квадривиума, книжника, выдающегося ученого и церковно-политического интригана, он прошел все стадии церковной иерархии, начиная с простого монаха, изъездил почти всю Западную Европу, т.е. был во Франции, Испании, Италии и Германии, находился в переписке не только со многими государственными людьми и учеными, но и почти со всеми коронованными особами своего времени. Культурные связи монаха можно разделить на три направления: книгообмен, обмен учениками и обмен произведениями искусства. Сборник писем Герберта Орильякского 983–996 гг. (т.е. до восшествия его на папский престол) знакомит нас с большей частью его культурных связей и их географией.

*А.А. Пестрякова*, студентка Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, представила доклад «Эмоциональное отражение темы Великих географических открытий в голландской живописи XVII века», основная проблематика которого – влияние географического освоения мира на живопись голландского мастера Альберта Кёйпа (1620–1691). Тема доклада примечательна трактовкой географии как обширной дисциплины, охватывающей многие сферы жизни человека того времени. Маринистика в творчестве Альберта Кёйпа является визуализацией социальных тенденций и стремлений человека к познанию новых миров и совершенствованию научных подходов.



Аспирант МГАХИ им. В.И. Сурикова, научный сотрудник ГТГ *О.В. Стекольников* сделала доклад «Древнерусская архитектура в творчестве Николая Рериха: от натуры к образу и символу». В творчестве Николая Рериха эта формула отражает изменение во времени формы живописного языка автора, когда натурная реальность (в данном случае архитектурная) в процессе восприятия культурного ландшафта и его художественного воплощения постепенно превращалась в собирательный образ-символ-знак. Для создания символического образа храма художник использовал символику ландшафта – возвышенность, открытость и беспредельность пространства, и, конечно, символику цвета – насыщенного, экспрессивного, в абсолютно искусственных сочетаниях и локальных заливках. В этом отразилось стремление Н. Рериха к рождению совершенного образа планетарного масштаба, созданию философского пейзажа, воплощающего идею «космического», «вселенского» единства человека и природы.

«Система границ и пограничные смыслы исторических произведений В.И. Сурикова» – тема доклада *С.Я. Щебровой*, кандидата культурологии, сотрудника Института философии человека РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург). Картины Сурикова заставляют задуматься об исторической правде и справедливости, позволяют понять, кто мы, как формировалась наша национальная идентичность. Эти картины, в зависимости от сюжета, интерпретируются с позиций теории фронта (Ф. Тёрнер), культурной травмы (Н. Смелзер, Д. Александер, Р. Айерман) и биополитики, с которой связано распространение в Новое время дисциплинарных стратегий и техник надзора (М. Фуко, Дж. Агамбен). В искусстве, как мир в капле воды, отражается культурный универсум (М.С. Каган), что «подтверждают» картины Сурикова, зафиксировавшие исторический опыт не только нашей страны, но отчасти и всего человечества.

### **Локальные образы**

*Т.О. Санникова*, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Музея истории города-курорта Сочи, сообщение «Памятные зарисовки Сочинского Причерноморья географа Б.А. Тарчевского» посвятила одному из известных популяризаторов географических знаний в Сочи – ученому-гидрологу, члену Сочинско-



го отделения Русского географического общества (с 1979 г.) и его увлечению по созданию живописных зарисовок природы Кавказа (в значительной мере – окрестностей Сочи). Этюды Б.А. Тарчевского – это своего рода живописные походные дневники. Сегодня многие его пейзажи имеют значение историко-культурной памяти города Сочи. Его пейзажи города-курорта 1970-х годов совершенно иные в сравнении с современными городскими ландшафтами.

В докладе «Роль географического пространства Крыма в формировании специфики творчества и общественной деятельности И.К. Айвазовского» доктора искусствоведения *Е.А. Скоробогачевой*, представляющей Российскую академию живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, географическое пространство Крыма определяется как важнейший духовный, исторический, художественный центр, определивший развитие и творчества, и общественной деятельности великого художника-мариниста. Доказательством тому служат исторические, историко-религиозные, пейзажные полотна художника, основание им «Киммерийской школы живописи», ее мифологем и мифопоэтики, его труды по благоустройству родного города – Феодосии, в том числе строительство Музея и Картинной галереи. Две стихии – морская и живописная – воспринимались им нераздельно, как неизменный исток философии творчества, мировоззрения, деятельности, сопутствовали его жизни в декорациях моря.

«“Прислониха Пластова” и “после Пластова”. Проблема образа территории и социально-культурной идентичности» – тема выступления *Т.Ю. Пластовой*, канд. филол. наук, заведующей кафедрой гуманитарных наук, МГАХИ имени В.И. Сурикова. Изменение традиционного облика русского села и утрата эстетической ценности национального ландшафта стали следствием и одновременно причиной глубоких социальных изменений, выразившихся в деградации сельского образа жизни, обезлюдения и культурного обесценивания, в том числе исторических поселений. Эти проблемы рассматривались на примере села Прислониха Ульяновской области (первого в России «Достопримечательного места»), историческая идентичность и образы жителей которого воплощались в искусстве народного художника СССР А.А. Пластова, певца сельского ландшафта.

*И.И. Халикова*, аспирант ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, директор МБУ «Азнакаевский краеведче-



ский музей», свое сообщение «Особенности образа ханской Казани в произведениях Фиринта Халикова» посвятила творчеству выдающегося татарского художника. Его работы выполнены в историческом жанре. По архивным документам, зарисовкам и устным преданиям он выстроил образ древнего города в жанре реконструкций, показав величие и исторический масштаб ханской Казани.

*С.А. Авдошина*, преподаватель Казанского театрального училища, в докладе «Преображение городского пространства Набережных Челнов в творчестве группы “АНСВАКИ”» осветила попытку средствами живописи преобразить суровую производственную среду города через призму вечных человеческих ценностей: детство, дружба, любовь, чудо. Городское «пространство жизни» оживляется на картинах этой группы особым художественным видением, сформировавшимся как результат размышления о смысле жизни человека, об исчезновении его связей с природной средой.

*В.А. Белоусова-Лебедева*, главный специалист Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, в докладе «Красноярский ландшафт как источник художественного мировоззрения» исследовала пространство города, сочетающее в себе разные типы ландшафта, активно влияющие на его художественную культуру. Контрастность природы, перепады высот определяют пространственные построения в произведениях искусства, особенности освещения, характерные для данного локуса, влияют на колорит, даже сюжеты во многом диктуются ландшафтной средой, в которую вписан город.

*О.И. Кобер*, доцент кафедры архитектуры Оренбургского государственного университета, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов России, сделала сообщение на тему «Степной ландшафт в творчестве оренбургских художников: аксиологический аспект». Оренбургский край, находящийся на границе Европы и Азии, завораживает своими бескрайними просторами, и поэтому не удивительно, что оренбургские художники испытали на себе влияние степной природы, обогатив свою живопись особым цветовым строем. Высветленная палитра, создающая эффект палящего солнца при отсутствии прямого освещения, стала одной из отличительных черт оренбургской живописной школы, сформировавшейся благодаря выпускникам Московского художественного института им.



В.И. Сурикова (Москва), связавшим свою жизнь со степным краем. Географический фактор позволяет говорить о «европейском» и «азиатском» отношениях оренбургских художников к степи: с одной стороны, это символ раздолья, свободы, с другой – философия жизни с ценностно-смысловым значением.

*Л.А. Мелихова*, независимый исследователь, магистр изящных искусств МГУ им. М.В. Ломоносова, в докладе «Пространственные формы и образы в графических циклах “Камчатка” и “Чукотка” художника В.Н. Петрова-Камчатского» рассмотрела культурную ценность советской графики второй половины XX в. В циклах «Камчатка» и «Чукотка», соединив классические основы фигуративности и наследие авангардных направлений 1920–1930-х годов, художник не порывает с традицией, а модифицирует и обогащает ее. Он находит пластические графические приемы, передающие общность природы и человека, показывая, что мир вокруг – это единое пространство.

Студентка 4-го курса ОП «Культурология» НИУ ВШЭ *М. Копылова* посвятила свой доклад «Художественные практики и роль низовых инициатив в культурном развитии региона: кейс Железногорска» изучению роли низовых инициатив, самоорганизаций и художественных практик в сфере современного искусства в малых городах России на примере города Железногорск в Курской области. В 2018 г. в городе открылся центр современного искусства «Цикорий», который образовался из местной творческой инициативной группы и за два года своего функционирования сумел добиться значимых достижений в российском художественном поле. В сообщении предпринята попытка очертить возможные стратегии для развития и поддержки подобных локальных сообществ, выявить отличительные черты «Цикория» как региональной институции современного искусства, этот опыт может содействовать развитию локальных творческих объединений и интеллектуальных сообществ.

## Травелогги

*В.Д. Черный*, доктор культурологии, профессор РГГУ, сделал сообщение «Восприятие иностранцами Москвы в конце XV – XVI веке». Становление единого русского государства на исходе XV столетия было неожиданным для европейских стран. Каждый европе-



ец, прибывавший в русские земли, ощущал себя первооткрывателем. Главным местом притяжения иностранцев стала столица государства, Москва. Авторы сочинений о Московии описывали особенности городского ландшафта, застройки, планировки и отдельных сооружений. Внимание приезжих привлекали кремлевские постройки, выстроенные итальянцами крепости, храмы и палаты. Гости отмечали разреженность городской застройки и повсеместное использование дерева в качестве строительного материала. К началу XVII в. Москву уже хорошо знают в Европе, с ней налаживают политические и торговые связи. Множество путевых заметок и фундаментальных трудов о ранее почти неизвестной стране становятся достоянием общественности, прусский историк Соломон Нойгебауэр в первых строках своего труда о России называет Москву европейским городом.

*И.А. Енина*, соискатель степени кандидата искусствоведения Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, в сообщении «Художественное освоение Новой Земли: изобразительные материалы научно-исследовательских и художественных экспедиций XIX – первой половины XX в.» рассматривает изображения архипелага в работах Редера, Л. Апола, А.А. Борисова и А.Н. Бенуа. Работы Александра Борисова, посвященные темной и светлой полярной ночи, отражают контрасты Севера. Художник первым изображает светлую весеннюю полярную ночь, романтизируя северный морской пейзаж, не только с целью топографически точно передать ландшафт, но и отразить особенности цветоцветовых нюансов этого края.

### **Картография как искусство**

*Ю.И. Арутюнян*, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, сделала доклад «“Космография Блау”: риторика и поэтика». 12-томный «Большой атлас, или Космография Блау» включает около 600 гравированных на меди и раскрашенных вручную карт. Это уникальный памятник искусства картографии, собрание научных знаний и географических открытий XVII в., а также отражение риторики концептуального нарратива, воплощенной в стаффаже и декоративных мотивах на отдельных листах. Характерные черты формирования образного языка этих карт – наличие визуального комментария,



стремление к расширению изобразительности, существование сложных поэтико-риторических структур, характеризующих комплексный тип издания. Наглядная назидательность образов, типичный для эпохи барокко аллегоризм, использование этнографических и исторических мотивов, гармоничное взаимодействие текста и визуального ряда превращают карты Виллема Янзона Блау в риторический нарратив, формируя вектор восприятия и интерпретации элементов повествования в картографии.

Совместный доклад двух кандидатов исторических наук *И.К. Фоменко*, старшего научного сотрудника АНО НИЦ «АИРО-XXI», и *Е.И. Щербаковой*, доцента Московской школы экономики МГУ им. М.В. Ломоносова, «Пространство и время на картах Иерусалима» был посвящен европейским картам Святой земли раннего Нового времени. Эта территория – средоточие вневременных событий. На картах географическое пространство оказывается наполнено картинками всемирной и священной истории разных эпох, демонстрируя непрерывность и преемственность Ветхого и Нового Заветов, согласно традиции, восходящей к Средним векам, руководствующейся лозунгом «*Pittura est per poverty literature*»<sup>1</sup>.

### Историко-культурный ландшафт

*В.В. Макаренко*, кандидат экономических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения РАН, сделал сообщение «Новый Иерусалим: историко-географические факторы воспроизведения храма Гроба Господня на Истре». Ново-Иерусалимский монастырь не вписывается в существующую историческую легенду о его создании силами и волей патриарха Никона. Его археологическое, градостроительное, архитектурное, декоративно-изобразительное и государственно-конфессиональное измерения много шире. Накопившийся материал требует обобщения и пересмотра представлений об обстоятельствах создания этого монастыря, который игрой исторических сил оказался самым восточным храмом Гроба Господня.

*А.В. Любичанковский*, доцент Оренбургского государственного университета, посвятил сообщение «Опера в культурном ландшафте

---

<sup>1</sup> Живопись – это литература (Библия) для бедных (неграмотных) (вульг. лат.).



Италии». Одной из характерных черт этоса итальянцев является умение любоваться воздухом. Это эстетическое наслаждение является сознательной и артикулируемой чертой ментальности. В языке она находит свое отражение в выражении «Guarda che bell'aria!» – «Погляди, какой сегодня воздух!». Такое чувство наслаждения воздухом лежит в основе итальянской вокальной оперной эстетики. Опера, зародившаяся во Флоренции XVI в., стала не просто новым эстетическим явлением, а вошла в культурный ландшафт Италии, став особой частью культурного пространства. Оперные театры становятся центром культурной жизни, являясь определенными культурными преемниками античного театра в древнегреческом полисе.

Кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор, консультант Ассоциации искусствоведов (АИС) *Н.А. Розенберг* раскрыла тему «Культурный ландшафт города Ресистенсия, провинция Чако, как национальное достояние Аргентины»<sup>1</sup>. Художественная культура этой провинции становится целостной системой в первой половине XX в. Новые смыслы привнесли в нее мастера объединения «El Fogon de los Artieros (Приют пастухов)», действующего с 1943 г. по настоящее время. Смысловые акценты в культурном ландшафте города получили мемориальные скульптуры К. Скеноне и К. Домингеса, Мурали Р. Монсегюра, герои которых – предводители индейцев в борьбе за свои права, персонажи мифов гуарани и современные люди. Культурный ландшафт Ресистенсии формирует историческую память населения и его национальную идентичность.

Доктор философских наук, почетный член РАХ *О.А. Лавренова* в честь прошлогоднего 150-летнего юбилея в докладе ««Ленин – жив». Памятники вождю революции в постсоветском культурном ландшафте» показала, как в России и в мире память о вожде революции закреплена множеством топонимов, музеев, монументов. В 1991 г. в мире насчитывалось более 14 тыс. памятников Ленину. В советский период они были символами государственной власти и идеологии. После распада Советского Союза и краха социалистической системы начала происходить обычная для такой ситуации «зачистка» пространства от символов предыдущей эпохи. Многие памятники Ленину были разрушены, демонтированы или перенесены на периферию го-

---

<sup>1</sup> Доклад подготовлен при поддержке РФФИ, проект № 20012–00428.



родов. В современном мире остается более 7 тыс. памятников Ленину, и в 2020 г., в год его 150-летнего юбилея, было установлено несколько новых монументов и отреставрированы уже существующие, что свидетельствует о переосмыслении его личности и роли в истории.

### Литературная география и локальные тексты

В докладе кандидата филологических наук, заведующей лабораторией гуманитарных исследований благотворительного фонда ЛИТО (БФ ЛИТО) *О.Б. Балашовой* «Гипотетические маршруты Анны Ахматовой и своеобразие пространственных восприятий городского ландшафта (Царское Село – Санкт-Петербург – Москва)» был представлен географический аспект поэтических образов ахматовской лирики. Такой подход позволяет по-новому проанализировать специфику сугубо авторских методов постижения и творческой переработки урбанистических реалий и их смыслов.

В совместном исследовании *Н.Б. Горбунова*, руководителя проекта «Педадь сцепления с реальностью», и *Ю.Л. Минутиной-Лобановой*, кандидата филологических наук, «Петербургский текст в прозе Геннадия Алексеева» рассматривался роман «Зеленые берега» (1984) с точки зрения понятия Петербургского текста русской литературы, определенного В.Н. Топоровым. Авторская стратегия Г.И. Алексеева соотносится с классическим представлением о Петербургском тексте: литератор опирается на представления читателя о Петербурге как литературном феномене. Петербург является полноценным героем его романа и организует сюжет. Сопоставление с другими произведениями, формирующими Петербургский текст русской литературы, позволяет ярче выявить уникальные черты образа Петербурга в романе «Зеленые берега».

Профессор ГИТР, доктор филологических наук *А.П. Люсый* в докладе «Опознание “Ривьеры”: к сдвигологии локальных текстов русской культуры» показал, что, с одной стороны, мы расширяем культурную географию русской эмиграции посредством метафоры «Русская Ривьера» (от XVIII в. к XXI). С другой стороны, концентрируем внимание на экстраполяции посредством эмиграции локальных свертхтекстов русской культуры, поскольку писатели отправлялись в эмиграцию «верхом» кто на Петербургском, кто на Крымском текстах.



Данная образно-географическая обратимость рассматривается в контексте текстологической концепции русской литературы как суммы локальных текстов, воспроизводя в «Русском Берлине», «Русском Париже» или той же «Ривьере» петербургское или крымское пространство художественного существования.

### **Национальные картины мира**

*Н.А. Бакина*, независимый исследователь японского костюма, коллекционер антикварных кимоно, член Ассоциации искусствоведов России, посвятила свое сообщение «Географии известных мест Японии (мэйсе) на кимоно начала XX века». Художественная география в японском искусстве сформировалась под влиянием поэтической географии. Кимоно – это часть единой культурно-исторической традиции, где топонимы встроены в художественный образ и связаны с понятием *кадзари* (интерактивное вовлечение зрителя в осмысление сюжета посредством его литературной эрудиции). География на кимоно предстает как важный внеизобразительный компонент, где исторические и достопримечательные места присутствуют имплицитно.

*Жалцав Энхтувшин*, кандидат искусствоведения, доцент Института строительства и архитектуры Монгольского государственного университета науки и технологии, свой доклад «Великая степь в пейзажах монгольских художников» посвятил творчеству живописцев XX в. Великая степь – соборное понятие, обозначающее особенности национального пространственного мышления и культуру монгольских народов, живших на территории Центральной Азии в прошлые и нынешние времена. Были проанализированы наиболее значимые произведения, особенности творческого метода и специфика национального художественного подхода, который созвучен одновременно и традиционному, современному актуальному искусству.

*А.С. Харитонов*, культуролог, куратор, сотрудник Центра народных художественных промыслов и ремесел г. Ханты-Мансийска, в сообщении «Вышитые праздничные платки остяков и вогулов» показала народный костюм как средство коммуникации. Коммуникативен и крой, и орнаментальное зонирование, и расположение деталей. Центр народных художественных промыслов и ремесел г. Ханты-Мансийска более 20 лет проводит комплексную работу по возрожде-



нию утраченных ремесленных технологий. В рамках программы «Забытые ремесла» была воссоздана вышивка праздничного платка остяков и вогулов, мотив вышивки «птицы».

*А.А. Галямов*, научный сотрудник Обско-угорского института прикладных исследований и разработок (г. Ханты-Мансийск), представил доклад «Образы родного пространства в произведениях самобытного хантыйского художника М.А. Тебетева (1924–2011)». Творчество художника неразрывно связано с его родной деревней Лохоткурт (с хант.: «лох» – курья, «тохыт» – невод, «курт» – деревня). Созданная еще в XVIII в. хантами Ангашуповыми, Тебетевыми, Киприяновыми, Китуровыми, в 60-е годы XX в. деревня была ликвидирована по решению властей. В произведениях 1970–1980-х годов художник обращается к теме малой родины, воссоздавая ее живые образы (большое речное пространство, бескрайний лесной ландшафт, заливные луга и т.д.). Благодаря его картинам мы можем проследить трансформацию родного пространства в исторической перспективе.

### Иные культурные миры

Доклад «Постколониальный мир через призму кураторских практик современного искусства» *С.В. Поляковой*, кандидата философских наук, доцента МГУ им. М.В. Ломоносова, представил собой попытку усмотрения специфических черт постколониального дискурса через призму конкретных кейсов экспонирования незападного искусства. Самыми показательными в этом отношении являются выставки, курируемые Ж.-Ю. Мартеном, который известен как человек, открывший дверь в искусство третьего мира. Траектории современного искусства в его соотношении с постколониальным и другими критическими по отношению к западной модерности дискурсами помогают понять, как изменился механизм его эстетизации (чувственного постижения реальности) и как он преломляется в процессах экспонирования искусства и производства знания о мире.

*Е.А. Боровская*, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, в докладе «Индия далекая и близкая. Художественный образ Индии в произведениях петербургских живописцев» рассмотрела примеры художественного влияния географического и культурного образа Индии на



творчество современных художников Северной столицы. Чем объяснить невероятную притягательность темы Индии для деятелей изобразительного искусства Петербурга? Из чего складывается образ этой далекой страны, как пространственная ситуация, особенности ландшафта, пейзажи, воспоминания о путешествиях трансформируются в картины и графические листы, созданные на берегах Невы? Ответ на эти вопросы автор доклада находит в анализе творчества нескольких петербургских художников, увлеченных темой Востока.

### **Дрейф стилей**

В докладе кандидата философских наук, независимого исследователя *Т.С. Терещенко* «Отражение контактов древних греков с Египтом в росписях ваз на сюжет мифа о Геракле и Бусирисе» рассматриваются разные версии этого мифа, выявляются расовые и вестиментарные характеристики изображенных персонажей, анализируется трансформация этих росписей. Содержание этих изображений было чрезвычайно насыщенным и отражало не только контакты греков с Египтом, но и их противостояние с персами, египетские мифы, определенные черты культуры египтян и греков. В этих изображениях решался и целый ряд сугубо художественных проблем – композиции, репрезентации времени, соотношения разных видов искусств.

*И.В. Голубева*, соискатель кафедры зарубежного искусства СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина при Академии художеств, сделала сообщение «Мастера римского Дученто: творческое наследие и территории влияния. Новые акценты в дискуссии о роли школ и художественных центров в искусстве итальянского Возрождения» «След» искусства римского Дученто «затерялся» в исследованиях, нацеленных на выявление достижений флорентийских мастеров. В докладе были расставлены традиционные для искусствознания акценты в определении исторической роли мастеров римской и флорентийской школ монументальной живописи в памятниках последней четверти XIII – первой четверти XIV в., а также перемещены устоявшиеся на сегодняшний день границы географического ареала их влияния.

*А.Е. Кузьмина*, главный специалист-искусствовед по музейной и выставочной деятельности РАХ, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения МГУ им. М.В. Ломоносова, в докладе «Феномен



мигрирующего французского мастера в русском культурном пространстве XVIII века» исследовала проблему взаимообмена художественных культур России и Франции в XVIII в. Тип «странствующего» или «мигрирующего» мастера распространился в европейском культурном пространстве в данную эпоху. При изучении русского искусства XVIII в. вопрос о влиянии западноевропейской художественной школы, в том числе и мастеров-иностранцев, работавших в России, является одним из основных. Французская традиция формировала художественную политику многих европейских государств. В России преобладание представителей французской школы наибольших масштабов достигает к концу 1750-х годов.

*И.А. Батакович*, старший научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, представила доклад «Влияние архитектуры средневековой Далмации на формирование культурного ландшафта современной Хорватии». Медиевисты XX в. утверждали, что причины проблем современности были заложены еще в Средневековье, в силу чего автор на примере конкретной местности решила проследить динамику и степень влияния средневекового наследия на современный культурный ландшафт. Все чаще сегодня средневековый пейзаж становится метафорой, своеобразным символом темного прошлого, однако, вписавшись в современное культурное пространство, он не только может стать маркером культуры, но и основополагающей тенденцией развития местности.

*Н.Н. Василевская*, искусствовед, хранитель живописи и графики Русского центра искусства г. Калининграда, в сообщении «По гребням дюн. Нидденская колония художников» показала жизнь отдельного курортного поселка на территории современной Литвы. Расположен он на берегу Балтийского моря и Куршского залива, в 4 км от российской границы. До начала XX в. поселок входил в состав Восточной Пруссии. С конца XIX в. в Ниддене образовалась колония художников, основной состав которых происходил из Академии художеств г. Кёнигсберга. Изолированное географическое расположение поселка, живописные пейзажи побережья Куршской косы, песчаные дюны, аскетичность местных жителей и первозданная природа – эти факторы стали определяющими в выборе места творческих поездок немецких художников.



Академик РАХ, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член СХ РФ *Н.С. Кутейникова* и член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член СХ РФ *С.М. Грачева* сделали совместный доклад «Участие современных петербургских художников в проектировании и благоуукрашении зарубежных храмов». Петербургские мастера, например, создали декоративное убранство интерьера храма Преп. Сергия Радонежского в пригороде Йоханнесбурга Мидранде (ЮАР), выполнили проект по воссозданию утраченных элементов интерьера в Преображенском соборе Ново-Валаамского мужского монастыря в Финляндии, участвовали в убранстве грандиозного храма в честь Апостола Андрея и Всех Святых на земле русской просиявших в Епископии, Тамасосского округа острова Кипр. Это свидетельствует о востребованности талантов и признании высокого профессионального уровня мастеров Северной столицы.

*Ю.В. Маслова*, зав. отделом металла и камня ВМДПНИ, сделала доклад «Проблемы возрождения урало-сибирской росписи в 1970–1980-е гг.». Ее исследование было посвящено возрождению в 1970–1980-е годы народного промысла – росписи металлических подносов Нижнего Тагила, возникшего в XVIII в. и существующего сегодня. Делом возрождения занялись специалисты отдела лаков и дерева НИИ художественной промышленности: И.Н. Крапивина, Б.И. Коромыслов, В.А. Барадулин и др. Материалы, находящиеся в архиве ВМДПНИ, раскрывают этапы возрождения нижнетагильской росписи, в частности возрождение цветочной «двухмазковой» кистевой росписи и цветных фонов, характерных для нижнетагильских подносов.

*И.А. Пригарина*, магистр Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ), в сообщении «Межкультурный диалог в творчестве Джеки Цая» рассказала о творчестве современного китайского художника, в настоящее время проживающего в Великобритании. Его работы основываются на разнообразии и смешении – техник, форм, методов, элементов, тем и культур, прослеживается взаимодействие технических приемов Востока и поп-культуры Запада.



## Естественно-научные основания искусства

Искусствовед, старший научный сотрудник отдела фондов Государственного Дарвиновского музея *А.В. Васильева*, в докладе «Место доисторических ландшафтов и вымершей фауны в отечественном визуальном искусстве XX века» показала, как на рубеже XIX–XX вв. не только в Европе, но и в России жанр исторической картины расширился до доисторических пейзажей. Образы вымерших гигантов и пейзажи отдаленных геологических эпох прочно вошли в визуальную культуру XX в. Если в России доисторические ландшафты украшают стены естественно-научных музеев, появляются в научно-популярных фильмах, то в Европе и Америке – главным образом, в развлекательном визуальном искусстве. В зарубежном искусстве доисторические пейзажи связаны с темой катастрофы и всеобщего апокалипсиса, в России – это детство планеты и загадочный притягательный мир, требующий изучения.

*Е.О. Графова*, аспирант Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева, посвятила свое сообщение «Ботанические каталоги и их роль в формировании стилистики флоральных мотивов западноевропейского модерна» узкой проблеме в рамках искусства и культуры модерна. В докладе сделан акцент на синергии таких наук, как ботаника, фитогеография растений, на результатах научных экспедиций рубежа XIX–XX вв.

## Сад как текст

Доктор искусствоведения, профессор РГГУ *Б.М. Соколов* в сообщении «Моральная топография в программе итальянских садов XVI–XVII веков» исследовал программное содержание сада, которое становится его важной частью начиная с эпохи маньеризма и наделяет различные части ансамбля особой символикой. Высшая сложность и тонкость топографических смыслов достигалась в садах с морально-этической программой. Книга преподавателя платоновской философии Франческо де Вьери «О чудесных устройствах в Пратолино» (1587) (переведена и готовится к изданию автором доклада) толкует виллу Медичи как череду моральных аллегорий, с позиций христиан-



ской проповеди и платоновской философии. «Священный лес», парк скальных скульптур в Бомарцо, напротив, самодостаточен: его владелец и создатель Пьерфранческо Орсини снабдил статуи загадочными надписями, усугубив недоумение посетителей. Моральная топография окрашивает многие сады и парки эпохи барокко.

«Топос сада любви в цикле стихотворений Стефана Георге “Книга висячих садов” и его реминисценции в творчестве А. Шёнберга и А. Блока» – тема доклада *В.М. Исмиева*, кандидата философских наук, доцента Института мировых цивилизаций. Стихотворный цикл С. Георге «Книга висячих садов» (1895) не был полностью переведен на русский язык, причем переводы отдельных стихотворений лишь частично можно признать удачными в силу их неточности. Автор доклада сделал перевод цикла. Анализ содержания, поэтики и структуры цикла, его фабулы и сюжета позволил выявить особенности замысла Георге и выделить наиболее удачную группу стихотворений, составляющих «ядро» цикла, связанное с топомом сада. Именно эту часть цикла А. Шёнберг выбрал для создания вокального цикла с аналогичным названием (1908), придав ему новую интерпретацию. Выявлен ряд структурных, сюжетных и образных параллелей «Книги висячих садов» с «Соловьиным садом» А. Блока (1914), эти сходства, а также ряд принципиальных отличий позволяют по-новому взглянуть и на произведение А. Блока, признанное одним из наиболее значительных в его творчестве.

### **Концепты пространства в искусстве**

Совместный доклад *Н.М. Сим*, кандидата искусствоведения, члена Ассоциации искусствоведов, Школы живописи «Мир искусств», и *Г.Н. Стоговой*, старшего преподавателя МГУ имени М.В. Ломоносова – «Символика образа власти в архитектурном декоре испанских королевств XVI в.» был построен на примерах декоративно-прикладного искусства (керамики, монументальной живописи) в Испании, Южной Италии, Сицилии, Португалии в контексте архитектурных стилей испанского Ренессанса. Был освещен опыт заимствований художественных приемов архитектурного декора, визуализации мифологических персонажей, метод их трансформации в образ со-



вершенного правления как действенный инструмент зримого воплощения идеологии власти.

*О.Б. Павлова*, искусствовед, член Творческого союза художников России, представила доклад на тему «Постоянные экспозиции музейно-архитектурных, этнографических комплексов и периодические арт-проекты как репрезентация культуры, истории и искусства выделенного географического региона». Были рассмотрены этнографические, историко-культурные музеи-заповедники под открытым небом, организованные по принципу музея на острове Скансен в Стокгольме в Швеции, и национальные павильоны на Всемирных промышленных выставках, на Венецианской биеннале и подобных периодических крупномасштабных арт-проектах. Отмечены локальные биеннале и триеннале, отдельные фестивали. Было показано, как средствами постоянных экспозиций и временных выставок решаются задачи репрезентации, трансляции, сохранения, изучения культуры определенного региона и эпохи.

Доцент факультета культурологии РГГУ, кандидат исторических наук *И.Н. Захарченко* в сообщении «“Новый Вавилон” Констан Ньёвенхейса (Constant Nieuwenhuys, 1920–2005) как пространственный образ современной культуры» рассказала о творчестве известного голландского художника, представителя послевоенного авангарда, более известного только под именем Констан. Он вошел в историю не только как член группы «КоБрА» и участник Ситуационистского Интернационала, но и как создатель уникального архитектурно-художественного проекта «Новый Вавилон», работа над которым длилась около 20 лет (середина 1950-х годов – 1974 г.). Это художественная утопия, реализованная в форме многочисленных макетов из металлической сетки и оргстекла, чертежей, рисунков и т.д. Работая над пространственным образом города будущего, Констан уходил от интереса к собственно архитектурным решениям. Идеи горизонтального города, лабиринта, игры, номадизма и др. превращались в емкие метафоры. Через утопическое архитектурное пространство художник моделировал пространственный образ культуры того будущего, которое в полном объеме раскроется спустя несколько десятилетий после завершения его работы над «Новым Вавилоном».

«Концепт пространства в произведениях сайнс-арта» – тема доклада *И.А. Корневой-Чаевой*, старшего научного сотрудника Архива



РАН, члена Ассоциации искусствоведов, куратора выставок сайнс-арта. Структурно концепт пространства представляют в виде фрейма, где «географическая территория» выделяется в качестве вершинного узла. Интегративный характер концепта пространства обнаруживается в произведениях сайнс-арта, культурного феномена, возникшего на рубеже XX–XXI вв. как направление актуального искусства, концептуализирующего научную проблематику художественными средствами, использующего научно-технические и технологические разработки для решения эстетических и этических задач.

*Е.А. Ржевская*, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ, в сообщении «Искусство Татьяны Кочемасовой: “Путешествие в страну сказок и легенд”» проанализировала живопись вице-президента РАХ, известного искусствоведа, которая, взявшись за кисть, создала уникальный мир волшебных лесов и животных, эмоциональных цветов и добрых людей.

Доклад *Н.В. Синявиной*, доктора культурологии, профессора Московского государственного института культуры, «Особенности конструирования художественного пространства в парадигме авангарда» раскрывает становление парадигмы авангарда и способы построения в ее границах художественного пространства, которое приобретает ряд специфических характеристик (в частности, интертекстуальность, абсурд, игру, дихотомию внутреннего и внешнего). Подчеркивается ориентация авангарда на нивелирование границ (стилистических, жанровых, видовых и пр.) и формирование многочисленных фронтальных зон. В заключение делается вывод о взаимообусловленности внутреннего и внешнего, принимающей различные формы (автор – зритель, автор – автор, автор – стиль и пр.) и требующей нового художественного языка.

\* \* \*

Конференция «География искусства» – часть многолетнего междисциплинарного проекта [Лавренова, 2020] – в 2021 г. снова собрала искусствоведов, географов, филологов, культурологов, киноведов и других специалистов. Художественная культура рассматривалась как «зеркало» и провокатор пространственных представлений. Как и в предыдущие годы, на этом форуме обсуждались различные



дискурсы взаимодействия культуры и пространства. Были представлены не только новые темы, но и новые методологические подходы, которые расширяют и углубляют понимание поставленной проблемы.

### Список литературы

- Веденин Ю.А. Очерки по географии искусства. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997.
- География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин, сост. О.А. Лавренова. – М. : Институт Наследия, 1994. – Вып. 1.
- География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин, сост. О.А. Лавренова. – М. : Институт Наследия, 1998. – Вып. 2.
- География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин, сост. О.А. Лавренова. – М. : Институт Наследия, 2002. – Вып. 3.
- География искусства / Отв. ред. Ю.А. Веденин, сост. О.А. Лавренова. – М. : Институт Наследия, 2005. – Вып. 4.
- География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин, сост. Т.В. Левина, О.А. Лавренова. – М. : Институт Наследия, 2009. – Вып. 5.
- География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин, сост. О.А. Лавренова. – М. : Институт Наследия, 2011. – Вып. 6.
- География искусства: междисциплинарное поле исследования / Отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 208 с.
- География искусства: инсайд-аут / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – М. : ГИТР, 2018. – 316 с.
- География искусства: расширение горизонтов / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – М. : ГИТР, 2019. – 414 с.
- География искусства: новые ракурсы / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – М. : ГИТР, 2020. – 472 с.
- География искусства: пространство, подчиненное стилю / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – М. : ГИТР, 2021. – 488 с.
- Лавренова О.А. «География искусства»: междисциплинарный проект в долгосрочной перспективе // Labyrinth. Теории и практики культуры. – 2020. – № 4. – URL: <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru/category/journal/4-2020/>

### References

- Vedenin, Yu.A. (1997). *Ocherki po geografii iskusstva* [Essays on the geography of art]. Saint Petersburg. : Dmitrij Bulanin. (In Russian).
- Vedenin Y.A. (ed.) (1994). *Geografiya iskusstva*. Vyp. 1 [Geography of art. Issue 1]. Moscow : Institut Naslediya. (In Russian).
- Vedenin Y.A. (ed.) (1998). *Geografiya iskusstva*. Vyp. 2 [Geography of art. Issue 2]. Moscow : Institut Naslediya. (In Russian).



Vedenin Y.A. (ed.) (2002). *Geografiya iskusstva*. Vyp. 3 [Geography of art. Issue 3]. Moscow : Institut Naslediya. (In Russian).

Vedenin Y.A. (ed.) (2005). *Geografiya iskusstva*. Vyp. 4 [Geography of art. Issue 4]. Moscow : Institut Naslediya. (In Russian).

Vedenin Y.A. (ed.) (2009). *Geografiya iskusstva*. Vyp. 5 [Geography of art. Issue 5]. Moscow : Institut Naslediya. (In Russian).

Vedenin Y.A. (ed.) (2011). *Geografiya iskusstva*. Vyp. 6 [Geography of art. Issue 6]. Moscow : Institut Naslediya. (In Russian).

Lavrenova O.A. (ed.) (2016). *Geografiya iskusstva: mezhdisciplinarnoe pole issledovanie* [Geography of Art: an interdisciplinary field of study]. Moscow ; Saint Petersburg : Centr gumanitarnyh iniciativ. (In Russian).

Lavrenova O.A. (ed.) (2018). *Geografiya iskusstva: insajd-aut* [Geography of Art: inside-out]. Moscow : GITR.

Lavrenova O.A. (ed.) (2019). *Geografiya iskusstva: rasshirenie gorizontov* [Geography of art: expanding horizons]. Moscow : GITR.

Lavrenova O.A. (ed.) (2020). *Geografiya iskusstva: novye rakursy* [Geography of Art: new camera angles]. Moscow : GITR.

Lavrenova O.A. (ed.) (2021). *Geografiya iskusstva: prostranstvo, podchinennoe stil'yu* [Geography of art: space subordinated to style]. Moscow : GITR.

Lavrenova, O.A. (2020). «Geografiya iskusstva»: mezhdisciplinarnyj proekt v dolgoversmennoj perspektive [«Geography of art»: an interdisciplinary project in a long-term perspective]. In *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], (4). Retrieved from : <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru/category/journal/4-2020/>



---

## РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

*Маньковский А.В.\**

**РЕЦЕНЗИЯ НА КН.:  
ЛЕВИНГ Ю. ПОЭЗИЯ В МЕРТВОЙ ПЕТЛЕ :  
(МАНДЕЛЬШТАМ И АВИАЦИЯ). –  
Москва : Бослен, 2021. – 224 с. : ил.**

Получена: 19.04.21

Принята к печати: 15.05.21

***Mankovskiy A.V.*  
Book review:  
*Leving Y. Poetry in a dead loop : (Mandelstam and aviation). –  
Moscow: Boslen, 2021. – 224 p.: ill.***

Received: 19.04.21

Accepted: 15.05.21

Новая книга русско-канадского نابوكоведа, исследователя поэтики русского урбанизма и, в частности, «авиационного текста» (АТ) русской поэзии<sup>1</sup> Юрия Левинга на этот раз оказалась посвященной О.Э. Мандельштаму, точнее – одному-единственному его стихотворному тексту: «Не мучнистой бабочкою белой...» (НМББ) (21 июля 1935 г. – 30 мая 1936 г.<sup>2</sup>), замыкающему «Первую воронежскую тет-

---

\* *Маньковский Аркадий Владимирович* – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН. Москва, Россия

*Mankovskiy Arkadiy Vladimirovich* – PhD in Philology, leading researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

<sup>1</sup> См.: *Левинг Ю.* Вокзал – Гараж – Ангараж : Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 400 с. : ил.

<sup>2</sup> Несмотря на то что датам создания стихотворения в рецензируемой книге отведен целый раздел («Датировка, разночтения» (с. 53–64)), полная ясность в этом вопросе отсутствует. В одном месте сказано, что стихотворение писалось «более года»



радь». Впрочем, еще точнее, Мандельштаму и его стихам посвящены лишь первая часть – «“Не мучнистой бабочкою белой...” Осипа Мандельштама: (Опыт комментария)» и вступительные разделы книги; вторая часть – «Латентный Эрос и небесный Сталин: о двух антологиях советской “авиационной” поэзии» – практически без изменений воспроизводит текст статьи, опубликованной в свое время в «НЛО»<sup>1</sup>, и к Мандельштаму не имеет почти никакого отношения (его имя упоминается здесь два или три раза). Хотя могла бы (иметь) – ведь в сборнике «Лёт» (1923), одной из разбираемых в статье антологий, был опубликован «авиационный» триптих Мандельштама: «Ветер нам утешенье принес...» (1922), «Как тельце маленькое крылышком...» (1923) и «А небо будущим беременно...» («Опять войны разноголосица...») (1923, 1929)<sup>2</sup>. Эти стихи, однако, ни в статье, ни в рецензируемой книге даже не упоминаются, если не считать общих слов о том, что «Мандельштам внес свою лепту» в указанный сборник (с. 19) и что в нем было опубликовано «его собственное произведение» (с. 111)<sup>3</sup>.

«Поэзию в мертвой петле» можно назвать трудной книгой – трудной как для ее автора, так и для читателя. И таким же трудным, по-видимому, было для Мандельштама создание текста НМББ –

---

(с. 53), в другом – «девять месяцев», вплоть до 30 мая 1936 г. (с. 84); значит, оно было начато в июле 1935 г. Но выше говорится, что «ядро стихотворения оформилось к 19 июля 1935 года» (с. 54), а работа над ним была начата в апреле-мае 1935 г. (с. 65–66). Наконец, еще в одном месте указывается дата 21 августа 1936 г., соотносящая работу над НМББ со столетней годовщиной написания «Памятника» Пушкина (с. 90). Учитывая все это, продолжаем придерживаться привычной датировки.

<sup>1</sup> Юрий Левинг. Латентный Эрос и небесный Сталин: о двух антологиях советской «авиационной» поэзии // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 6. – С. 143–172. – URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/latentnyj-eros-i-nebesnyj-stalin-o-dvuh-antologiyah-sovetskoj-aviacionnoj-poezii.html> (дата обращения: 29.04.2021).

<sup>2</sup> См., напр., ст. М. Пироговской «Гроза и стрекоза: об “авиастихах” Осипа Мандельштама» («Сохрани мою речь...» // Статьи и исследования. – М. : РГГУ, 2008. – Вып. 4. [Ч. 2]. – С. 557–562. – (Записки Мандельштамовского общества)), упоминаемую Ю. Левингом с неодобрением за фигуру умолчания в отношении НМББ (с. 189, прим. 41).

<sup>3</sup> Видимо, имеется в виду триптих в целом, так как «произведений» все же три (композиция текстов не соответствует окончательной редакции, а в стихах имеются разночтения; но это специальный вопрос).



«очень долго становившихся стихов»<sup>1</sup>, которые Ю. Левинг, вслед другим исследователям (см.: с. 189, прим. 40), считает подступом к «Стихам о неизвестном солдате» (1937) – «первой вспышкой будущего текста, высветившей круг эксплицитно развитых позднее мотивов и образов» (с. 50). Ю. Левинг высказывает предположение, что творческая энергия поэта («Его поэтическое сознание в процессе творчества сравнивали с работающим мотором» (с. 10)) уходила «на преодоление *сопротивления среды* – как на борьбу с инерцией тоталитарного новояза, так и в какой-то мере на сознательное торможение самим автором восприятия окружающими его поэтики, чуждой эстетики соцреализма» (с. 11)<sup>2</sup>. В другом месте, используя ту же «летнюю» (и «техническую») метафору, Ю. Левинг говорит о преодолении поэтом «*сопротивления материалов*» еще определеннее: «В стихах воронежского периода – это преодоление самого “жесткого воздуха” современности, попытка деформации Мандельштамом собственного мировоззрения, которое он попытается уложить в прокрустово ложе советской идеологии» (с. 23). НМББ – одна из таких попыток.

Причиной, по которой предлагаемая читателю книга превратилась в «долгострой» (к ее сюжету Ю. Левинг подступался «еще в начале 2000-х» (с. 9)), сам автор считает невозможность решить «главную загадку, вокруг которой строится фабула исследования: состоялись ли похороны летчиков (которые, по-видимому, составляют сюжет НМББ, хотя тут можно спорить. – А. М.), и если да, то чьи именно тела пронесла траурная процессия под окнами поэта предположительно в 1935 году?» (там же). Речь идет о гипотезе, основанной на мемуарных свидетельствах Н.Я. Мандельштам<sup>3</sup>, о том, что «непосредственным толчком к написанию НМББ послужила похоронная

<sup>1</sup> Мандельштам Н.Я. Третья книга : [Воспоминания] / подгот. текста, прим. Ю. Фрейдина. – М. : Аграф, 2006. – С. 362.

<sup>2</sup> Речь, очевидно, идет о сознательном «шифровании» текста поэтом, отбрасывании его «ключа» (см., напр.: Гаспаров М.Л. «За то, что я руки твои...» – Стихотворение с отброшенным ключом // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М. : Языки русской культуры, 1997. – Т. 2. – С. 187–196).

<sup>3</sup> Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – С. 262, 263. См. также в: Мандельштам Н.Я. Вторая книга : к столетию со дня рождения. – М. : Согласие, 1999. – С. 480.



процессия в Воронеже погибших летчиков-испытателей, уроженцев города, которую Мандельштамы будто бы наблюдали из окон своей комнаты» (с. 65). Однако эта версия «не подтверждается документально: факт крупной аварии, связанный с воронежским авиапромом, не отражен ни в местной, ни в столичной официальной прессе. <...> Умолчание в областной газете (им. в виду “Коммуна”. – А. М.) о таком событии представляется невозможным на фоне сообщений о других катастрофах всесоюзного значения летом 1935 г.» (с. 65) (в частности, о гибели подводной лодки Б-3 в Финском заливе (с. 52)). Сопоставив возможные варианты, Ю. Левинг констатирует, что «в качестве объяснения “мнимого свидетельства” приходится рассматривать психологическую мотивировку как сознательную попытку вдовы придать поэту статус очевидца, важный для первоначального импульса к сочинению НМББ – стихотворения, которым сам Мандельштам в конце концов остался недоволен, считая его концовку<sup>1</sup> (почему именно ее? – А. М.) проявлением политического конформизма» (с. 66).

Анализируя НМББ в первой части книги, автор последовательно и методично фиксирует внимание на сюжете стихотворения, его датировке, разночтениях, истории создания текста, проблеме посвящения, подтекстах и прочих аспектах. Материал распределен по девяти разделам (большую их часть мы только что перечислили), причем последний – «Подтексты и комментарии» (с. 90–147) – представляет собой построчный комментарий к стихам, состоящий из 20 подразбук, – по числу строк анализируемого стихотворения, почти каждой из которых отведено от одной до пяти страниц (большинству – не менее двух и только 17-й строке – «И зенитных тысячи орудий» – полстраницы).

Жанр построчного (постихового) комментария требует особого мастерства: надо не только сказать все необходимое (а в случае с НМББ – максимум возможного) о каждом стихе, но и увязать сказанное с целым, чтобы не потерять нить повествования. Полагаем, что Ю. Левингу этот опыт, подобный совершению фигур высшего пилотажа (в том числе пресловутой «мертвой петли»), вполне удался. Остановимся на некоторых, наиболее любопытных, с нашей точки зрения, наблюдениях автора. По поводу первого стиха: «Не мучнистой

---

<sup>1</sup> Речь о последней строке: «Кто же будет продолжать за них?» Цит., как и все остальные строки НМББ, по: (с. 49).



бабочкою белой». Ю. Левинг считает, что здесь имеется в виду не «прозаическая капустная белянка», которую видел всякий, а «крушинница мучнистая (*Gonepteryx farinosa*) из того же семейства» (с. 91), за которой Мандельштам наблюдал во время поездки на Кавказ и описал в «Путешествии в Армению» (1933). «Передние крылья у самцов крушинницы на верхней стороне покрыты оттопыренными чешуйками, которые производят эффект мучного налета» (с. 91). Ю. Левинг полагает, что «во время армянского вояжа в сознании Мандельштама возникла символическая связь между ритуализацией смерти и торжественной окраской бабочки, а также некоторыми анатомическими особенностями чешуекрылого (усики, напоминающие возлагаемые на гроб украшения). Именно этот смысловой мостик маркирует начало апофатической конструкции НМББ» (с. 91–92).

Значимым для анализа образной ткани стихотворения представляется замечание по поводу стиха 7 («Возгласы темно-зеленой хвои»): «Какой именно звук должен мысленно воспроизвести читатель НМББ, подсказано собственно формой венка: круг из хвои и окружность колодца иконически воспроизводят начертание буквы “О” (к тому же ударного звука в словах *возгласы* и *хвои*)» (с. 104). Это замечание получает дальнейшее развитие в комментариях к стихам 8 («С глубиной колодезной венки») и 11–12 («Обручи краснознаменной хвои, / Азбучные, круглые венки»), а также отчасти в последующих строках стихотворения (см. ниже). По мнению Ю. Левинга, «диаметр колодезной шахты – еще один заполненный темнотой круг в тексте НМББ» (с. 106) (хотя, напр., деревенские колодцы изначально имели – и кое-где до сих пор еще имеют – квадратную или прямоугольную форму), а «замкнутая форма круглого венка миметически подражает циклическому устройству всего стихотворения» (с. 107) (разве не наоборот: стихотворение своей композицией «подражает» форме венка, ориентировано на нее?). «Слово “обруч” (в стихе 11. – А. М.) синонимично венку и одновременно является иконической репрезентацией “О”» (с. 118), а также цифры 0 – по словам Ю. Левинга, «в силу своей изоморфности знак и символ использовались в русской поэзии 1930-х годов для репрезентации смерти как своеобразного “обнуления” бытия» (с. 119). Вообще же – «обручи, круги, кольца, венки образуют <...> пустоты, на которых держится образная ткань НМББ» (с. 117). «Ощущение “воздуха” в тексте, – продолжает исследователь, – нагне-



тается грамматическими средствами за счет увеличения количества существительных и сокращения глаголов действия (соотношение в НМББ – 32 : 7). Обилие повторов, а также слова в рифменных позициях (первая и вторая строфы: “тело // тело”; “хвой // хвой”; “венки // венки”; троекратно повторенное “люди” в четвертой строфе) усиливают тавтологический эффект плетения словесного кружева» (с. 117).

Почему венки «азбучные» (стих 12), вроде бы понятно само собой («Ленты венков пестрят надписями из “азбучных” сокращений – названий полков, в которых служили погибшие, или организаций, возложивших венков к могиле (РККА, ВКП (б) и т.п.)» (с. 122)). Вся эта конструкция, согласно Ю. Левингу, находит отклик и в образах последующих строк. Так, «еще одна вариация азбучной “О”», возможно, «припрятана» в слове «восклицанья» (стих 16: «Восклицанья ружей на плечах»): «...голова оруженосца (так! – А. М.) служит графическим эквивалентом точки под вертикальным штрихом (= длинный ствол винтовки) в увеличенном знаке препинания»; в этой роли «на ранних этапах книгопечатания, по одной из теорий, использовали комбинацию из двух латинских букв (Jo), затем знак “I” над буквой “o”» (с. 133). Наконец, «еще один *круг*» появляется в стихе 18 («Жарих то зрачков иль голубых –»): «Зрачок, как и отверстие зенитного орудия (в предыдущей строке. – А. М.), представляет собой узкое круглое отверстие» (с. 134), а отсюда возникает «тема *посмертного зрения*», которая в НМББ становится «инвариантом мотива “говорящих мертвецов” и “живых немых”» (с. 141)<sup>1</sup>.

Приведенные соображения (а это лишь малая часть того поистине энциклопедического материала, который развернут в первой части и вступительных разделах книги) сопровождаются «типологи-

---

<sup>1</sup> Чуть выше автор между прочим говорит о «двух основных видах коннотаций» (с. 107), закрепившихся в русской поэзии за «венком»: 1) «венков как праздничное украшение» и 2) «венков как обрядовый элемент похоронной церемонии» (с. 108). Кажется, можно указать и на еще одну разновидность – мученический венец, иногда принимающий «вид» лаврового венка – награды поэта (ср. у Лермонтова: «...венец терновый / Увитый лаврами...»). О нем идет речь и в стихотворении «Заблудился я в небе – что делать?...» (9 (?) марта 1937 г.) из «Третьей воронежской тетради»: «Не кладите же мне, не кладите / Остроласковый лавр на виски» (*Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений.* – СПб. : Академический проект, 1997. – С. 278. – (Новая 6-ка поэта)). И раз уж в первой строфе НМББ поэт говорит о собственных похоронах, то нет ли в подтексте стихотворения еще и этих коннотаций?



скими параллелями» – обильными примерами из стихов современников – от В. Маяковского и Б. Пастернака до А. Адалис, Н. Асеева, С. Кирсанова, а также третьестепенных советских (и не только) поэтов, чьи тексты написаны до 1936 г. (такова методологическая установка исследования) (с. 90).

Что касается второй части книги, то о ней можно было бы сказать все то, что и по поводу ее отдельного издания в виде статьи в 2005 г. (см. выше), так как, за исключением буквально одного изменения в тексте, на последней странице (с. 183), – переноса пассажа, включающего цитаты из статей Н. Бухарина «Черная молния» о гибели самолета «Максим Горький» (Известия. 1935. 20 мая) и безымянного автора «Памяти Вилли Поста» (Известия. 1935. 4 авг.), во вступительную часть (с. 19), да чисто технической перестройки блока примечаний, в соответствии с требованиями книжного издания, – текст этот не подвергся каким бы то ни было изменениям. Даже слово «заметка», характеризующее текст в целом, в самом его начале, осталось на своем месте (с. 153)<sup>1</sup>, – как и последняя фраза, где говорится о «вытесненном в последнее десятилетие (курсив наш. – А. М.) из массового культурного сознания наследия советской поэзии» (с. 183)<sup>2</sup>. Вероятно, следовало бы учесть, что со времени первой публикации в 2005 г. прошло еще 16 лет?

Вместе с тем, как представляется, текст нуждается если не в дополнении, то хотя бы в пояснении: отчего, в самом деле, «авиационный» триптих Мандельштама оказался пропущен? Это кажется тем более странным, что в первой книге Ю. Левинга<sup>3</sup> стихи из триптиха (по крайней мере, из стихотворения «А небо будущим беременно...», входящего в него в первоначальной редакции) неоднократно цитиру-

---

<sup>1</sup>Ср.: Новое литературное обозрение. – 2005. – № 6. – URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/latentnyj-eros-i-nebesnyj-stalin-o-dvuh-antologiyah-sovetskoj-aviaczionnoj-poezii.html> (дата обращения: 29.04.2021).

<sup>2</sup>Ср.: там же. – URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/latentnyj-eros-i-nebesnyj-stalin-o-dvuh-antologiyah-sovetskoj-aviaczionnoj-poezii.html> (дата обращения: 29.04.2021).

<sup>3</sup>«Вокзал – Гараж – Ангар» (С.-Петербург, 2004). См. также рец. на книгу: Маликова М. Набоков сегодня : (Обзор новых книг о В. Набокове) // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 6. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/6/nabokov-segodnya.html> (дата обращения: 29.04.2021).



ются, а о цикле в целом, да и о сборнике «Лёт», где он появился, сказаны значимые слова: «Из набора идеологически безукоризненных, но в художественном отношении безнадежно слабых текстов, выделились стихотворения далеких от авиации людей – цикл О. Мандельштама и стихотворение Валентина Катаева “Полет”»<sup>1</sup> (стихи Катаева, правда не во второй, а в первой части рецензируемой книги, цитируются, и им отдается должное (с. 111, 114)). Так что же означает фигура умолчания в отношении мандельштамовского триптиха в новой книге? Неужели все дело в том, что стихи Мандельштама не укладываются в развиваемую здесь концепцию «латентного эроса», будто бы пронизывающего сборник? Хотелось бы надеяться, что при переиздании книги, которого она вполне заслуживает, этот досадный пробел будет восполнен.

---

<sup>1</sup> Левинг Ю. Вокзал – Гараж – Ангар : Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – С. 369.



---

## Информация для авторов

Научный журнал «Вестник культурологии» – рецензируемое научное издание ИНИОН РАН.

Журнал учрежден в 1992 г. Выходит с периодичностью четыре номера в год.

Журнал индексируется в РИНЦ.

Полнотекстовый архив журнала с 2000 г. размещен на платформе Научной электронной библиотеки:  
<http://inion.ru/publishing/journals/vestnik-kulturologii/>

Рукописи направляются в адрес редакции посредством системы подачи рукописей на сайте журнала по адресу:  
<http://inion.ru/publishing/journals/vestnik-kulturologii/>

– или на электронный адрес редакции журнала: [gtn156@mail.ru](mailto:gtn156@mail.ru) в электронном виде в формате \*. doc, \*. docx или \*. rtf.

К рассмотрению принимаются *ранее не опубликованные (и не находящиеся на рассмотрении* в других журналах и сборниках) научные статьи и аналитические обзоры.

Текст должен быть хорошо вычитан. Статьи, содержащие ошибки и опечатки, к рецензированию и публикации не принимаются.

Рукопись проходит обязательное рецензирование по модели «двойное слепое рецензирование». О результатах рецензирования автору сообщается по электронной почте.

Все поступившие в редакцию журнала научные статьи и аналитические обзоры проверяются на наличие плагиата.

Редакция оставляет за собой право на научную и литературную правку рукописи.

Право принятия решения о соответствии / несоответствии поступивших в редакцию статей профилю, концепции и тематике журнала принадлежит главному редактору и ответственному редактору (редактору – составителю текущего номера).

Об очередности опубликования статей, получивших положительные отзывы рецензентов, принимает решение редколлегия.

Научные статьи и аналитические обзоры в журнале публикуются бесплатно.



---

Общий объем текста одной статьи / обзора не должен превышать 1 печатный лист.

Подробное описание процедуры работы над статьей, требования, предъявляемые к рукописям, тематика журнала, состав редколлегии и редакционного совета представлены на странице журнала на официальном сайте ИНИОН РАН по адресу: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

В соответствии с договором оферты автор статьи / обзора предоставляет Издательству ИНИОН РАН на безвозмездной основе на срок действия авторского права, предусмотренного законодательством РФ, неисключительную лицензию на использование созданной автором статьи / обзора для опубликования в журнале

В подтверждение своего согласия на публикацию в журнале автор направляет на электронный адрес редакции журнала: [gtn156@mail.ru](mailto:gtn156@mail.ru) скан подписанного акцепта в формате PDF.



---

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ

научный журнал

2021 № 3 (98)

**Адрес редакции и издания: 117997, г. Москва, Нахимовский  
проспект 51/21.**

**ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

**Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-74023**

**Дата регистрации 19.10.2018**

*Дизайн Л.А. Можяева*

*Корректura, компьютерная верстка М.П. Крыжановская*

*Гигиеническое заключение*

*№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99. от 23.08.1999 г.*

*Подписано к печати (дата). Формат 60 х84/16*

*Бум. Офсетная № 1. Печать офсетная.*

*Усл. печ. л. 14,1 Уч.-изд. 11,3 п. л.*

*Тираж 350 экз. (1–100 – 1-й завод). Заказ № 49*

**Институт научной информации**

**По общественным наукам РАН,**

**Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,**

**Отдел маркетинга и распространения**

**информационных изданий**

**Тел.: (925) 517-36-91**

**E-mail: [shop@inion.ru](mailto:shop@inion.ru)**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов

ул. Чернышевского, д. 88, литера У