

# миргород

## mirgorod

журнал, посвященный  
истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

2020  
n° 1 (15)  
Lausanne – Siedlce

# МИРГОРОД

2020 n°1 (15)



**Section de langues slaves de l'Université de Lausanne  
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
imienia Franciszka Karpińskiego**

## **„МИРГОРОД”**

**<https://mirgorodjournalsite.wordpress.com>**

### **Редакторы журнала:**

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)  
Roman Mnich (Uniwersytet Warszawski)

### **Секретариат:**

Roman Bobryk  
Ludmiła Mnich  
Oxana Blashkiv  
[mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@gmail.com)

### **Editorial Board**

Leonid Heller (Switzerland, Lausanne)  
Rainer Goldt (Germany, Mainz)  
Ben Dhooge (Belgium, Ghent)  
Aleksey Zherebin (Russia, Saint Petersburg)  
Sergey Zenkiv (Russia, Moscow)  
Ludmiła Łucewicz (Poland, Warsaw)  
Andrea Meyer-Fraatz (Germany, Jena)  
Michel Niqueux (France, Caen)  
Galina Petkova (Bulgaria, Sofia)  
Ivo Pospíšil (Czech Republic, Brno)  
Andrey Toporkov (Russia, Moscow)  
Andrey Faustov (Russia, Voronezh)  
Zsuzsa Hetényi (Hungary, Budapest)  
Tatiana Sharypina (Russia, Nizhny Novgorod)  
Andrei Chichkine (Italy, Salerno)  
Anton Eliáš (Slovak Republic, Bratislava)

### **Editorial Council**

Tatiana Autukhovich (Belarus)  
Olga Antsyferova (Russia)  
Aleksandr Korablev (Ukraine)  
Dina Magomedova (Russia)  
Jurij Orlitskij (Russia)  
Nikalay Rymar (Russia)  
Olga Chervinska (Ukraine)  
Danuta Szymonik (Poland)

# миргород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
теории эпистемологии и интердисциплинарности

2020  
n° 1 (15)

Section de langues slaves  
de l'Université de Lausanne

Instytut Kultury Regionalnej  
i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego

Skład i łamanie  
Roman Bobryk

© Copyright by Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
imienia Franciszka Karpińskiego

Adres redakcji:

Ludmiła Mnich,  
„Mirgorod”  
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
imienia Franciszka Karpińskiego  
ul. M.Asłanowicza 2, lok.2  
08-110 Siedlce

e-mail: [mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@gmail.com)

**ISSN 1897-1431**

Druk i oprawa:  
Drukarnia ELPIL

## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **ТЕОРИЯ**

#### **Татьяна Бовсуновская**

*Парадоксальный нарратор современного романа, или анаморфоза как когнитивное последствие постмодерна* ..... 9

#### **Мария Ильичева**

*Типология „ненадежного” нарратора* ..... 47

#### **Екатерина Нечаева**

*„Новая антропология” Д. А. Пригова: деконструкция антропологического мифа* ..... 71

#### **Татьяна Черкес**

*Трансформации двоемирия в жанре баллады XIX-XXI века* ..... 91

#### **Наталья Гриднева**

*Лирический язык романа Дж.Д.Сэлинджера „Над пропастью во ржи”: в поисках аутентичности* ..... 114

### **СЕМИНАР**

#### **Ирина Саморукова**

*Предисловие. Производство аффекта: практики, поэтики, политики, технологии манипуляции* ..... 135

#### **Сергей Зенкин**

*Аффективный мимесис в искусстве* ..... 137

#### **Александра Володина**

*Ситуация аффекта: субъективность в пространстве “общего”* ..... 153

#### **Вадим Михайлин**

*Образ матери в советской „войной“ визуальной культуре 1940-х годов и производство аффекта* ..... 167

#### **Татьяна Казарина**

*От сверхчеловека к медиатору: авангард в поисках путей противодействия манипулятивным трендам культуры* ..... 207

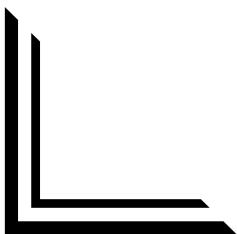
#### **Ирина Саморукова, Константин Поздняков**

*„Голая жизнь“ как объект манипуляции в романе Ю. Олеши „Зависть”* ..... 220

<b>Олег Горяинов</b>	
<i>Политические следствия аффекта „сострадания“ и теоретические основания его критики, или Чему Спиноза может научить нас в мире, где всякий жертва .....</i>	239
<b>Елена Иваненко</b>	
<i>Хайп: производство и потребление аффекта коллективным телом</i>	254
<b>Елена Савенкова</b>	
<i>Манипулятивный потенциал памяти. Конструирование и поддержание травмы при помощи энергии хайпа .....</i>	292
<b>Марина Корецкая</b>	
<i>Консолидирующий потенциал скорби и перекодирование аффекта: от сообществ утраты к коллективному телу народа .....</i>	308
<b>Андрей Сериков</b>	
<i>Эмоциональное сопреживание как условие ритуальной сакрализации потерпевших .....</i>	337
<b>Наши авторы .....</b>	348



# ТЕОРИЯ





**ТАТЬЯНА БОВСУНОВСКАЯ**

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко  
(Киев, Украина)

ORCID 0000-0002-2018-4674  
e-mail: tetyanabov@ukr.net

**ПАРАДОКСАЛЬНЫЙ НARRATOR СОВРЕМЕННОГО  
РОМАНА, ИЛИ АНАМОРФОЗА КАК КОГНИТИВНОЕ  
ПОСЛЕДСТВИЕ ПОСТМОДЕРНА**

**THE PARADOXICAL NARRATOR OF THE MODERN NOVEL,  
OR ANAMORPHOSIS AS A COGNITIVE EFFECT OF THE  
POSTMODERN**

**Abstract**

The article explores how the paradoxical narrator in the modern novel transforms canonical genres and creates a new genre reality. This creates an anamorphic distortion of canonical genres. Metamorphoses of the genre (transformations), which was a characteristic of the classical period of literature, now is replace by anamorphoses. Metamorphosis was aimed at changing the genre, while anamorphosis is removed from any genre and creates a special observation space for the canonical genre, in which its properties remain unnamed, but the general appearance changes radically. The article considers four types of paradoxical narrator: 1) Mark Geddon's autistic teenager-narrator and Lyubko Deresh's narcotic characters - distortions of the genre in a modified state of consciousness; 2) a virtualized narrator in the cyberpunk system, that is, William Gibson combines high technology and low living standards - reproduction of cognitive anomalies in computer virtualization; 3) the counter-cultural narrator in anti-humanism - the declassi-

fied homeless in creation of Oleksiy Chupa and Helmut Krausser - social detachment as a space for a different vision of the world; 4) finally, the creation of an electronic program or a mechanical deputy instead the anthropological narrator by Viktor Pelevin and Petro Yatsenko.

**Keywords:**

paradoxical narrator, modern novel, anamorphosis, metamorphosis, genre transformations, genre theory

Следует признать вездесущность, доминанту (эпических!) романых форм в современном литературном процессе, где лирика и драма – всего лишь периферия жанровой системы, они все чаще становятся вставными компонентами романной формы. Как справедливо отмечала Соломия Павличко, роман – это интеллектуальная провокация для литературы XX века. Создателями нового романа в украинской литературе она считала Николая Хвилевого, Валерьяна Пидмогильного, Виктора Петрова (Домонтовича), для них роман стал «зеркалом, в котором автор с интересом рассматривал себя самого, меняя маски»<sup>1</sup>. Советский период сохранял некую условную пропорциональность лирических, драматических и эпических форм; роман при этом, развивался в эпической орбите соцреализма и все чаще предлагал образцы экспериментирования прежде всего в виде вставных жанровых образований в большой эпической форме. В 90-е годы XX века в украинской литературе наблюдается активное перерождение романа на основе постмодернисткой теории Запада. Этот постмодернистский этап становления романа сделал его новые жанровые черты более выразительными, но в то же время, труды Юлии Кристевой *Текст романа*, Мориса Бланшо *Исследование романа* или *Роман о прозрачности*, Валерия Пестерева *Постмодернизм и поэтика романа* и прочие вовсе не являются систематизацией жанровой парадигмы современной теории жанров, а наоборот, фиксируют противоречивый характер осмысления роли романа и разнобой его характеристик, при этом, чаще всего вне славянского этапа 90-х годов XX в.

К слову, в современной литературе уже невозможно выделить отдельно жанр “интеллектуального романа”, поскольку интеллекту-

---

<sup>1</sup> Павличко Соломія: *Роман як інтелектуальна провокація*, в: *Теорія літератури*. Київ 2002.

ализация этого жанра (даже в массовой литературе) коснулась по сути каждого писателя и каждого произведения. Вопрос чрезмерного разрастания романной формы вообще редко поднимался и, кажется, считается совершенно второстепенным в плане становления жанровой системы литературы XXI в. А ведь он – первичен. Сначала нам следует осознать причины доминирования романа в потоке литературы нашего времени. Проскальзывающая мимо этого осознания, мы никогда не сможем понять глобальные когнитивные изменения нашего эстетико-художественного развития и то, как могло так случиться, что апробированная веками жанровая система (род – вид – жанр – его модификация) внезапно перестала отображать реальное становление художественных текстов нашего времени.

Современная жанровая теория часто обращается к изучению жанровых трансформаций, модификаций, или упадка популярности жанров, стремясь дать мотивацию этим процессам. Попутно касаясь проблемы упадка или зарождения и актуализации определенных жанров, исследователи совместно создали динамическую картину жанрового разрастания / свертывания. Однако теоретические основы этих процессов у каждого исследователя собственные. Обратимся к концепциям, ставшим уже традицией.

Так, М.М. Бахтин в *Эпос и роман* пишет:

Историки литературы склонны иногда видеть в этом только борьбу литературных направлений и школ. Такая борьба, конечно, есть, но она – явление периферийное и исторически мелкое. За ней нужно суметь увидеть более глубокую и историческую борьбу жанров, становление и рост жанрового костяка литературы<sup>2</sup>.

С точки зрения М. Бахтина, роман не имеет жанрового канона и поэтому его изучение вроде изучения живой речи, в то время, когда изучение жанров, имеющих канон сродни изучению мертвых языков. Роман как новорожденный актуальный жанр рассматривается исследователем в перспективе и ретроспективе как необузданная стихия. Эта стихия, пишет М. Бахтин, существовала всегда, она „древнее канонического и чистого одноязычия”, однако до Нового времени в литературе доминировал монологический принцип, то есть „прямые”

---

<sup>2</sup> Бахтин М. М.: *Эпос и роман*, в: *Литературно-критические статьи*. Москва 1986, с.394.

и "готовые" жанры. Диалогические же формы вели как бы периферийное или полуофициальное существование и лишь изредка прорывались на авансцену литературной жизни. Они создавали „передроманный“ климат. Сам же роман плохо уживался с другими жанрами, тяготел к их пародированию.

По М. Бахтину, примерами перехода периферийного жанра в популярный могут служить *автобиография* или *видение*. В литературе Возрождения и Просвещения жанр видения становится периферией литературного процесса и такое его положение сохраняется до тех пор, пока на арену литературной деятельности не выходят романтики (конец XVIII – начало XIX вв.). В системе жанров романтизма ему отводилось почетное место, видения представили многие писатели этого направления: *Видение суда* Дж. Г. Байрона, *Видение Страшного суда* Р. Саути, *Видения Страшного суда* У. Блейка, *Аврелия Ж. де Нерваля*, множество стихотворных видений и видений в прозе, которые часто входили в состав более крупных произведений. Наиболее близким к средневековому видению среди романтиков оказывается Уильям Блейк, у которого классические признаки (прежде всего материализация духовного, общение с Божественными сущностями и т.д.) часто проявляются: „Мне явился Ангел и сказал такие слова: „О жалкий, неразумный юнец! Ты поступаешь ужасно! Подумай о пылающей Преисподней, на вечные муки в которой ты обрекаешь себя из-за избранной тобой стези”<sup>3</sup>. Диалог с сакральной субстанцией и последующее путешествие по тайным местам загробной жизни у У. Блейка мотивировано Божиим Промыслом, как того и требует классический жанр видения. Разве что упоминавшиеся поэтом произведения Сведенборга противоречат средневековой концепции видения, ведь этот визионер не признавался официальной церковью, хотя на основе его учения образовалась „Церковь нового Иерусалима“. Блейк же даже называет произведения по образцу Сведенборга – „памятными видениями“ (*memorabilia*). Было ли это обновлением жанра? Бессспорно. Такая трансформация жанра осуществляется как метаморфоза, игра с его содержанием и формой, кстати, что было очень характерным для всех романтиков. Такая жанровая метаморфоза становится возможной именно в конце XVIII – начале XIX вв., когда секуляризация божественного, а главное – обретение права говорить от имени Божества – часто оспаривалась различными мис-

---

<sup>3</sup> Блейк Уильям: *Видения Страшного Суда*. Москва 2002, с.40-41.

тиками, спиритуалами, масонами, эзотериками разного толка, поэтому Сведенборг в этот период уже не воспринимается враждебно церковью, его труды свободно циркулируют. Кстати, Жерар де Нерваль также вспоминает Сведенборга с его *memorabilia*. Хотя видения в *Аврелии Нервала* являются порождениями больного мозга и преобразования жанра писатель осуществляет на основе видоизмененного сознания, что также не относится к классическим приемам средневекового видения. Поэтому жанр видения перемещается с периферии к актуальности, обновляясь по законам метаморфозы.

Жанр видения в эпоху романтизма отличается от своих средневековых аналогов, где оно было частью сакральной картины мира. Лорд Байрон обращает видения в пародийное русло, пытаясь продемонстрировать уязвимость Роберта Саути и поэтому вынужден проводить свое произведение предисловием, которое разъясняет жанровые преобразования видения в его вариации:

Возможно, что некоторым читателям не понравится свобода, с которой святые, ангелы и духи разговаривают в этом *Видении*. Но я могу указать на прецеденты в этом отношении, „Путешествие в загробный мир” Филдинга, на мои, Кеведо, *Видения по-испански* и в переводе. Пусть читатель обратит внимание и на то, что в поэме не обсуждаются никакие доктрины и что личность Божества старательно скрыта от взоров... Все действие происходит у меня за пределами небес, и я могу назвать, кроме уже названных вещей, еще *Женщину с Бата Чосера*, *Морганте Манджиоре* Пульчи, *Сказку о бочке* Свифта в подтверждение того, что святые и т.д. могут разговаривать вполне свободно в произведениях, которые не претендуют на серьезность<sup>4</sup>.

Такие комментарии выполняют двойную функцию: 1) подготавливают читателя к комическому восприятию и 2) актуализируют новое – романтическое – видение, которое синтезируется на основе метаморфоз старой классической формы этого жанра. Байрон одновременно реанимирует представления о видении, которые тогда существовали на периферии литературного процесса, и предлагает обновление жанра. Пользуясь принципом метаморфического преобразования классических форм, романтики синтезировали новую жанровую систему. Жанровые трансформации романтиков (независимо

<sup>4</sup> Байрон Дж. Г.: *Видение суда*, в: *Собрание сочинений в 4 томах* Том 3: *Поэмы и сатиры*. Москва, 1981, т.3, с.241.

от источника преобразуемого образца – Библия, фольклор или мировая литература) всегда удерживаются в пределах метаморфозы. Романтизм можно назвать эпохой жанровых метаморфоз. Жанровые метаморфозы (трансформации) часто привлекали внимание исследователей и потому достаточно детально описаны. Обратимся к наиболее ярким концепциям.

Ю. Тынянов писал:

Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т.е. ощущения смены – хотя бы частичной – традиционного жанра „новым”, заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление сменяет старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем. Когда этого “замещения” нет, жанр как такой исчезает, распадается<sup>5</sup>.

В период разложения какого-то жанра, его заслоняют жанры, которые развивались на периферии литературного процесса. Впервые это явление заметил В. Шкловский и описал его как “канонизацию младших жанров”. Фактически, в тыняновской теории жанра наблюдается дихотомия статистического и эволюционного начал, при их взаимообусловленности. Выделяет Тынянов также плоскость литературы, которая активно эволюционизирует, демонстрируя яркие примеры борьбы и становления, и эпигонскую литературу, которая больше способствует канонизации и ассимиляции любого жанра, который попадает в поле ее действия. Жанры в его интерпретации возникают как подвижная, исторически очерченная система, которая стремится к самовыражению, и в которой популярные и периферийные жанры закономерно взаимно заменяются: “...Жанр – не постоянная, не неподвижная система...”<sup>6</sup>.

Б. Рифтин предпринял попытку образования типологии средневековой литературы на методологии Д. Лихачева и А. Гуревича, используя понятие „функциональных” и „периферийных” жанров:

---

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Н.: *Литературный факт*, в: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977, с.257.

<sup>6</sup> Ibidem, с.257.

В средние века в центре системы литературы находятся именно жанры сугубо функциональные, а жанры с ослабленной функциональностью или совсем без нее (например, различные виды повествовательной прозы) существуют на самой периферии, а то и вовсе за пределами официально признанной средневековыми теоретиками системы литературы. При переходе к литературе нового времени происходит резкий сдвиг в этой системе – то, что находилось на ее периферии (например, повествовательная проза, драма и т.д.), перемещается к центру, а функциональные жанры отходят, наоборот, на периферию, или оказываются вообще вне системы литературы<sup>7</sup>.

Ученый рассмотрел типологию гимна, хроники, летописи, агиографии и пр. Интересно для нас то, что его концепция предусматривает динамику метаморфоз жанра как закономерность развития жанровой системы литературы.

Дихотомия периферийные – актуальные жанры многократно была осмыслена в жанровой теории XX века. Так, с целью разграничения центра и периферии Х.-Р. Яусс использовал диахронический и синхронический анализ при изучении средневековой литературы. С диахронических позиций стадиальность доминирования определенного жанра реализуется в трех фазах: канонизация, автоматизация и изменение функции. Согласно этой схеме жанры приобретают развитые формы, узакониваются литературной эпохой, доводятся до автоматизма и теряют эффективность настолько, что совсем замещаются другими жанрами, “часто теми, что относятся к народному источнику, и вытесняются на периферию, если не обновляются с помощью использования тем или приемов, до того запрещенных, или с помощью заимствований сюжетов и функций, взятых из других жанров”<sup>8</sup>. Изменение же функций или приспособление функций других жанров демонстрирует синхронный срез литературной системы эпохи. Позднее Константская школа подарила теорию жанра на основе теории функций в трудах Карлхайнца Штирле. Сопоставляя *exemplum* с другими повествовательными малыми жанрами (с басней, новеллой, эссе), Карлхайнц Штирле обращает внимание на их

<sup>7</sup> Рифтин Б.Л.: *Типология и взаимосвязи средневековых литератур*, в: *Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада*. Москва, 1974, с.13.

<sup>8</sup> Яусс Ханс-Роберт: *Средневековая литература и теория жанров*, „Вестник МГУ“. Серия филология. 1998, № 2, с.115.

замещаемость в процессе адаптации к изменившимся историческим ситуациям; смена функции античного жанра *exemplum* в эпоху христианства становится неотвратимой. Исследователь пишет: “Однако в христианской средневековой рецепции *exemplum* изменяет свой характер. Поскольку он понимается по-новому как “фигура” и входит в фигуральную типологию, определяющую рамки всех фигур, читать его можно двояко, прагматически и синтагматически одновременно”<sup>9</sup>. Продвижение *exemplum* из глубокого средневековья к Возрождению демонстрирует жанровые трансформации на основе смены функций.

Дихотомия центр / периферия в постмодернистской критике всплывает в ее постколониальной ветке. В унисон им воспринимается концепция когнитивных лингвистов, согласно которой „ассоциативное поле имеет ядро (наиболее частотные реакции) и периферию (единичные реакции)”<sup>10</sup>. Частотность употребления терминов “центр” / “периферия” растет потому, что в сознании аналитика эпохи постмодернизма существует парадоксальное разделение на центр / периферию, тотальность / автономность и т. п.

Т. Иглтон отмечает, что “классические литературные жанры часто демонстрируют мизерный интерес к ежедневности, а постмодернизм еще и имеет врожденные отклонения от нормальности, поэтому его часто и везде догматически относят к деспотическим направлениям; но и между этими двумя кодами лежит волшебная банальность, пасторальность, с одной стороны, и периферийность, с другой”<sup>11</sup>. Поэтому автор отвергает “тотальность” как вероятный универсальный термин жанровой актуализации. Почти вся жанровая теория XX в. опирается на представление о жанровых трансформациях как метаморфозах, что было справедливо для того времени, но неубедительно для нашего, ведь жанровая метаморфоза – это конкретное изменения формы жанра, потеря им определенных свойств, а современная литература демонстрирует иное видоиз-

---

<sup>9</sup> Штирле Карлхайнц: *История как exemplum - exemplum как история. К вопросу о прагматике и поэтике повествовательных текстов*, в: *Немецкое философское литературоведение наших дней*. Антология. Санкт-Петербург 2001, с.76.

<sup>10</sup> Селиванова О.О.: *Сучасна лінгвістика: Напрями і проблеми*. Полтава 2008, с.239.

<sup>11</sup> Eagleton Terry: *Tragedy and the Novel*, in: *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing 2003, с.180-181

менение жанра, при котором все свойства сохраняются, форма жанра практически не меняется, изменяется способ нашего восприятия ее.

В современной литературе в основе механизма взаимозаменяемости актуальных жанров и периферийных заложен другой принцип – анаморфозы. При этом осмысление ее роли явно отстает от практического применения. Е. Аарсет в книге *Кибертекст* предлагает различать метаморфозы и анаморфозы<sup>12</sup>. По его мнению, эргодическая литература является именно анаморфической, поскольку метаморфоза больше не представляет ее суть, как это наблюдается на примерах литературной классики. Обозначенная им глобальная переакцентация продиктована изменениями в мировоззрении, принципиальным перерождением представлений о вероятности самого конструкта текста. По мнению М. Мак-Кеона, жанровая модификация – это реакция текста на современную доминанту или специфику когнитивного становления писателя – читателя – эпохи<sup>13</sup>. Ведь анаморфическое созерцание канонических жанров как раз и заложено в основу современного жанрообразования, а это значит, что жанр синтезируется как искривление вследствие нетрадиционного созерцания / восприятия канонических жанров, представленных в определенном сочетании, порядке и ограничении. При этом периферия жанровой системы формируется там, где анаморфическая переакцентация не задействована. То есть периферия жанров не претерпевает преобразований, ни метаморфоз, ни анаморфоз. Она стабильно сохраняет канонические характеристики жанров.

Каким образом создается анаморфичная альтернативность миросозерцания и восприятия жанра? Прежде всего за счет парадоксального рассказчика. Например, он может быть аутичным, находиться под влиянием наркотика или алкоголя, вообще может быть машиной, а не человеком, или какой угодно другой вариант. Ограничений нет. Парадоксальный рассказчик (или ряд таких) явно меняет точку наблюдения любого явления для читателя, как и характер самого действия. Рассмотрим несколько примеров. В современных произведениях подвергается отстранению (карнавализации, пародиро-

<sup>12</sup> Aarseth, Espen J.: *Cybertext: Perspective of Ergodic Literature*. Baltimore & London 1997.

<sup>13</sup> McKeon, Michael: *Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel*, in: *Theory of the novel: a Historical approach*. Ed. by McKeon Michael. Baltimore & London: The Johns Hopkins UP, 2000, p.382-399.

ванию, унижению) не позиция парадоксального рассказчика, кем бы он ни был, а способ существования обычного человека, то есть привычное и хлопотное настоящее внезапно растворяется в притягательной необычности и экстраординарности. Закономерное и привычное просто перестает существовать, читателю навязывается альтернативная система координат, в которой он сам и старые жанры – всего лишь жалкие тени предполагаемой гиперреальности.

Анаморфическое преобразование романной формы наблюдается в романе *Загадочное ночное убийство собаки* (2003) Марка Хеддона. Ситуация оптического смещения возникает вследствие появления необычного рассказчика – аутичного Кристофера, мальчика подросткового возраста. Читатель попадает в мир аутичного ребенка, который сначала кажется странным, но постепенно перестраивает сознание читателя на свой лад. Жанровая анаморфоза в этом произведении связана с погружением в логику мира аутичного мальчика. Кристофер даже задумывается над детективными признаками произведений Артура Конан Дойла, то есть принимает прямое участие в формирование жанровых представлений читателя, а точнее – создает альтернативное созерцание классического детектива. Пародирование выдающегося мастера детективов, образование когнитивной, а не просто временной дистанции между ним и Кристофером, – вот функция парадоксального рассказчика в романе Марка Хеддона. Произведение напоминает детектив, но не является им, поскольку ключевые образы и основные правила классического детектива представлены “наизнанку”, где настоящие правила становятся ложными и сама жертва подменяется собакой. Настоящими остаются, очевидно, только переживания, эмоции Кристофора, который не видит разницы между убийством собаки и человека.

Аутичный нарратор Кристофер видит мир иначе, чем все “нормальные” люди, при чем, осознает это и называет себя “человеком с особенными потребностями”. Он поражает читателя как диковинными привычками, так и недюжинным талантом математика. Мир Кристофора логичен и справедлив. Даже вера в красные как счастливые и желтые – к неудаче машины не опрокидывает читательское доверие мальчику. Добро и зло, любовь и дружба, ложь и правда, – все эти морально-этические категории человеческой цивилизации представлены в романе в понимании аутичного ребенка в особой чистоте и в откровенной форме. Навязанная игра категориями “нормально-

сти” и “ненормальности” Марка Хеддона постепенно затягивает читателя, интригует его, выворачивает его миропонимание наизнанку, до самых изначальных истин и паттернов памяти, – так создается анаморфоза в романе. Основной повествовательный принцип в романе – соответствие аутичному мировосприятию; с этой целью сам герой перечисляет все свои отклонения, нумеруя их буквами алфавита; получилось от “А” до “О”.

Детективная история самого Кристофера начинается с того, что он находит соседского пса Веллингтона мертвым, с вилами в боку. Для него это настоящее убийство. Кристофер решается провести “небольшое детективное расследование”<sup>14</sup>. Прежде чем начать свое расследование, Кристофер вспоминает о Джеке-потрошителе, о новелле Джозефа Конрада *Серце тьмы*. Образцом же детективного жанра мальчик признает *Собаку Баскервилей* Артура Конана Дойла. Анализ этой новеллы в романе Марка Хеддона не отталкивается от широко известных правил написания детектива, Кристофер считает подсказки правильные и ошибочные, которые ведут в тупик, детализирует произведение по своему креативному плану. Завершает свой анализ детектива как жанра неординарными контекстуальными наблюдениями:

1. В рассказах о Шерлоке Холмсе, которые написал сэр Артур Конан Дойл, Шерлок Холмс никогда не носил охотничьей шапочки, которая постоянно на нем в комиксах и фильмах. Охотничью шапочку придумал человек по имени Сидни Педжет, который рисовал иллюстрации к этим рассказам. 2. В рассказах о Шерлоке Холмсе, которые написал сэр Артур Конан Дойл, Шерлок Холмс никогда не говорит “Элементарно, мой дорогой Ватсон”. Он так говорит только в теле- и кинофильмах<sup>15</sup>.

Кроме того, Кристофер способен на анализ и самого автора детективов: “Мне нравится Шерлок Хомс, но не нравится сэр Артур Конан Дойл, который написал рассказы о Шерлоке Хомсе. Это потому, что он не был похож на Шерлока Хомса и верил в сверхъестественное. А когда он состарился, то присоединился к Сообществу спиритуалистов, стало быть, он верил, что с мертвыми можно разговаривать”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Хеддон Марк: *Дивний випадок із собакою вночі*. Львів 2010, с.31.

<sup>15</sup> Ibidem, с.65.

<sup>16</sup> Ibidem, с.77.

Высказывания Кристофера о жанре детектива и о самом авторе позволяют читателю убедиться в его компетентности. Аналитический жанр для математически одаренного мальчика-аутиста очень притягателен и понятен потому, что он построен по законам логики и материальной детерминированности. Кристофер прекрасно ориентируется во всем, что мотивировано логикой и совершенно не защищен перед нафантазированными нереальными образами, которых он не понимает. Жанр детектива симпатичен мальчику, поскольку в нем все логично и логика приводит его к раскрытию убийства Веллингтона.

Принимаясь за поиск настоящего убийцы собаки в своем реальном мире, Кристофер опирается на классический детектив Конана Дойла как своеобразный учебник логики и чистоты жанра. Жизнь преподносит мальчику свои неожиданные сюрпризы и законы детективного жанра рушатся на глазах. Убийцей собаки оказывается его собственный отец. Фактически, в этом произведении нет признаков детектива, скорее уж псевдодетектива, но детектив классического об разца Конана Дойла постоянно вспоминается, он как бы присутствует во многочисленных аллюзиях и интерпретациях парадоксального повествователя. В результате, мы видим классический жанр детектива совсем по-новому. Его характеристики уже не имеют для повествователя никакого значения. Личная детективная история Кристофера обогащается успешным поиском матери в огромном городе, почти фантастическим и, казалось бы, невозможным для аутичного ребенка. Парадоксальность нарратора становится привычной, читатель стоит на позициях этого нарратора, он теряет свою обыденную обжитую реальность, свои “когнитивные преимущества”.

В украинской литературе парадоксальный нарратор детализирован в творчестве Любко Дереша, например в романе *Архе* (2005). Нарратор становится парадоксальным по мере усиления действия наркотика под названием “архе”. Персонажи в холотропных состояниях, метафоризация самих персонажей, стертые метафоры (катахрезы), повествование от имени наркотика архе, наркотическая ирреальность, – все это вместе и создает эффект парадокса, инородности, фантазматичности. Главная героиня романа-метафоры *Архе* Любко Дереша – Тerezka Температура – создана так же, как стертая метафора. Некоторые персонажи, как Буба, просто растворяются в произведении. Если сложить воедино все фрагменты метафоры “Бубы закапанного” (после принятия им наркотика через глаза), то вместе они

составят не что иное, как симфору, то есть метафору незавершенную, часть характеристик субъекта сравнения (Бубы) остаются внеtekстовыми. На тематическом уровне произведения это просто лейтмотив, созданный автором незавершенным, фрагментированным. “Незамкнутая метафора заставляет искать не только общий признак, но и субъект сравнения, то есть ее смысл заключает в себе двойную загадку”<sup>17</sup>. Наркотическое состояние Бубы передается несколькими фразами, описывающих меру погружения героя в альтернативную глубину мира, вместе с тем сам персонаж при этом до неузнаваемости меняется, его личность ускользает из горизонта других героев и самого автора (“где-то на край книги”<sup>18</sup>). Упоминание о “крае книги” – это элемент метафорической минимизации персонажа, автор прячет его страницами текста, будто речь идет не о живом человеке, а о листе бумаги. Из субъекта действия Буба превращается в объект, стирается как личность. Особенность этой симфоры в том, что она разделена на фрагменты перемежающиеся текстом, ее надо составлять, как пазлы. Фрагментированная симфора – самый популярный троп романа-метафоры *Arхe*. Закономерность заключается в том, что любой предмет, который сначала возникает в описании вполне реалистично, правдоподобно, в дальнейшем деформируется переносом значений и становится стертой метафорой. Даже времена года в романе метафорически переосмыслены: “...Кроме общеназваних сезонов (как то: осень, весна и т.д.), присутствуют также плавающие синоптические циклы. На вопрос врача, сколько существует таких “плавающих” времен года, маэстро отвечал: “сколько сожмешь в кулаке”<sup>19</sup>. Причудливый мир романа, впрочем, воспринимается как допустимая условность художественного повествования, поскольку за каждым метафоризованным концептом просматривается стремление приобщиться к чистым истинам, добыть их из помойки нашей цивилизации. Художественный мир романа *Arхe* искажен парадоксальными рассказчиками, которые даже появляются в тексте хаотично. От классического романа-метафоры в этом произведении остались только намеки и ассоциации. Ведь роман Дереша строится на стертых метафорах.

<sup>17</sup> Москвин В.П.: *Русская метафора. Очерк семиотической теории*. Москва 2007, с.139.

<sup>18</sup> Дереш Любко: *Arхe*. Львів 2005, с.28.

<sup>19</sup> Ibidem, с.106.

В романе Уильяма Гибсона *Распознавание образов* (2003) эффект анаморфического смещения дает виртуальный мир, компьютерная реальность. С позиции виртуального мира классическая сказка Зазеркалья искажается до неузнаваемости, как и любая классическая сказка. Главная героиня романа Кейс Поллард живет в мире гиперреальности, и это особое пространство наполнено собственным сказочным очарованием, впрочем, трансформация сказки в произведении ощутима, она и является сверхзадачей текста. Гибсон создает собственную сказку фрагментов Ф: Ф: Ф, для разгадывания авторства которых Кейс преодолевает большие расстояния, всевозможные препяды и наконец выясняет, что их создала аутичная русская девочка. Сказочность мира в романе *Распознавание образов* синтезируется из интернета, а частое упоминание Алисы из Зазеркалья только усиливает отличие сказки Гибсона от Кэрролла. Классическая сказка остается в аллюзиях, компьютерная же заполонила мир.

Рассмотрим детальное противостояние Зазеркалья Льюиса Кэрролла и киберреальности Уильяма Гибсона. Героиня романа *Распознавание образов* Кейс Поллард внешне напоминает Алису из страны чудес (такая же хрупкая и незащищенная в сказочном мире технологий), правда, несколько модернизированную, привлеченную к сети интернет, смартфонов и излишне коммуникабельную. Хотя и Кэрролова Алиса была коммуникабельной, поэтому эта последняя характеристика – общая для обеих девушек. Зазеркалье становится лейтмотивом романа и символизирует традиционное измерение мира, в котором сказочная Алиса общается с такими же сказочными персонажами. Кейс вспоминает зазеркалье каждый раз, когда сталкивается с технизованной суперреальностью настоящего. Поэтому Зазеркалье существует вопреки логике и является спасительным мемом для мятущейся души девушки. Присутствие Зазеркалья в литературе киберпанка – явление уникальное. Зазеркалье нужно Кейс во все не с пародийной или иной комической целью. Оно, как было, так и остается страной мечты, ведь «Кейс нравится следить за динамикой Зазеркалья поп-звезд. Интерес представляют не личности, а судьбы – сжатые квантово-неуловимые, что элементарные частицы, существование которых можно доказать только постфактум»<sup>20</sup>. На семантику Л. Кэрролла накладывается теория квантов, которая не была известна писателю XIX века. Вместе с тем, страна чудес Алисы чем-то напо-

---

<sup>20</sup> Гибсон Уильям: *Распознавание образов*. Санкт-Петербург 2015, с.87.

минает яркую сказочную жизнь поп-звезд как это представляет себе публика.

Наконец, лейтмотив Зазеркалья в романе Гибсона преобразуется в определенный закон, изобретенный новейшей Алисой – Кейс. Оказывается, что Зазеркалью более всего в современном мире соответствует Бангкок. Яркие огни, шумная толпа, машины повсюду, небоскребы, – все эти признаки нового Зазеркалья, то есть мира грез современника. Старая добрая сказка сублимируется в навязчивый гиперурбанистический мотив психически нездоровой девочки.

Уильям Гибсон комбинирует несколько лейтмотивов, из которых ведущими являются Зазеркалье, “получить уткой в морду”, Ф: Ф: Ф, теракт 11 сентября. Мелких не касаемся. Характерно, что лейтмотив Зазеркалья противопоставлен всем другим и при усилении их совсем исчезает из текста, создается впечатление, что он затирается этим цивилизационным хламом. Усложняет авторскую концепцию лейтмотивной структуры романа странная концовка, а вернее, их количество: 1) собственно художественная концовка романа повествования, где Кейс говорит темноте “Спокойной ночи” и “знает, что ее душа нашлась, долетела на трепещущих серебристых крыльях и уютно свернулась теплым калачиком в своем привычном гнезде”<sup>21</sup>; 2) переписка, из которой следует диагноз Кейс – “расстройство панического типа”, который должен объяснить ее странности; 3) наконец, авторское послесловие “От автора”, в котором Гибсон называет источники нескольких лейтмотивов и благодарит “за басню “уткой в морду””<sup>22</sup>. Многоступенчатый финал не характерен для классической сказки.

Сказочный мир, с любовью изображенный Льюисом Кэрроллом еще в 1865 году, прорывается в киберпространство навязчивым лейтмотивом, лишенным всего техногенного и компьютерного, то в образе колокольчиков, то в виде экипажа, способного прорваться сквозь толпу на дороге и пр. Но шумная современность испытывает Кейс на способность наслаждаться такими волшебными атавизмами, в которых еще дышит детская чистота этого мира. Сказка не умерла, не закончилась, она просто уступила место новой сказке, терпеливо переместившись на периферию жанрового синтеза.

<sup>21</sup> Ibidem, c.377.

<sup>22</sup> Ibidem, c.378.

Черты трансреализма в романе Вильяма Гибсона *Распознавание образов* трансформированы именно лейтмотивной структурой повествования, поскольку всплывают лейтмотивы с частотностью психологического стресса и так же внезапно исчезают, возвращая рассказ в непредсказуемое, казалось бы, русло. Лейтмотивы разворачивают сознание Кейс незапланировано, поскольку жизнь также нельзя спланировать до конца. Если довериться Руди Рюкеру с его *Манифестом трансреалиста* (1982), то:

В трансреалистическом романе автор обычно появляется как действующий персонаж, или его личность делится на несколько персонажей. Вообще это сродни самовлюбленности. Но я бы не согласился с тем, что использование самого себя как персонажа это только самовлюбленность. Это просто необходимость ... Прототип трансреалиста НЕ над личностью. Он такой же неуравновешенный и беспомощный, как и мы. Трансреалист не должен предвидеть конечную форму своей работы<sup>23</sup>.

Главное средство контроля массового сознания в трансреалистическом романе – это миф о „реальности консенсуса”. Рядом с этим мифом идет представление о „нормальной личности”, существование которой киберпанковцы всячески опровергают.

Не существует нормальных людей – смотрите хотя бы на своих родственников – людей, которых вы в силу обстоятельств знаете лучше. Где-то внутри они каждый по-своему странны... Пока вы слишком склонны отвечать общественной норме и немного покачивать это болото, вас вряд ли будут узнавать. Актуальные люди странны и непредсказуемы, и поэтому очень важно использовать именно их в качестве персонажей вместо до невозможности хороших или плохих бумажных кукол массовой культуры. Идея излома концепции реальности консенсуса очень важна. Всегда найдется место для эсапистского (эскапизм – стремление личности спрятаться от реальности) жанра научно-фантастической литературы. Но нет причин позволить этому крайне ограниченному и реакционному потоку за правлять всем, что у нас пишется. Трансреализм – это путь к настоящей художественной научной фантастике<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Рюкер Руди: *Манифест трансреализма*

URL: <http://www.streettech.com/bcp/BCPgraf/Manifestos/transreal.htm> (10.06.2020).

<sup>24</sup> Ibidem.

Наличие в тексте В. Гибсона тройной концовки, где каждая необратимо поворачивает сознание читателя, также срабатывает на трансреализм, против обыденности и тривиальности бытия. Норма, мораль, канон, образец уходят на периферию. Рядовая, часто травмированная, личность все ярче проявляется.

Героиня романа Кейс полностью соответствует требованиям трансреализма, потому что не является „нормальной”, имеет диагноз и историю болезни. Да и саму программу Ф: Ф: Ф (фрагменты) создает аутичная русская девочка. Невротические персонажи, с которыми общается Кейс, все без исключения атипичные, хотя и каждый по-своему. Таким образом, мир вокруг современной Алисы, то есть Кейс, искажен ненормальностью, не скрывается героями, как и киберпространством существования современного человека, в котором все язвы общества преобразованы в обжитые искусственные символы деградации. Кейс додумывается, что „паанойя – это разновидность апофении”<sup>25</sup>. Для персонажа Уина „паанойя эгоцентрична по своей природе; любая мания преследования так или иначе превозносит того, кто страдает”<sup>26</sup>. Даже талант, по определению персонажа Бигенда – это „укрошенная патология”<sup>27</sup>. Упоминание о Зазеркалье в таком контексте представляется неуместным обращением к давно прошедшей сказке, когда души людей еще оставались нетронутыми, потому что не знали техногенной революции. Если Алиса была просто странным ребенком, которая придумала мир сказочных существ, то Кейс живет в трансреальном мире с различными техногенными модификациями пространства и людей. Новейшая Кейс-Алиса ничего не выдумывает, поскольку сказочность ситуации её жизни уже заложена в природе цивилизационного развития.

Обращаю внимание, что сюжетные перипетии романа *Распознавание образов* непредсказуемы и порой алогичны, однако вполне соответствуют трансреалистическому толкованию достоверности, что достигается полной внутренней свободой действий персонажей, согласно логике их внутреннего Я.

Постгуманистический стиль киберпанка ставит на службу художественности научную осведомленность, ведь наука сейчас господствует над воображением, она задает направление нашего развития.

<sup>25</sup> Гибсон Уильям: *Распознавание образов*. Санкт-Петербург 2015, с.135.

<sup>26</sup> Ibidem, с.135.

<sup>27</sup> Ibidem, с. 103.

Чтобы прояснить, о чем идет речь, обратимся к тексту: „В ванной она старается не смотреть на свое отражение, опасаясь чудовищ, которые могли подняться на поверхность через серотониновый голод”<sup>28</sup>. Серотонин – гормон „счастья”. Классическая форма выражения предусматривала бы „отсутствие счастья”, что здесь заменено на „серотониновый голод”, счастье для постчеловека – это достаток гормона серотонина. Поэтика гормонов – вместо поэтики чувств и эмоций постоянно демонстрируется: „Но к ее удивлению, сон все же приходит – неглубокий и экономно пустой, хотя из-за ватной мелатониновой стены все же доносятся какие-то звуки”<sup>29</sup>. Мелатонин – гормон сна. Состояния главной героини объясняются не поступками, чувствами или периодом суток, а гормональной патологией; научная осведомленность вплетается в метафоричность и художественный стиль Гибсона становится неповторимо киберпанковым.

Образы Зазеркалья в романе В. Гибсона связывают героиню Кейс с атавизмами сказочного прошлого, с миром нетехногенной выдумки, мистики и чуда. Каждый раз сталкиваясь с чем-то нетехногенным, героиня восклицает *Зазеркалье*, при этом ее окружение мало разбирается в творчестве Льюиса Кэрролла и воспринимает это как должное проявление психической аномалии. Роман образует систему образов, которые не соответствуют психологической и социальной норме, отказываются от морали и правил приличия. Преобразованный лейтмотив Зазеркалья символизирует место классического жанра в сознании киберпанковца. Странныйrudiment – и более ничего. Растущее киберпространство вытесняет классическую сказку в неизвестность периферии жанровой системы, в затерянный мир забытых чудес, где все труднее для них найти читателя.

Лейтмотив Ф: Ф: предвосхищающий появление Фейсбука, появляется как современный сказочный мир, который созидается каждым участником коммуникации, он настолько же реален, как и мир Зазеркалья, созданный воображением Алисы, собственно, оба мира – виртуальные, нафантазированные и требуют некоторого изменения сознания для того, чтобы попасть в эти миры. Каждая сказка – это немного мистика. Поэтому чем больше Ф: Ф: Ф привлекает Кейс, тем меньше она вспоминает Зазеркалье, ведь она сталкивается с настоящим современным чудом.

---

<sup>28</sup> Ibidem, c.203.

<sup>29</sup> Ibidem, c.203.

Еще один вариант парадоксального нарратора обнаруживается в антигуманистическом контркультурном романе: *Дневник наркомана* (1922) Алистера Кроули, *Ангелы ада* (1967) Хантера Стоктона Томпсона, *Изысканный покойник* (1996) Поппи Зеда Брайта, *Кэшлс* (1996) Гэйвина Андерсона, *Беглецы и путешественники* (2003) и *Бойцовский клуб* (1996) Чака Паланика; *Дневник порнографа* (2001) и *Еще дневник порнографа* (2009) Дэнни Кинга и др. Из всего этого разнообразия деградированных личностей (от банд спортивных болельщиков до наркоманов и бомжей) в литературе антигуманистического направления в этой статье предлагаю ознакомиться только с одной темой – бомжа / бездомного. В начале XXI века впервые ярко и резонансно зазвучала со временем Франсуа Вийона именно тема бездомного (бомжа – в нашей интерпретации). Дружелюбное отношение к такому персонажу в современной литературе, даже его фантастическое возвышение с некоторой идеализацией, объясняется подъемом философии антигуманизма как составляющей контркультуры настоящего. С бомжом как центральным персонажем произведения сталкиваемся в романах Хельмута Крауссера *Сытый мир*, Михаила Веллера *Бомж*, Леонида Рудницкого *Бомж городской обычный*, Алексея Чупы *Бомжи Донбасса* и др.

*Сытый мир* Хельмута Крауссера – это история бездомного, который прошел путь от переводчика, который вращался в богемной среде, до интерпретатора и хранителя деръма. Контркультурная парадигма этого романа мотивируется нравственным и социальным падением Хагена Тринкера. Хаген-бомж все еще тот же Хаген, но общество не признает его и стремится избавиться. Оскорбленное самосознание Хагена создает мстительного двойника – Ирода, который жестоко убивает тех, кто остался жить в традиционном измерении культуры. Ирод как альтер этого Хагена вполне органично созерцается в кругу бездомных. Мир бомжей возникает в романе украинского писателя Алексея Чупы (родился 1986) *Бомжи Донбасса* (2014), который также содержит историю бездомного. У Алексея Чупы центральный персонаж Малевич также маргинал, деградированная личность, своеобразная жертва политического дисбаланса в Украине, как и его друзья-бездомные. В обоих романах нет недеградированных персонажей, которые не имели бы соприкосновение с социальным дном современности. Маргиналы без угла и без родины, без права на любовь и уважение – вот субъекты художественного исследования обоих писателей.

Безумие как лейтмотив жизни бездомного всплывает у Х. Крауссера: „Он уверен, что я не здравомыслящий, и если меня побить, это принесет несчастье. А я совсем не сумасшедший, но при вышеописанных обстоятельствах воздерживаюсь от доказательства этого”<sup>30</sup>. Появление Ирода как темной части личности Хагена усиливает непреодолимость его безумия. И так же у А. Чупы в конце романа оказывается, что главный персонаж-бомж Малевич находится в сумасшедшем доме: „Лечение не дает положительных результатов, даже сеанс гипноза не освободил вашего подсознания от хлама, которым забита ваша голова. Я сомневаюсь, что мы сможем выпустить вас из клиники в ближайшее время”<sup>31</sup>. Безумие в обоих романах признается неизлечимым, является не только формой остранения персонажа, но и общества, которое его презирает. Эксцентричное поведение, постоянное погружение в деръмо, грубые высказывания и др. в этом случае становятся свидетельствами безумия, которое перепуталось с реальностью и правдой, которое озаряется причудливым опытом и констатирует безумный мир как настоящий. По В. Рудневу, „реальностей столько же, как психопатологий, и реальности сами психопатологические”<sup>32</sup>. Многочисленные переходы из реальности в безумие в обоих романах не изучены, составляют свойство психологии бомжа и противопоставлены рационализму официальной картины мира.

Прием остранения благоустроенного официального мира путем эстетизации низменного и безобразного представлены также в обоих романах. Так, у Х. Крауссера читаем: „Деръмо – это моя сага. Деръмо везде объявлено смертельным врагом”<sup>33</sup>; „Мы уже тысячелетия интегрируем деръмо и делаем это все более и более рафинировано. В деръме есть яд и могущество”<sup>34</sup>; „Я принял деръмо, как принял деревья и камни, крыс и китов, человекообразных обезьян и обезьяноподобных людей”<sup>35</sup>. У А. Чупы есть сцена оккупации автобуса бомжами с их ароматами и сцена копания в мусорном баке: „Я слишком увлекся содержанием мусорных баков и слишком углу-

---

<sup>30</sup> Крауссер Хельмут: *Сытый мир*. Санкт-Петербург 2004, с.8.

<sup>31</sup> Чупа Олексій: *Бомжі Донбасу. Homo Profugos*. Брустурів 2014, с.146.

<sup>32</sup> Руднев В.: *Словарь безумия*. Москва 2005, с.17.

<sup>33</sup> Крауссер, Хельмут: *Сытый мир*. Санкт-Петербург 2004, с.8.

<sup>34</sup> Ibidem, с.8.

<sup>35</sup> Ibidem, с.8.

бился в мысли, что не подобает бездомному...”<sup>36</sup>. Причем, речь не идет о карнавализации и смеховом мире в духе Михаила Бахтина, ведь для писателей этот смеховой мир – также часть официоза. В субкультуре бездомных постоянно путаются низ и верх, но не со смеховой целью возрождения истинной природы человека и обретения уверенности в социуме. Манипулирование низом и верхом в данном случае – искусственное и унизительное, ведь низ становится единственной сферой развертывания души бомжа, который лишен надлежащего выбора. Желанного верха он может достигать только в безумных снах. Мир бомжа – это мир свернутых деклараций, потерянных лозунгов и нарочитой низости. Однако в этом униженном и затерянном мире есть и определенные преимущества, и ростки добра: „Быть бомжом, находиться на периферии бытия, где за несколько шагов начинается пропасть небытия, не так уж и приятно, но даже из этого можно выжать определенный позитив”<sup>37</sup>. Оба писателя не демонстрируют пренебрежение к деклассированным персонажам так же, как и не рассматривают субкультуру бомжей как язву в традиционной культуре.

Культура в контркультуре всегда претерпевает искажения. Проблема в том, что контркультура формируется под крылом культуры, питается одними и теми же артефактами. Например, музыка в восприятии бомжа Хагена теряет обаяние и воспринимается как обманчивая пустота. Но когда он влюбляется в Юдит, все меняется: „И музыка со мной, она поддерживает мои шаги”<sup>38</sup>. Музыка для Малевича также значимая составляющая судьбы:

Когда я еще был человеком, с правами и обязанностями, меня всегда спасала музыка. То, что те уроды выкинули меня на улицу вместе со мной CD-проигрыватель и универсальную коллекцию дисков на все случаи жизни, – я никогда этого не прощу. Забрать у меня мое настроение было даже более жестоко, чем лишить жилья – за эти три года я ничего хорошего не почувствовал, музыка была ключом, который мог открыть в моей голове бурные потоки радости, сочувствия, счастья, грусти, ненависти, равнодушия и всего остального<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Чупа Олексій: *Бомжі Донбасу. Ното Profugos*. Брустурів 2014, с.52.

<sup>37</sup> Чупа Олексій: *Бомжі Донбасу. Ното Profugos*. Брустурів 2014, с.18.

<sup>38</sup> Крауссер Хельмут: *Сыйтий мир*. Санкт-Петербург 2004.

<sup>39</sup> Чупа Олексій: *Бомжі Донбасу. Ното Profugos*. Брустурів 2014, с.38-39.

Натуралистические картины быта бомжей у каждого из писателей чрезвычайно детализированы и определенно предусматривают отвращение. А. Чупа пишет:

Крепыш расстегнул мотню и достал член, а Серый, встав на колени, с олимпийским спокойствием взял его в рот и сделал легкое движение головой. Охранник, видимо имел опыт просмотра тысяч порнофильмов, так сразу же, как какой-то недоделанный акторик, закатил глаза и застонал, но стон этот уже через несколько секунд перешел в дикий крик. Рядом с сапогом охранника в густую пыль упала его собственная, с рваными краями, только что откушенная головка, и струйкой потекла красная<sup>40</sup>.

В романе Крауссера также очень много натуралистического:

В деръме я разбираюсь, да. Об этом мне есть что сказать. Уплетая за обе щеки, я смотрю на деръмо. Это одинарное стекло пролегло между нами крепостным рвом. Мусор. Отбросы. Грязь. Эти слова больше не имеют для меня зловещего смысла. Я люблю его. Дерьмо<sup>41</sup>.

Отвратительные запахи и сцены становятся привычными для бомжей и сопровождают их как неотъемлемая составляющая приобретенной судьбы. Декорум окончательно умер. Эпоха галантных романов ушла в небытие.

Книга, история, достоверность, – все это также исчезает, превращаясь в хлам. Отсюда судьба Книги у А. Чупы трагична – альтернативная весия украинской истории случайно была сожжена, то есть исчезла навсегда. Отныне интерес вызывает только искаженная истина низменного выживания. Все истины, которые открывают бездомные, непрочны и пользуются спросом только при случае, их судьба заранее задана, и она ничтожна, как и судьба самих носителей альтернатив. Особую роль в этом играют государственные институты власти и контроля. Столкновение Хагена с полицейскими на вокзале завершается очень трагично для него – его разлучают с Юдит, и он не знает, как добраться до Берлина и как ее там найти. Опыт общения Малевича с полицией убедил его, что „мы вообще никого не интересуем. Разве что милиционеров, и тех только тем, чтобы им на глаза не

---

<sup>40</sup> Ibidem, c.23.

<sup>41</sup> Крауссер Хельмут: *Сытый мир*. Санкт-Петербург 2004.

попадаться”<sup>42</sup>. В обоих романах, следовательно, отмечена репрессивная роль институтов власти, практика „стирания” нежелательного и нецелесообразного, что не помещается в повседневность, привычность жизни. В обоих романах нет представителей государства, которые бы занимались проблемами бездомных. Везде они не желательны, отовсюду изгнаны, общество не желает замечать их как болевую точку. Относительно религии и ее институтов, то Крауссер называет бомжа – „маклером господа Бога”<sup>43</sup>, безусловно иронично. У Чупы Бог упоминается как равнодушный и он, со слов бездомного, „сильно подорвал свой авторитет”<sup>44</sup>. Но такую интерпретацию Бога в этих романах никак нельзя считать атеистической, скорее скептической, основанной на онтологии трансгрессии.

Оническое пространство обоих романов чрезвычайно схоже. Сон как условная реальность, как сфера недостижимого и желаемого, осложняется тем, что это сон бомжа, специфической личности, для которой невыразимую боль составляет осознание недосягаемости счастья и страха, скрывающийся в реальной жизни (бомж не имеет права на страдания), внезапно выходит на поверхность. „Бомжи видят сны реже других людей. /.../ Снам просто неоткуда взяться. Может, поэтому нам всегда так пусто”<sup>45</sup>, – читаем у А. Чупы. Малевичу снится степь – символ свободолюбия украинского народа. Во сне Малевич видит себя воином на защите отечества, и Йоме отрезают голову какие-то враги-великаны. Хагену снится, что он – мальчик, который поднимается страшным лифтом туда, где привидения, и обрывается сон. Малевич во сне находит свою смерть, а Хаген – ужас. Сон – это еще одно испытание для бомжа, у которого не бывает приятных и ласковых видений.

Отличием между двумя романами является заострение внимания на различных духовных устремлениях: бомжи Донбасса читают альтернативную историю Украины и стремятся познать истинную историю родины, а Хаген влюбляется и отправляется в путешествие по зову любви. Хаген Крауссера более всего ценит любовь, в то время, как Малевича Алексея Чупы беспокоит языковой вопрос и ментальность Донбасса, женское присутствие отправляется в сферу замалчи-

<sup>42</sup> Чупа Олексій: *Бомжі Донбасу. Homo Profugos*. Брустурів 2014, с.19.

<sup>43</sup> Крауссер Хельмут: *Сыйтий мир*. Санкт-Петербург 2004.

<sup>44</sup> Чупа Олексій: *Бомжі Донбасу. Homo Profugos*. Брустурів 2014, с.17.

<sup>45</sup> Ibidem, с.32.

ваемого. Однако в обоих случаях хеппи-энд, собственно, исключен, невозможен. Алексей Чупа об этом говорил откровенно в интервью *Украинской правде* от 17 июля 2014<sup>46</sup>. Контркультурный роман – это „история без хеппи энда”. Антигуманистическое мировоззрение крайне пессимистично.

Рассмотренные здесь романы явно выпадают из системы классической эстетики и поэтики, олицетворяя обновления литературы на основе, казалось бы, неэстетических объектов и субъектов. Это литературное новообразование вызывает отвращение и одновременно восхищение; катарсис в таком произведении граничит с отвращением от прикосновения к безобразному. Новая граница эстетики как продвижение ее вглубь плохого – так можно определить текстовое своеобразие этих романов. Подводя итог анализу антигуманистических тенденций романов Хельмута Крауссера и Алексея Чупы, можем сформулировать несколько общих признаков:

- антигуманизм как часть контркультуры развивается в Украине так же, как и на Западе, провоцируя к появлению маргинальных субъектов и молчаливый протест против гуманизма, в котором нет места деклассированным и социально потерянным субъектам; идеология антигуманизма преобразует общую романную схему;
- тематику романов антигуманистического направления составляют преимущественно табуированные темы, которые врачаются вокруг секса, тела и социальных проблем, извращенной истории, что само по себе вносит альтернативное видение мира в тексты;
- классические мотивы (музыка, литература, книга) в структуре романов антигуманистического направления под давлением идеологических акцентов, направленных на дискредитацию антропологически центрированного гуманизма, приобретают негативную семантику и способствуют переосмыслению классических жанров как результатов антропоцентристической идеологии;
- онирические фрагменты обоих романов не просто сегментируют текст в манере постмодернистов, а переносят читателя в мир скрываемого ужаса бомжа; они являются психологическими указателями социальных причин деградации личности, то есть выстраиваются в обвинения, но не в форме откровенной инвективы;

---

<sup>46</sup> Донбас очима машиніста-письменника. Інтерв'ю з Олесієм Чупою. Аріна Радіонова для «Украинской Правды». 17 липня 2014 р. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2014/07/17/175273/> (10.6.2020).

- в романах этой группы просто не может быть счастливого финала, поскольку тот глубинный пессимизм, который пронизывает текст, задает и сюжетную логику деградации; канонические жанры любят счастливую концовку, что для эпохи контркультуры лишь означает наличие объектов для пародирования, а не подражания;
- романы антигуманистического направления не просто проявляют пробелы в классическом антропологическом гуманизме, но и стремятся заполнить их тонкими нитями индивидуальных иллюзий авторов; парадоксальный нарратор в этих произведениях присутствует всегда и создает позицию альтернативного мировосприятия.

Еще один характерный для нашего времени пример парадоксального рассказчика можно наблюдать в романе Виктора Пелевина *iPhuck 10* (2017), где история рассказывается литературно-полицейским алгоритмом Порфирием Петровичем, то есть вообще не человеком, а человекоподобным компьютером. Собственно, рассказчиком в романе является программа. Порфирий Петрович раскрывает тайны литературного программирования:

Это как с обезьяной, способной за миллион лет наступать на машинке *Войну и мир* – только в случае с RCP мы отводим миллиард лет, делаем обезьяне серьезный оверклок воткнутым в задницу высоковольтным проводом – и ожидаем, что она напишет нам не *Войну и мир*, а программу, способную написать *Войну и мир*<sup>47</sup>.

Парадоксальность образуется технократическим цинизмом Порфирия Петровича, а весь роман воспринимается как пародия на жанр романа о творце. Программа заменяет творца, даже превосходит его. Роман же о творце теперь рассматривается с позиции усовершенствованной программы, которая может писать гениально и бесконечно. Итак, узнаваемость характеристик романа о творце, впрочем, не дает им развиваться в компьютеризированном пространстве современности так же, как и сказкам Льюиса Кэрролла. Анаморфоза – изменение позиции созерцания жанра – это не метаморфоза, которая способствовала образованию многочисленных жанровых трансформаций, а радикальное отторжение канонического жанра, не содержит попытки его трансформации.

---

<sup>47</sup> Пелевин Виктор: *iPhuck 10*. Москва 2017, с.191.

В современной украинской литературе к парадоксальному наратору-нечеловеку (или не совсем, скажем так, человеку) примыкает роман Петра Яценко *Нечуй. Немов. Небач* (2017). Хотя у Петра Яценко, в отличие от Виктора Пелевина, изображена не современность, а 1) времена Ивана Нечуя-Левицкого, то есть конец XIX – начало XX вв.; 2) не электронный человек-программа рассказывает о тайнах творческой лаборатории писателя, а создается иллюзия на основе альтернативной истории с механистической фантастикой. Неантропологический рассказчик – это новое в литературе, как и в теории о ней.

В романе Петра Яценко представлен не электронный, а механический мир:

Пришло внезапное озарение: этот мир – механизм. От самой глубины до верхушек гор им движут подземные пружины, валы и рычаги. Плиты континентов двигаются по смазанным дегтем рельсам, инженеры в бюрах высчитывают, кому умереть, а кому – родиться. Деревья и животные тоже имеют свои механизмы: металлические паровые сердца размеренно подсчитывают время, будто часы, насекомые летают по четко определенным маршрутам. Бог, как и тучи, состоит из пара. Пар – он и есть Бог, ибо вездесущ<sup>48</sup>.

В таком механистическом мире герой Иван получает предложение заменить живое сердце на “совершенный механизм”. Пожалуй, с романом Виктора Пелевина Яценко объединяет только юмор технологического плана. Порфирий Петрович нисколько не страдает от осознания своего искусственного происхождения, более того, определенно уверен в собственном превосходстве над человеком, Иван Левицкий же считает себя “человеком-механизмом”, страдает от нападения собак и никак не радуется своей механической обновке. Образ писателя Ивана Левицкого как полумеханического человека в механическом мире – это не фантазии в духе переписывания истлевшего прошлого альтернативщиками, да и сам роман Петра Яценко не является биографическим романом о судьбе украинского писателя Ивана Нечуя-Левицкого. Перед нами некое подобие биографического романа, романа о творце и фэнтези на механистическую тематику, но и это еще не все.

Кроме ассоциативно-алюзивной связи романа Петра Яценко с некоторыми классическими жанрами, существует и текстовая связь:

---

<sup>48</sup> Яценко Петро: *Нечуй. Немов. Небач*. Львів 2017, с.39.

роман разбит на фрагменты, напоминающие записи в дневнике, каждый фрагмент имеет год и название населенного пункта. Места очень разнообразны: Киев, Седльце, Стеблев, Львов, Богуслав, Варшава, Вена. Имеются также характеристики шпионского романа. Например, Археографическая комиссия комментируется официантом в кафе таким образом: “Конспиративное название, но оно отображает суть. Эта секретная служба империи, которая похищает важные документы. Правда, работают там дураки, как этот... – у вовлеченного в наблюдение шпиона в это время двое ребят вытаскивают портмоне”<sup>49</sup>. Черты шпионского романа в данном случае пародируются. К тому же оказывается, что секретные агенты похитили *Джерю*<sup>50</sup> Ивана Нечуя-Левицкого. Роман содержит множество достоверных фактов. Например, вспоминается Седлецкий губернатор Громека, который действительно правил местечком Седльце в 1867-1877 годах. Роман Петра Яценко наполнен реальными личностями и географически точными описаниями. Правда, паралельно вполне реалистично описаны упыри и какие-то духи, посещающие Нечуя-Левицкого-персонажа. В этом произведении все комически перевернуто, окрашено иронией и сарказмом. Писательский труд напрочь лишен сакрального ореола и даже неоправданно унижен: “Я Николай Лысенко, – прошептал нищий, оглянулся и на мгновение отцепил грязную бороду. – Должен нынче попрошайничать на сборник народных песен”<sup>51</sup>.

Каждое из названных жанровых подобий существует без трансформаций; оно просто попадает в мир иной реальности, напоминающей трансреальность литературного киберпанка. Впрочем, произведение Петра Яценко абсолютизирует механику, паровые двигатели, телефоны и прочие достижения XIX века, его нарратор – чудак, вовлеченный в загадочные перемещения Левицкого, казалось бы, совершенно случайно. Мировоззрение нарратора весьма хаотичное, наполненное мифами технологического прогресса и старыми верованиями в упырей. Сама личность украинского писателя Ивана Семёновича Нечуя-Левицкого переосмысливается. Ведь утверждается, что у него железное изготовленное в Германии сердце вместо живого

<sup>49</sup> Ibidem, c.78-79.

<sup>50</sup> Имеется в виду литературное произведение *Микола Джеря* украинского писателя Ивана Нечуя-Левицкого. Но в то же время, существует и одноименная экранизация этого произведения.

<sup>51</sup> Яценко Петро. Ibidem, c.117.

и весь его писательский успех определяется именно этим фактом. Пропускать классику через парадоксальное мировоззрение в наше время стало модой. Разнообразие парадоксальных нарраторов свидетельствует о масштабах преобразования романа.

Все описанные выше варианты жанрового обновления не имеют никакого отношения к метаморфозам; они осуществлены на основе *анаморфоз*, то есть не ставят задачей частичное преобразование или трансформацию той или иной характеристики давно известного канонического жанра, пересмотру подлежит канонический жанр в целом, а не его отдельные характеристики. Анаморфоза как специфическое оптическое искажение изображения возвращается к жизни нашим сознательным желанием конкретизации оригинального жанра вне миметического принципа. Частые обращения теоретиков к проблеме анаморфического видения свидетельствуют о том, что незаметно произошел переход внутри нашего эстетического чувства от метаморфозы как доминанты преобразования художественного объекта – к анаморфозе, которая была доминантой в XVI веке, но с тех пор занимала скромное положение и лишь частично актуализовалась в творчестве сюрреалистов.

Подчеркивая современные изменения понятийных векторов, М. Мерло-Понти считает, что достичь глубин человеческого восприятия и воспроизведения образов мира, возможно лишь осознавая “незримость вещи”, которая открывается только “при правильном наблюдении”<sup>52</sup>. Ж. Лакан подробно пишет об анаморфозе на картине *Французские послы* Ганса Гольбейна:

Наблюдение организуется способом, который можно в целом назвать образной функцией. Загадывается эта функция соответствием двух пространственных фигур, в которой каждой точке одной фигуры соответствует точка другой. Какие бы оптические приборы их отношения не опосредствовали, и образ, о котором идет речь, был бы виртуальным или реальным, соответствие между точками остается существенней. То, что возникает в поле созерцания в качестве образа, сводится к простейшей схеме, позволяющей установить анаморфозу, то есть к соотношению образа, привязанного к определенной поверхности, с такой точкой, которую мы назовем точкой геометральной.

---

<sup>52</sup> Мерло-Понти Морис: *Видимое и невидимое. Философское вопрошение*. Минск2006, с.31.

Все, что задается этим методом – методом, где прямая линия выступает как световой луч, – мы склонны называть образом<sup>53</sup>.

По его мнению, в основе анаморфозы положен принцип “обратной перспективы”, следовательно, особый способ наблюдения объекта.

Интересное толкование анаморфозы предлагает Джеймс Элкинс:

Эта концептуальная последовательность влечет за собой историческую последовательность, и для того, чтобы ее представить, я хотел бы привести третье понятие, которое находится “между” алеаморфами и криптоморфами, это – анаморфы (anamorphs). На протяжении XVI и XVII вв. анаморфы являлись наиболее распространенным видом скрытых образов. Анаморфы (что означает “без формы”), представляли собой изображения, созданные при помощи перспективы (или же со знанием перспективы, но без непосредственного использования ее правил), и потому их можно было увидеть, только заняв определенную позицию. Вытянутый череп на картине Ганса Гольбейна *Французские послы* является классическим, претерпевшим многократные интерпретации примером<sup>54</sup>.

Цитата раскрывает классическое понимание анаморфа в живописи, которое должно признать первоначальным относительно современных, однако автор на этом не останавливается:

Скрытие и обнаружения, видение и высматривание (seeing and seeing-in) – все вовлечено в игру с более интересными анаморфами. По мере того как копрологическая сцена становится зрителем, *Иона и кит* (грубая метафора телесного высвобождения) исчезают, а когда череп становится видимым, французские послы и их мирская принадлежность затуманиваются и “прячутся”. Нетрудно понять, почему анаморфы становятся популярными через пятьдесят лет после их второго открытия сюрреалистами и как они приспособливаются к интерпретативным излишкам в качестве метафоры потерпевшей неудачу субъективности и умерщвления картезианского субъекта<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Лакан Ж.: *Анаморфоза*, в: Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). Москва, 2004, с.96.

<sup>54</sup> Элкинс Джеймс: Исследуя визуальный мир. Вильнюс 2010, с.243.

<sup>55</sup> Элкинс Джеймс: Исследуя визуальный мир. Вильнюс 2010, с.244.

Дж. Элкинс связывает возрождение анаморфоз с развитием представлений о перспективе в живописном искусстве и архитектуре и упадок в XIX в., когда более причудливые и соблазнительные оптические игрушки начинают вытеснять их.

С. Жижек пишет о “идеологической анаморфозе”:

Собственно, идеологическое измерение состоит в эффекте определенного “искажения перспективы”: элемент, репрезентирующий инстанцию чистого означающего в поле значения, - элемент, позволяющий нонсенсу означающего оказаться в средоточии значения, - воспринимается как точка, в которой значение достигает своей максимальной наполненности, как точка, “придающая значение” всем другим элементам и тем самым предающая цельность полю (идеологических) значений. (...) Короче - чистое различие воспринимается как *Идентичность*, исключенная из игры отношений и дифференций, и даже гарантирующая им гомогению. Такое “искажение перспективы” можно назвать идеологическим анаморфозом. Ж. Лакан любил приводить в пример *Послов Гольбейна*: если посмотреть справа на то, что впереди кажется просто большим, “вздыбленным”, и казалось бы, мало что значащим пятном, то можно заметить очертания черепа<sup>56</sup>.

Такое представление об идеологической анаморфозе распространяется в современной науке все активнее, наиболее полно воплощая особенности мышления и соответственно литературоведческих интерпретаций на рубеже XX-XXI вв. Повторяемость анаморфических искажений сделала их константным художественным фоном<sup>57</sup>. Постепенно сложилось представление, что любой объект или понятие может иметь анаморфный статус.

Характеристики современного романа синтезированы мной на основе многочисленных текстов как писателей, так и теоретиков литературы. Они представляют собой целостность, которую в данной статье я могу изложить только тезисно. Современный роман прежде всего поражает такими свойствами:

1 – смешением родов/видов литературы, как и видов искусства. Пример: роман Бриджит Обер *Лишняя душа* (2006) или *Нечуй. Немов. Небач* (2017) Петра Яценка, в которых поэзия стала частью текста. Но такое органическое совмещение лирики с другими родами

---

<sup>56</sup> Жижек Славой: *Возвышенный Объект Идеологии*. Москва 1999, с.51.

<sup>57</sup> См. об этом детальнее: Кьеркегор Серен: *Повторение*. Москва 1997.

литературы наблюдается уже в романе *Игра в бисер* (1943) Германа Гессе, у Бориса Пастернака в *Докторе Живаго* (1955) и др. В современной же литературе лирика все чаще проникает в ткань романной формы, смешение родов давно перестало удивлять публику, оно стало скорее закономерностью, чем инновацией. Если А. Фаулер в середине XX века писал о смешении родов как о распространенном виде жанровых трансформаций, то в наше время эти трансформации стали столь частыми, что перестали замечаться читателем.

2 – отличается когнитивным финалом (характерно для романистики Харуки Мураками, Милорада Павича, позднего Габриеля Гарсиа Маркеса. Такая концовка предполагает две, часто противоположные идеологические, романых связки. В романе *Кафка на пляже* Харуки Мураками сталкиваются два типа мировоззрения – материалистическое и идеалистическое, основанное на японской эзотерике небытия. Двойной эффект получается именно потому, что читатель обладает или первым, или вторым мировоззрением и в зависимости от этого верит либо в невозможность отцеубийства Кафкой, исходя из объективных данных романного пространства, детерминированных научным опытом, либо в неотвратимость преступления Кафки, если у читателя превалирует эзотерическая картина мира);

3 – отдельные романы модификации обычно не повторяются даже в творчестве одного писателя-современника (Джонатан Сафран Фоэр каждый новый роман пишет по новой нарративной и идеологической схеме. Современная литература богата многочисленными романами модификациями, поскольку по-прежнему со времен романтизма остается актуальным спрос на оригинальность, более того, он только углублялся и расширялся в XX веке. Нарративная схема романа варьируется с каждым последующим произведением не только отдельно взятого писателя, но в потоке литературы. Писатели, которые придерживаются единожды изобретенной нарративной схемы малочисленны и явно уступают в плане количества читателей тем, кто легко переходит на позиции радикального обвального преобразования способа повествования и литературного конструирования в целом);

4 – отсутствием ориентации на определенную традицию прошлого (формула Цветана Тодорова «жанры происходят от других жанров» переосмысливается в формулу «жанры происходят от презрения других жанров». Роман был и остается жанром «последних

вопросов», лабораторией новых идей и в этом качестве он и прежде не имел ориентации на усиление какой бы то ни было традиции. Нынче же традиция раздражает, ей бросается вызов. И когда Фрэнсис Фукуяма призывает сеять не предубеждения, а знания, он говорит о преодолении любой из ныне действующих или хотя бы сколь-нибудь заметных традиций. Романистика контркультуры делает этот призыв своим манифестом. Хельмут Крауссер в романе *Сытый мир* переворачивает все традиции, демонстрирует изнанку мира. Плеяда странных персонажей постгуманизма и антигуманизма в литературе – бомжи, наркоманы, алкоголики, сумасшедшие, преступники и дельцы темного мира – давно утвердились и больше не возмущают читающую публику);

5 – нежеланием авторов создавать завершенные концепты (тем более, готовые рецепты или рекомендации, идеологические инвективы, кроме тех случаев, когда речь идет об откровенном противостоянии культур в идеологии литературного киберпанка. Культ абсолютной свободы, сопровождаемый романским творчеством, модулируется в довольно стабильную схему вседозволенности и обреченности на произвол. В романе Брюса Стерлинга *Дух времени* персонажи – это мятежные, безбашенные люди, которые принадлежат суете и динамике современного мира эстрады больше, чем себе и мыслительным практикам. В романе *Распознавание образов* Вильяма Гибсона героиня Кейс также несется по неведомой стезе к неизвестности, мало задумываясь над последствиями своих поступков и перемещений. Персонажи литературного киберпанка не анализируют современное состояние человечества, принимая все его извращения как норму);

6 – отказом от реалистического модуса письма, как и однозначного авторского присутствия в тексте, преимущества теперь на стороне парадоксального нарратора (от Гренуя в *Парфюмере* Патрика Зюскинда до аутичного Кристофера в романе Марка Хеддона *Необыкновенный случай с собакой ночью*);

7 – «разрушением поэтики» классической романной формы (например, XIX в. определение Хоце Ортеги-и-Гассета двух форм романа – реалистического и импрессионистического – в данном случае послужит отправной точкой). Постмодернистский период узаконил постнеклассические художественные формы, при чем они доминируют даже в творчестве тех писателей, которые не ассоциируют себя

с эстетической системой «пост», как Эрик-Эммануэль Шмитт, Сильви Жермен, Мириель Барбери или Галина Пагутяк);

8 – нарастание тенденции монологизма, при чем нарратор почти всегда – парадоксальный (вместо всенарастающего диалогизма предыдущих эпох литературы, согласно Михаилу Бахтину. Поль Рикёр признавал проблематичность нарастания монологизма: «Такое отклонение от диалогического измерения речи в сторону монолога создает огромные проблемы, технические и теоретические одновременно...»<sup>58)</sup>;

9 – анаморфическое преобразование жанра доминирует на данном этапе становления литературы (анаморфоза представляет собою математический алгоритм смещения плоскостей в результате которого известные до банальности жанры вдруг преобразуются в ничтожно малые элементы текста или же частично воспроизводятся в системе нового мировоззрения).

10 – использование компьютерных технологий в конструировании романной формы и связанное с этим непомерное разрастание экфразтических романов (повестей, новелл, сказок). Поскольку все виды искусства благодаря технологиям, интернету, виртуальным музеям стали весьма доступными любому человеку, то писатели не прочь использовать это в своем творчестве; так, в произведения все чаще попадают многочисленные артефакты культуры, становясь сюжетной канвой и образной системой современного романа. И это не только романы-экфрасисы (*Кики ван Бетховен* Эрика-Эммануеля Шмитта, *Фламандская доска* Артуро Переса-Реверте, *Стамбул город воспоминаний* Орхана Памука, *Любовь в стиле барокко* Владимира Даниленко и пр.), но и романы с экфрасисом (например, все романы Дэна Брауна) постоянно расширяют свои границы визуализации.

Таким образом, нарушив все классические законы конструирования данного жанра, роман все же продолжает существовать и активно с максимальной презентативностью штурмует прилавки и сайты.

Расширение жанровых возможностей романа в литературе XXI века является прямым последствием теоретического бунта постмодернистов. Многочисленные аналитические откровения постмо-

---

<sup>58</sup> Рикёр Поль: *Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе*. Москва – Санкт-Петербург 2000, том 2, с.97.

дернистов только способствовали становлению разнообразных модификаций романа: теория открытого текста, интертекстуальности, ризомы и симулякра, неомифа, трансреализма, киберпанка, деконструктивизма и пр. Все они вместе создавали экспериментальный климат для развития романских форм. И основной тенденцией романских превращений стала анаморфоза. Метаморфические преобразования романских жанров вовсе не исчезли, но их функциональное значение и частотность в литературном процессе свидетельствуют о катастрофическом проигрыше перед анаморфозой. Произошло необратимое изменение – на уровне когнитивных предпосылок – и метаморфические преборования больше не радуют эстетическое чувство современника, в то время, как анаморфические возымели притягательность и им отдано предпочтение массового читателя. Смерть автора и критики (Роллан Барт), сподвижничество отношение к пластику (Натали Пьеге-Гро), отказ от любого центра (Жак Деррида), вытеснение аллегорий метафорами, предпочтительно симфорами (Поль де Ман), унижение человеческого образа в культуре и литературе (Жак Бодрийяр, Делез и Гваттари) и пр. создали атмосферу относительности истины и ненадёжности когнитивной сферы человека. Самый большой удар постмодернистами был нанесен понятийной сфере человека. Недоверие к науке, познанию в целом стало столь огромным, что разрастание альтернатив мистического плана и прочих искажений неизбежно приводило к созданию многоплановых, панорамных анаморфоз там, где раньше отводилось место истине. Романские формы удобны своей восприимчивостью к меняющейся действительности, в том числе рождающей нашим сознанием, и потому их гибкость и приспособляемость превзошла возможности всех остальных жанров; роман стал вездесущим, доминантным. Кто сегодня не читал романы? Таких людей не существует. А кто регулярно читает стихотворения? Я вряд ли ошибусь, если заявлю, что количество читателей с таким вкусом явно проигрывает предыдущей группе. Эта простенькая статистика говорит о существенных когнитивных и эстетических (с ними связанных) изменениях.

Анаморфоза идеологична, хотя маскируется художественным экспериментом. Но идеология ее понятна только тому, кто способен восстановить искажение до его первоначального лика. Поэтому идеология анаморфозы – ускользающая, немиметическая, завуалированная способом наблюдения как специфическим художественным кодом.

Анаморфически наблюдаемый жанр – это совершенно новый способ его презентации в литературном процессе. Количественные (накопленные) характеристики жанров, дискуссии и теории, – все это вместе не поддается сомнению или преобразованию на свой лад, жанровые системы предыдущих эпох признаются и не подвергаются пересмотру, корректировке. Поскольку мы имеем дело преимущественно с жанром, который доминирует над всеми прочими – с романом, – то он как вечно становящаяся форма приемлет разнообразие, в нем уживаются противоречия и формы, и содержания. Анаморфоза в романе – наиболее толерантный и системообразующий принцип организации текста, поскольку позволяет представить любой жанр относительного другого жанра без коррекции и отрицания. Анаморфоза открывает иную по отношению к собственно авторскому тексту плоскость оценивания и превращает все описанное всего лишь в материал к размышлению. Жанры в анаморфической плоскости неприкасаемы, так как они – дети прошлого, которое уже не изменится. Анаморфическое соподчинение их в новом тексте указывает на вторичность этого культурного слоя и на незыблемость становящегося нового. Критика постмодернистами всех предшествующих им традиций настолько расшатала устои, нормы, каноны, что анаморфоза стала привычной в потоке восприятия. Вариации ее создания в художественном тексте весьма многочисленны. Мы рассмотрели более-менее детально только одну из них.

## **REFERENCES:**

- Bairon J. G.: *Videnie suda*, v: *Sobranie sochinieniy* v 4 tomach, tom 3: *Poemy i satiry*. Moskva 1981, s. 239-270 (Байрон Дж. Г.: *Видение суда*, в: *Собрание сочинений* в 4 томах, том 3: *Поэмы и сатиры*. Москва 1981, с.239-270).
- Bakhtin M.M.: *Epos i roman*, v: *Literaturno-kriticheskie stat'i*. Moskva 1986, c.392-428 (Бахтин М.М.: *Эпос и роман*, в: *Литературно-критические статьи*. Москва 1986, с. 392-428).
- Bleik Wiliam: *Videnia Strashnogo Suda*. Moskva 2002 (Блейк Уильям: *Видения Страшного Суда*. Москва 2002).
- Geddon Mark: *Dyvnyi vypadok iz sobakoiu vnochі*. L'viv 2010 (Хеддон Марк: *Дивний випадок із собакою вночі*. Львів 2010).

- Gibson William: *Raspoznavanie obrazov*. Sankt-Peterburg 2015 (Гибсон Уильям: *Распознавание образов*. Санкт-Петербург 2015).
- Deresh L'ubko: *Arhe*. Kharkiv 2012 (Дереш Любко: *Архе*. Харків: Фоліо, 2005)
- Donbas ochyma mashynista-pys'mennyka*. Interv'u z Oliersiem Chupoiu. Arina Radionova dla *Ukrainskoi pravydy* 17 lypnia 2014 r. (Донбас очима машиніста-письменника. Інтерв'ю з Олесієм Чупою. Аріна Радіонова для *Української Правди* 17 липня 2014 р.) URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2014/07/17/175273/> (9.06.2020).
- Zhyzhek Slavoi: *Vozvyshennyyi Ob'ekt Ideologii*. Moskva 1999 (Жижек Славой: *Возвышенный Объект Идеологии*. Москва 1999).
- Istoria urodstva*. Pod redakciei Umberto Eko; perevod s ital. A.A. Sabashnikovo, I. V. Makarova, E. L. Kassirovoq, M. M. Sokol'skoi. Moskva 2007 (*История уродства*. Под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. Москва 2007).
- Krausser Hel'mut: *Sytyi mir*. Sankt-Peterburg 2004 (Крауссер Хельмут: *Сытый мир*. Санкт-Петербург 2004).
- Kristeva Julia: *Sila uzhasa. Esse ob otvraschenii*. Kharkov – Sant-Peterburg 2003 (Кристева Юлия: *Сила ужаса. Эссе об отвращении*. Харьков – Санкт-Петербург 2003).
- K'erkegor Seren: *Povtorenie*. Moskva 1997 (Кьеңкегор Серен: *Повторение*. Москва 1997).
- Lakan Zh.: *Anamorfoza* (Лакан Ж: *Анаморфоза*, в: *Четыре основные понятия психоанализа*. Семинары: Книга XI (1964)). Москва 2004. С.88-101. URL: <https://www.psyoffice.ru/135-lakan-zhak-chetyre-osnovnye-ponjatija.html>, 10.06.2020).
- Merlo-Ponti Moris: *Vidimoe I nevidimoe. Filosofskoe voproschaniye*. Minsk 2006 (Мерло-Понти Морис: *Видимое и невидимое. Философское вопрошение*. Минск 2006).
- Moskvin V.P.: *Russkaia metafora. Ocherk semioticheskoi teorii*. Moskva 2007 (Москвин В.П.: *Русская метафора. Очерк семиотической теории*. Москва 2007).
- Nerval Zherar de: *Aurelia*, v: *Misticheskie fragmenty*. Sankt-Peterburg 2001, s.405-470 (Нерваль Жерар де: *Аврелия*, в: *Мистические фрагменты*. Санкт-Петербург 2001, с.405-470).

- Pevlychko Solomia: *Roman iak intelektualna provokacia*, v: *Teoria literatury*. Kyiv 2002, 679 s. (Павличко Соломія. *Роман як інтелектуальна провокація*, в: *Теорія літератури*. Київ 2002).
- Pelevin Viktor: *iPhuck 10*. Moskva 2017 (Пелевин Виктор: *iPhuck 10*. Москва 2017).
- Rikior Pol': *Vremia i rasskaz. Konfiguracii v vymyshlennom rasskaze*. Moskva – Sankt-Peterburg 2000, tom 2, (Рикёр Поль: *Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе*. Москва – Санкт-Петербург 2000, том 2).
- Riftin B. L.: *Typologija i vzaimosviazi srednevekovykh literatur*, v: *Typologija i vzaimosviazi srednevekovykh literatur Vostoka i Zapada*. Moskva 1974 (Рифтин Б.Л.: *Типология и взаимосвязи средневековых литератур*, в: *Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада*. Москва 1974).
- Pudnev V.: *Slovar bezumia*. Mokvva 2005 (Руднев В.: *Словарь безумия*. Москва 2005).
- Ruker Rudi: *Manifest transrealizma* (Рюкер Руди: *Манифест трансреализма*) URL: <http://www.streettech.com/bcp/BCPgraf/Manifestos/transreal.htm> (10.06.2020).
- Suenvik Maikl: *Postmodernizm v fantastike: Rukovodstvo polzovatelia* (Суенвик Майкл: *Постмодернизм в фантастике: Руководство пользователя*) URL: <http://danshorin.com/liter/swanvik1.html> (10.06.2020).
- Selivanova O.O.: *Suchasna lingvistika: Napriamy i problemy*. Poltava 2008 (Селиванова О.О.: *Сучасна лінгвістика: Напрями і проблеми*. Полтава 2008).
- Tynianov Iu. N.: *Literaturnyi fakt*, v: *Poetyka. Istoria literatury. Kino*. Moskva 1977, s.255-270 (Тынянов Ю. Н.: *Литературный факт*, в: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977, с.255-270).
- Chupa Oleksiy: *Bomzhi Donbasu. Homo Profudos*. Brusturiv 2014 (Чупа Олексій: *Бомжі Донбасу. Homo Profugos*. Брустурів 2014).
- Shtirle Karlhaints: *Istoria kak exemplum - exemplum kak istoria. K voprosu o pragmatike i poetike povestvovatel'nyh tekstov*, in: *Nemeckoe filosofskoe literaturovedenie nashyh dnei*. Antologia. Sankt-Peterburg 2001, s.61-95 (Штирле Карлхайнц: *История как exemplum – exemplum как история. К вопросу о прагматике и поэтике повествовательных текстов*, в: *Немецкое философское литературоведение наших дней*. Антология. Санкт-Петербург 2001, с.61-95).

- Elkins Jeims: *Issleduia vizualnyi mir.* Vilnius 2010 (Элкинс Джеймс: *Исследуя визуальный мир.* Вильнюс 2010).
- Jauss Hans-Robert: *Srednevekovaia literatura i teoria genrov,* „Vestnik MGU“. Seria filologija, 1998, N2, s.96-121 (Яусс Ханс-Роберт: *Средневековая литература и теория жанров,* „Вестник МГУ“. Серия филология, 1998, № 2, с.96-121).
- Yatsenko Petro: *Nechui. Nemov. Nebach.* Lviv 2017 (Яценко Петро: *Нечуй. Немов. Небач.* Львів 2017).
- Aarseth Espen J.: *Cybertext: Perspective of Ergodic Literature.* Baltimore & London, 1997.
- Heinze R. *Violations of mimetic epistemology in first-person narrative fiction*, in: // *Narrative*. Columbus: Ohio State University, 2008, Vol. 16, N 3, p.279-297.
- Eagleton, Terry: *Tragedy and the Novel*, in: Sweet Violence: The Idea of the Tragic. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p.180-181.
- McKeon, Michael: *Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel*, in: *Theory of the novel: a Historical approach.* Ed. by McKeon Michael. Baltimore & London: The Johns Hopkins UP, 2000, p.382-399.

**МАРИЯ ИЛЬЧЕВА**

Самарский государственный социально-педагогический университет  
(Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-9474-1955  
e-mail: m.ilicheva09@gmail.com

**ТИПОЛОГИЯ „НЕНАДЕЖНОГО” НARRATOPA**

**TYPOLOGY OF „UNRELIABLE” NARRATOR**

**Abstract:**

The article is devoted to the typology of an „unreliable” narrator, which analyzes two main types: erroneous narrators and narrators that deliberately transmit false information. Erroneous narrators transmit false information due to circumstances, like altered memory, limited outlook, naive perception, unprofessionnalism, mental disorders, deviant behavior of a criminal, changes in perception of the surrounding reality, i.e. philosophical reflections within the reality of the world. Consciously unreliable narrators can hide the truth from heroes and readers in order to hide their own guilt or create a special narrative intrigue, some of them want to be caught. A special type of narrator is represented by storytellers who, using a game with points of view, demonstrate the philosophical idea of the unattainability of absolute truth. The named types of „unreliable” narrators are studied on the basis of the works of Russian and foreign literature belonging to the non-classical paradigm of artistic expression.

**Key words:** „unreliable” narrator, narrative, unreliability, „deceived reader's expectation” effect, reception

Современное литературоведение демонстрирует особое внимание к фигуре „ненадежного” нарратора в тексте. Растет число научных работ, посвященных анализу этого типа нарратора (У. Бут, Д. Филан, Т. Якоби, Г. Олсон, А. Нюннинг, Д. Шэнь, Г.А. Жиличева, А.В. Жданова). Все чаще производятся попытки дать определение этому типу нарратора, охарактеризовать условия его присутствия в тексте. Особое внимание исследователи уделяют определению типов „ненадежных” нарраторов. В данной статье мы рассмотрим существующие типологии и предпримем попытку создать собственную.

Литературоведом, впервые выдвинувшим определение „ненадежного” нарратора, стал У. Бут в работе *Rhetorica художественной прозы* в 1961 году. В своем определении он называет нарратора „надежным”, если тот „говорит или действует в соответствии с нормами произведения (то есть, с нормой имплицитного автора)”<sup>1</sup>. Таким образом, степень ненадежности нарратора зависит от того, насколько его нормы не совпадают с нормами имплицитного автора. Ненадежность также диктуется особые требования к читательской рецепции. Д. Филан отмечает, что „нарратор-персонаж “недостоверен”, когда он или она рассказывают о событии, человеке, мысли, вещи или другом объекте в нарративном мире не так, как мог бы рассказать имплицитный автор”<sup>2</sup>. Д. Шэнь подводит итоги исследования нарративной недостоверности в следующем определении, которое представляется нам обоснованным: „Если повествователь неверно или недостаточно полно сообщает о событиях и людях, интерпретирует и оценивает их, он является ненадежным или недостоверным”<sup>3</sup>. Характеристиками „ненадежного” нарратора справедливо считают лживость, забывчивость, неадекватность, желание дать искаженную картину мира, манипулировать читателем в своих интересах и при этом невольное самообличение персонажа<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, p.158-159.

<sup>2</sup> James Phelan: *Living to Tell about It*. Ithaca 2005, p.49.

<sup>3</sup> Дань Шэнь: *Нарративная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования*, „Narratorium” 2012, №2 (4). Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628919> (24.01.20).

<sup>4</sup> Анна Жданова: *К истории возникновения литературного феномена ненадежной наррации*, „Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева” 2009, №2, с.151.

Перейдем к анализу типологий „ненадежного” нарратора. Можно заметить, что во многом они сходны. В различных вариантах исследователи делят „ненадежного” нарратора на ошибающегося и сознательно передающего неверные сведения. Так, Г. Олсон выделяет ошибающегося и не заслуживающего доверия нарратора<sup>5</sup>. Первый тип проявляется ситуативно, вызван не зависящими от нарратора обстоятельствами или недостаточной образованностью и информированностью<sup>6</sup>. Он сообщает недостоверную информацию в силу различных причин, при этом – без злого умысла. Г.А. Жиличева такими причинами считает некомпетентность или непрофессионализм рассказчика, измененное состояние сознания говорящего или его физическую неполноценность<sup>7</sup>. Причинами ошибочности суждений нарратора мы также признаем ограниченную точку зрения из-за непросвещённости, малой информированности. К ошибающемуся типу нарратора справедливо относят такого нарратора, который передает сведения верно, однако неправильно оценивает или интерпретирует их. К примеру, классификация Д. Филана шести типов недостоверности, которые группируются по двум категориям:

- 1) передача неверных сведений, неверная интерпретация и неверная оценка – что является ошибочными сообщениями;
- 2) передача недостаточных сведений, неполная интерпретация и недооценка – что трактуется как недостаточное<sup>8</sup>.

На наш взгляд, к ошибающемуся типу относятся нарраторы с психическими изменениями. В этом отношении показательна классификация У. Риггана, который исследует такие типы, как плуты, сумасшедшие, простаки или клоуны<sup>9</sup>, „подчеркивая соотношение между девиантным или психически нездоровым сознанием и недостоверностью, проявляющееся при описании своего жизненного опыта”<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Greta Olson: *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, „Narrative” 2003, №11, p.102.

<sup>6</sup> Дань Шэнь: op.cit.

<sup>7</sup> Галина Жиличева: *Нarrативные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х годов)*. Новосибирск 2013, с.88-90.

<sup>8</sup> Дань Шэнь: op.cit.

<sup>9</sup> William Riggan: *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman 1982.

<sup>10</sup> Дань Шэнь: op.cit.

Второй тип „ненадежного” нарратора проявляется, когда утверждения повествователя не соответствуют друг другу<sup>11</sup>. Этот нарратор стремится манипулировать чувствами читателя, скрывая от него истинное положение вещей.

Приведем собственную типологию, частично опирающуюся на подходы исследователей и расширяющую их. Материалом для исследования стали тексты, относящиеся к неклассической парадигме художественности, в которой художественное произведение „обретает статус дискурса – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель”<sup>12</sup> и располагает к сотворчеству.

## **1. Ошибающийся нарратор**

### **1.1. Нарраторы с измененной памятью**

Данный нарратор характерен для романа Кадзую Исигуро *Когда мы были сиротами*, который обыгрывает форму классического английского детективного романа<sup>13</sup>. Этот вывод можно подтвердить самыми первыми страницами романа. Нарратор Бэнкс сообщает читателю, что раскрывал громкие дела, пользуясь детским подарком от товарищей по школе – лупой: „...лупа сейчас лежит передо мной. Она пригодилась мне при расследовании дела Мэннеринга, я пользовался ею и совсем недавно, работая над делом Тревора Ричардсона”<sup>14</sup>. Читатель узнает лишь название дел, которые были им якобы раскрыты, но нарратор не раскрывает ни сути дела, ни свои действия для решения загадки. Одноклассники героя насмехались над ним, говоря, что он „ростом не вышел для Шерлока”<sup>15</sup>.

Нарратор, описывающий себя как одного из самых известных сыщиков Нью-Йорка, хочет найти своих родителей, которые пропали

---

<sup>11</sup> Галина Жиличева: оп.сит., с.88-90.

<sup>12</sup> Самсон Брайтман, Натан Тамарченко, Валерий Тюпа: *Теория литературы*. Москва 2004, Том 1, с.102.

<sup>13</sup> Екатерина Белова: „Ненадежный повествователь” с разных точек зрения: Кадзую Исигуро („Когда мы были сиротами”) и Рюносскэ Акутагава („В чаще”), „Вестник Волгоградского государственного университета” 2013, №12, с.155.

<sup>14</sup> Кадзую Исигуро: *Когда мы были сиротами*. Перевод И. Дорониной. Санкт-Петербург 2011, с.17-18.

<sup>15</sup> Ibidem, с.19.

много лет назад в Китае. Несмотря на род деятельности нарратора, это единственное расследование, подробно описанное в романе.

Обратимся к одному из первых воспоминаний Бэнкса в Англии. Он помнит, что слышал разговор родной тети с незнакомцем, который говорит, что одинокие прогулки, „самокопание” – „естественно после всего, что с ним произошло”<sup>16</sup>. В этих словах подразумевается трагедия, случившаяся с родителями мальчика, которая подтверждается дальнейшей репликой тети: „Он хорошо обеспечен, в этом смысле ему повезло”<sup>17</sup>. Он подменяет реальный трагический факт выдумкой о пропаже родителей в Китае – и этим объясняет, почему родителей нет в Англии, на его родине. Читатель может предположить, что родители, пропавшие более двадцати лет назад, вряд ли могут быть живы и ожидать его в конкретном месте – а нарратор знает, в каком доме они заперты: „Дом, который я ищу и который, по моим сведениям, находится где-то рядом, это тот самый дом, в котором держат моих родителей. Именно так, лейтенант! И речь идет о том, чтобы после стольких лет завершить наконец этот дело”<sup>18</sup>. Мы осознаем, что похитители вряд ли бы стали держать своих жертв в одном месте больше двадцати лет, однако, нарратор убежден, что они там, и надеется, что они не пострадали. Полностью уверенный в своей правоте, он действует решительно и направляется в квартал, где ведется сражение между китайскими и японскими солдатами. Память нарратора настолько искажена, что он в случайном японском солдате узнает своего друга детства, Акиру. Сам солдат не признает их дружбы, не демонстрирует того, что узнал Бэнкса: „Вероятно, я показался Акире чудовищным призраком, ибо на его лице появилась гримаса отвращения и он с презрением плонул в меня”<sup>19</sup>. „Акира” не называет своего настоящего имени, чтобы Бэнкс как гражданское лицо смог провести его через военные действия в лагерь к товарищам. По пути они находят нужный Бэнксу дом: нарратор опасается, как бы злоумышленники не узнали о его приближении и не убили его родителей: „Первой смутной мыслью было, что похитители сбежали. Потом, заметив тела, я страшно испугался, что это тела моего отца и ма-

---

<sup>16</sup> Ibidem, c.20.

<sup>17</sup> Ibidem, c.20.

<sup>18</sup> Ibidem, c.17-18.

<sup>19</sup> Ibidem, c.341-342.

тери – похитители могли убить их при нашем приближении”<sup>20</sup>. Подобные размышления представляются читателю обманчивыми, не вполне здравыми и сознательными.

Можно предположить и смерть родителей, когда мальчик был совсем мал и не мог осознать эту трагедию: неслучаен заголовочный комплекс и финальное осознание героем себя как сироты: „Быть может, есть люди, способные пройти по жизни, не думая о своем высоком предназначении. Но судьба таких, как мы, – быть сиротами в этом мире и долгие годы гнаться за исчезающими тенями родителей”<sup>21</sup>.

Сам нарратор на протяжении текста несколько раз невольно утверждает собственное недостоверное восприятие мира: „Но даже тогда я отдавал себе отчет в том, что это лишь детские фантазии”<sup>22</sup>. Дом родителей в Шанхае нарратор описывает как „в значительной мере плод детского воображения”<sup>23</sup>: его образ складывается не из истинных воспоминаний, а из прекрасных мечтаний героя.

Читатель почти сразу осознает, что перед ним искаженная картина мира, вызванная изменениями в сознании героя. Интересен диалог нарратора с Сарой – героиней, у которой тоже нет родителей – о времени их смерти: „Мне кажется, это случилось в незапамятные времена”<sup>24</sup>. Событие „выпадает” из привычной системы координат, оно будто происходит „вне памяти”: не в реальности, не в сознании, а в подсознательном, воображаемом.

Итак, нарратор ошибается из-за изменений в памяти, пробелов в памяти или из-за временной удаленности событий от момента рассказывания. Такой нарратор неверно воспринимает события прошлого, отрицает их, забывает о них, выстраивая в настоящем ошибочную картину мира.

## **1.2. Нарраторы с ограниченным кругозором – „наивные нарраторы”**

Такого нарратора мы встречаем в романе Кадзую Исигуро *Остаток дня*. Читателю представлен образ английского дворецкого, максимально обезличенного, лишенного индивидуальности. Опреде-

---

<sup>20</sup> Ibidem, c.368.

<sup>21</sup> Ibidem, c.426.

<sup>22</sup> Ibidem, c.46

<sup>23</sup> Ibidem, c.77.

<sup>24</sup> Ibidem, c.73.

лим философские взгляды нарратора. Особое значение имеет его точка зрения на честь и достоинство. Стивенс во время своего путешествия выдвигает следующий постулат: „решающим компонентом достоинства является способность дворецкого никогда не расставаться со своим профессиональным лицом”<sup>25</sup>. Но в одном из эпизодов Стивенс признается, что имеет привычку подслушивать разговоры. Получается, что достоинство дворецкого заключается в том, чтобы „не потерять лицо”, а также сделать все возможное в интересах хозяина. Однако подслушивание разговоров можно назвать аморальным поступком с точки зрения человеческих ценностей.

В этом отношении показательна сцена, произошедшая во время конференции 1923 года, на которой обсуждались пути и средства пересмотра наиболее суровых положений Версальского договора. Стивенс говорит, что специально слушает разговоры между гостями поместья во время конференции:

Я хотел постучать, но сперва, по своему обыкновению, остановился и прислушался, чтобы, не дай бог, не явиться в самый неподходящий момент. Для вас это маленькая предосторожность – дело, может, и непривычное, но я к ней всегда прибегаю и готов ручаться, что ею широко пользуются лица многих профессий<sup>26</sup>.

Читатель ощущает разрыв между представлениями Стивенса о достоинстве дворецкого и общечеловеческими моральными ценностями. Интересно, что в продолжение всей сцены Стивенс говорит о ненадежности добытых им сведений: „Сейчас уже и не помню, постучался я в конце концов или нет; учитывая тревожный характер шанного, я, вероятней всего, посчитал нужным удалиться”<sup>27</sup>. Нarrативные стратегии позволяют охарактеризовать нарратора как „ненадежного”, поскольку взгляды на мир, представления о людях, философские идеи, менталитет, профессия формируют суждения нарратора, которые не соответствуют действительности. Читатель осознает это, исходя из собственных знаний, опыта и взглядов на мир, что делает рецепцию при прочтении подобных текстов особенно значимой.

Наивность нарратора подтверждается его неверной интерпретацией хозяина дома. Дворецкий называет его честным, благород-

---

<sup>25</sup> Кадзую Исиgуро: Остаток дня / перевод В.А. Скороденко. Москва 2015, с.53.

<sup>26</sup> Ibidem, c.115.

<sup>27</sup> Ibidem, c.116.

ным человеком. Параллельно с этой характеристикой он передает слова и поступки лорда Дарлингтона в определенных ситуациях, благодаря чему читатель понимает, что интерпретация поступков хозяина героем ошибочна. К примеру, Стивенс отрицает обвинения хозяина в антисемитизме, говоря, что все они „голословны” и „гнусны”<sup>28</sup>. Но затем он рассказывает о том, что лорд Дарлингтон приказал ему уволить всех евреев из прислути „для пользы дома”<sup>29</sup>, думая о безопасности и благополучии гостей поместья. Читатель выясняет, что лорд Дарлингтон в период между двумя войнами проводил „пронемецкую” политику и поддерживал режим А. Гитлера. Однако главный герой оправдывает хозяина, называет его благородным джентльменом, считая, что Дарлингтона обманывала немецкая сторона, пользуясь его доверчивостью.

В ходе повествования раскрывается только точка зрения Стивенса. И лишь в последней сцене показан взгляд другого дворецкого, вышедшего на пенсию, которого Стивенс случайно встречает вечером на прогулке. Случайный собеседник, услышав историю жизни Стивенса и его профессиональные советы, которыми он с большим желанием поделился с коллегой, его размышления о смысле жизни как о бесконечной жертве своему хозяину, лорду Дарлингтону, в сердцах сравнивает его жизнь с существованием мебели в доме, которая переходит от одного хозяина к другому с покупкой дома: „Значит, вы остались при доме. Перешли, стало быть, заодно с обстановкой”<sup>30</sup>.

Читателю кажется, что наконец-то герой прозрел, осознал свое обезличенное существование в качестве приложения к дому, ведь Стивенс заявляет, что „все отдал лорду Дарлингтону”<sup>31</sup>. Через переживания о невозможности на должном уровне усердить новому американскому хозяину пробиваются слезы о полностью прожитой и потерянной жизни:

„— Господи, дружище, да что это с вами? Дать вам платок? [...]

— О господи, нет, спасибо, я и так обойдусь. Вы уж простите, поездка, видно, меня вконец вымотала”<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Ibidem, c.163.

<sup>29</sup> Ibidem, c.170.

<sup>30</sup> Ibidem, c.281

<sup>31</sup> Ibidem, c.282.

<sup>32</sup> Ibidem, c.282.

Под конец разговора герой вовсе сомневается, достойный ли он человек: „А я теперь даже не имею права сказать, что сам виноват в своих ошибках. Вот и приходится задаваться вопросом: а много ли в этом достоинства?”<sup>33</sup>. Интересно, что в этих размышлениях, наполненных вопросами о смысле жизни, отсутствуют понятия „профессиональное достоинство”, „достоинство дворецкого”, а речь о достоинстве идет в нравственном плане. Мы можем понять, что герой осознает ошибочность всех своих жизненных представлений, когда в повествование вводится другая точка зрения. Читатель не видит лица собеседника, лишь слышит диалог с ним – будто диалог с самим собой, со своей душой.

Читая далее, отмечаем, что герой выбирает позицию лгать самому себе и отказаться прожить этот „остаток дня” счастливой и беззаботной жизнью на радость самому себе. Сокровенный разговор, мысли души, включенные в повествование лишь на несколько страниц, снова сменяются поучительным тоном, будто герой делится профессиональной мудростью с другими дворецкими:

Может, мне и впрямь пришло время подойти к проблеме подтрунивания с большим рвением [...]. Сам я, разумеется, потратил много времени на развитие навыков „подыгрывания”, но, вероятно, до сих пор относился к этому делу без должного усердия<sup>34</sup>.

В этом „подыгрывании” заключается все жизненное кредо героя: отсутствие понимания смысла жизни, истинных ценностей любви, семьи, дома, а лишь постоянная „игра” в жизнь: ведь дворецкий, по мнению Стивенса, в руки хозяина „передоверил свою судьбу”<sup>35</sup>.

В конце романа герой снова надевает маску, он даже в своих записках о кратковременном отпуске показывает лишь свой костюм и бабочку настоящего английского дворецкого: „...Я, пожалуй, с удвоенной силой возобновлю тренировки. Поэтому, будем надеяться, к возвращению хозяина я окажусь в состоянии преподнести ему приятный сюрприз”<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Ibidem, c.282.

<sup>34</sup> Ibidem, c.285.

<sup>35</sup> Ibidem, c.284.

<sup>36</sup> Ibidem, c.285.

### **1.3. Нарраторы, передающие недостоверные сведения из-за психических расстройств**

Новелла В.Я. Брюсова *В зеркале* изображает героиню, существующую в вымышленной действительности. Исследуя женскую психологию, Брюсов пытается проанализировать восприятие женщины этого мира, а также нарушения в психике, порождаемые превращением родного и любимого мира в холодный и враждебный.

Поскольку повествование ведется от первого лица и представляет собой запись из архива психиатра (как говорит подзаголовок новеллы), нарратор предлагает читателю недостоверную картину мира. Главная героиня с детства окружила себя зеркалами и старалась исследовать миры двойников: „Были миры зеркал, которые я любила; были – которые ненавидела. В некоторые я любила уходить на целые часы, теряясь в их завлекающих просторах. Других я избегала”<sup>37</sup>. Погружение в мир зеркал описывается как падение в пропасть „каждым шагом переступая край, задыхаясь от ужаса и головокружения”<sup>38</sup>. Выстроенные в сознании „перекрецивающиеся миры”<sup>39</sup> становятся роднее, ценнее реальности. Зеркала становятся больше, чем предмет, они выходят за рамки, становясь „перспективами без эха”, „отдельными вселенными”<sup>40</sup>. Эти миры имеют волю, собственное сознание, более сложное, недоступное человеческому пониманию, „перерезывающее” наш мир.

Особый интерес для нарратора представляют призраки, возникающие в зеркалах. Каждый из них уникален: особая внешность, характер, возраст. Героиня изучает их как своих друзей, любит за достоинства и ненавидит за недостатки: „В моем маленьком ручном зеркальце жила наивная девочка с ясными глазами [...] В круглом будуарном – таилась женщина, изведавшая все разнообразные сладости ласк, бесстыдная, свободная, красивая смелая. В четырехугольной зеркальной дверце шкапа всегда вырастала фигура строгая, властная, холодная, с неумолимым взором”<sup>41</sup>.

Измененное сознание девушки транслирует нам ее собственное восприятие этого мира – она считает, что в зеркалах живут ее двойники, один из которых захватывает ее жизнь: „Я поняла, что моя

---

<sup>37</sup> Валерий Брюсов: *Повести и рассказы*. Москва 1983, с.52.

<sup>38</sup> Ibidem, c.51.

<sup>39</sup> Ibidem, c.51.

<sup>40</sup> Ibidem, c.51.

<sup>41</sup> Ibidem, c.52.

соперница теперь живет моей жизнью, пользуется моими туалетами, считается женой моего мужа, занимает в свете мое место”<sup>42</sup>. Героиня не просто становится призраком, меняясь местами с собственным отражением в зеркале, она также описывает судьбу других двойников по ту сторону зеркала:

[...] началась моя жизнь как отражения. Странная, полусознательная, хотя тайносладостная жизнь. Нас было много в этом зеркале, темных душ, дремлющих сознаний. Мы ничего не видели, слышали смутно, и наше бытие было подобно изнеможению от невозможности дышать<sup>43</sup>.

В конце новеллы помешательство героини доходит до крайности: хоть ее семья и уничтожила это роковое зеркало, она боится, что до сих пор является лишь собственным отражением, а ее жизнь захватил двойник:

И все же, когда я начинаю думать о той, заточенной в моем зеркале, меня начинает охватывать странное колебание: а что, если подлинная я – там? Тогда я сама, я, думающая это, я, которая пишу это, я – тень, я – призрак, я – отражение<sup>44</sup>.

Брюсов ставит вопрос в конце новеллы, не давая на него ответов, переворачивая тем самым горизонты ожидания произведения.

#### **1.4. Нарраторы, демонстрирующие девиантное поведение**

Рассказ В.Я. Брюсова *Теперь, когда я проснулся...*, своим подзаголовком *Записки психопата* продолжающий традиции русской классической литературы (Н.В. Гоголь *Записки сумасшедшего*, Ф.М. Достоевский *Человек из подполья*), ставит вопрос о соотношении яви и сна. Повествование ведется от первого лица нарратора, который предпочитает существовать во сне: он изобретает несколько способов, благодаря которым он может управлять своим сном:

Мне с детства сон нравился больше яви. Я не только не считал потерянным время, проведенное во сне, но, напротив, жалел часов, отнятых у сна для жизни наяву. Но, конечно, во сне я искал жизни, т. е. сновидений<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Ibidem, c.56.

<sup>43</sup> Ibidem, c.56.

<sup>44</sup> Ibidem, c.59.

<sup>45</sup> Ibidem, c.44.

В своих записках нарратор подробно рассуждает о природе сна и о его взаимосвязи с действительностью, делая выбор в пользу существования во сне:

Вся разница между явью и сном лишь в том, что сонная жизнь у каждого человека своя собственная, отдельная, а явь – для всех одна и та же или считается одинаковой... Для каждого отдельного человека сон – вторая действительность<sup>46</sup>.

Нарратор подробно описывает, как из мечтательных снов о „дворцах и долинах” он приходит к зверствам: „я стал палачом”<sup>47</sup>. Упоение сном приводит к желанию нарратора проводить в нем целые сутки, что вызывается „наркотическими средствами: не ради именно ими сулимых наслаждений, но чтобы продолжить и углубить сон”<sup>48</sup>.

Выход из этого состояния – общение с товарищами, последующая женитьба на прекрасной девушке – не приносят нарратору такого же счастья, как управление своим сном и осуществление всевозможных преступлений в нем:

Это – мгновения того странного состояния, когда наше тело покится во сне, а мысль, зная то, тайно объявляет нашему призраку, блуждающему в мире грез: ты свободен! ...Зная, что я останусь совершенно, до последних пределов безнаказанным, я спешил сделать что-нибудь дикое, злое и греховное<sup>49</sup>.

Все повествование утверждает двойственность сознания нарратора: это человек с психическими расстройствами или преступник, совершающий злодеяния в состоянии лунатизма: „Я умел и жить в своих грезах, и созерцать эту жизнь со стороны”<sup>50</sup>. Эта мысль несколько раз подчеркивается: „И сейчас же, своим вторым сонным сознанием, я увидел самого себя стоящим за дверями моей библиотеки”<sup>51</sup>.

В большом сознании нарратора возникает ужасная мысль – убить свою жену во сне, что должно было бы стать точкой отсчета для будущей нормальной жизни сознания. Совершив преступление, он

---

<sup>46</sup> Ibidem, c.44.

<sup>47</sup> Ibidem, c.45.

<sup>48</sup> Ibidem, c.45.

<sup>49</sup> Ibidem, c.44.

<sup>50</sup> Ibidem, c.46.

<sup>51</sup> Ibidem, c.49.

успокоит свою болезнь и сможет дальше жить спокойной жизнью, считает нарратор. Читатель убежден, что это убийство происходит во сне – нарратор подробно описывает ощущения от погружения в сон, характеризуя их как давно знакомые и желанные; зная также, что он тщательно разработал способы погружения сон, зная, что он имеет большой опыт осознанного сна, читатель не сомневается в правдивости этих сведений:

Во сне я вдруг почувствовал хорошо мне знакомый электрический удар и вдруг понял, что я опять свободен, что я сплю, но властен распоряжаться сном, что я могу совершить все, что пожелаю, и это все останется лишь сном!<sup>52</sup>.

Однако в конце повествования после совершения жестокого преступления он осознает, что не погрузился в сон, а убил жену наяву: „Тогда вдруг я понял, что этот в раз все, что совершилось, было не во сне”<sup>53</sup>. События, отраженные в расщепленном сознании нарратора, оказались ложью, в которую он сам верил.

### **1.5. Нарраторы, сомневающиеся в реальности мира**

Рассказ В.Я. Брюсова *В башне* подзаголовком *Записанный сон* создает установку на правду – читатель думает, что события происходили во сне нарратора и впоследствии были записаны: „Нет сомнения, что все это мне снилось, снилось сегодня ночью”<sup>54</sup>. Но с самого начала чувствуется неуверенность нарратора, которую можно оправдать глубиной и последовательностью впечатлений во сне: „Правда, я никогда не думал, что сон может быть столь осмысленным и последовательным”<sup>55</sup>. В рассказе Брюсов вновь поднимает тему соотношения сна и действительности:

Но все события этого сна стоят вне всякой связи с тем, что испытываю я сейчас, с тем, что говорят мне воспоминания. А чем иным отличается сон от яви, кроме того, что оторван от прочной цепи событий, совершающихся наяву?<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Ibidem, c.48-49.

<sup>53</sup> Ibidem, c.50.

<sup>54</sup> Ibidem, c.61.

<sup>55</sup> Ibidem, c.61.

<sup>56</sup> Ibidem, c.61.

Нarrатор в своих записках, как и в предыдущем рассказе, описывает события сна: герой становится заложником рыцарского замка, влюбляется в дочь короля, Матильду, бунтует против его политики. Брюсов использует уже знакомый прием – нарушает горизонты ожидания произведения финальной фразой: „Но странная и страшная мысль тихо подымается из темной глубины моего сознания: что если я сплю и грежу теперь и вдруг проснусь на соломе, в подземелье замка Гуго фон-Ризен?”<sup>57</sup> Читатель не понимает, было ли это сном или явью. Однако если предыдущий рассказ проясняет события – убийство совершается в реальности, – то в этой новелле финальная мысль нарратора, обрывающая повествование, скорее становится элегантным штрихом авторского почерка: он будто задает вопрос – „А что, если...?”, предлагая читателю не только поразмышлять о соотношении сна и яви, но и ощутить ту „глубину”, „темноту” сознания и человеческой психики.

## **2. Нарратор, сознательно передающий недостоверные сведения**

Сложный нарратив в условиях недостоверности встречаем в повести А.П. Чехова *Драма на охоте*, специфика которой заключается в присутствии трех нарраторов, двое из которых обманывают читателя согласно своим целям. Обратимся к повести, чтобы выделить уровни присутствия нарраторов в тексте и выявить, кто из них выстраивает текст таким образом, что читатель попадает в ловушку.

На первый взгляд, в повести можно выделить два субъекта рассказывания – редактора А.Ч., описывающего встречи с Камышевым как с начинаяющим автором, и самого Камышева, создателя *Записок судебного следователя*. Проанализируем их специфику как нарраторов.

Докажем „ненадежность” нарратора, создающего записи следователя. Читатель узнает, что героя зовут Сергей Петрович Камышев, но в повести он предстает под другой фамилией – Зиновьев. Итак, нарратор Камышев создает свой литературный образ, демонстрируя при этом „ненадежность”.

Во-первых, при чтении записок отмечается противоречивость Камышева. Его поведение может резко измениться под влиянием сиюминутного желания. К примеру, в самой первой сцене следова-

---

<sup>57</sup> Ibidem, c.65.

тель получает письмо от графа, который просит приехать повеселиться. Нарратор вспоминает „беспутное”<sup>58</sup> прошлое, отказывается от поездки, но внезапно осознает собственное „заключение”, поддается эмоциям и решительно изменяет решение: „И в тот самый момент, когда с моего языка готово уже было сорваться решительное „нет”, мною вдруг овладело тяжелое чувство”<sup>59</sup>.

На протяжении всего текста нарратор говорит о собственном непостоянстве, противоречиях в мыслях и действиях, о поступках, совершенных под влиянием эмоций. Читатель понимает, что этот человек способен на многое. Сам нарратор подтверждает это мнение: он не знает, что может сделать в следующую секунду: „Сколько я ни думал, ни решал, а в конце концов пришлось остановиться на заключении, что я плохой знаток самого себя и вообще человека”<sup>60</sup>.

Во-вторых, когда нарратор представляет читателю Олењку, Камышев предается воспоминаниям и предвосхищает ее скорую кончину: „Думал ли я в этот тихий, полный покоя майский вечер, что она впоследствии будет героиней моего беспокойного романа?.. К чему трогать память этого молодого, безгрешного существа?”<sup>61</sup>. Вновь обратившись к запискам и вернувшись из плена воспоминаний, Камышев исправляет „белокурую головку” на „глубоко павшую красивую женщину”<sup>62</sup>. Излишняя оценочность выдает Камышева: читатель ощущает его злобу, агрессию, ревность, что и станет, в будущем, мотивами убийства.

Описывая встречи со своими знакомыми, он постоянно переносится в будущее, где многих из них ждет ужасная трагедия. Интересно, что нарратор сообщает об этом отстраненно, сознательно уводя от себя все подозрения и играя лишь роль повествователя, не принимающего действия в разворачивающихся событиях. Так он говорит о калитке, которая „в редком романе не играет солидной роли”<sup>63</sup>. Однако калитка *Драмы на охоте*, по мнению нарратора, отличается от других: „Эту калитку мне приходилось уже раз описы-

---

<sup>58</sup> Антон Чехов: *Драма на охоте*, в: *Собрании сочинений в 12 томах*. Москва 1960, Том 2., с.381.

<sup>59</sup> Ibidem, c.364.

<sup>60</sup> Ibidem, c.366.

<sup>61</sup> Ibidem, c.381.

<sup>62</sup> Ibidem, c.381.

<sup>63</sup> Ibidem, c.377-378.

вать, но не как романисту, а как судебному следователю... У меня прорвёт она сквозь себя более преступников, чем влюбленных”<sup>64</sup>. Интересно, что эта мысль возникает у нарратора, когда он сам проходит с графом и Урбениным через калитку – так он нарекает преступником не только невиновного Урбенина, но и самого себя. В этом мы видим невольное самообличение нарратора.

В-третьих, в диалогах с другими персонажами Камышев демонстрирует лживость. Особенно явно заметны противоречия, возникающие в разговорах с другими персонажами, которые говорят правду, а Камышев ее отрицает, оправдываясь зыбкостью памяти. Так, к примеру, после гуляний у графа к герою приходит доктор, который бранит его за разгульное поведение, укоряя, что тот чуть не убил человека:

Он говорит, что вы рассердились на него за что-то, долго брались и потом, рассвирепев, подскочили к нему и при свидетелях хватили... Мало того, вы крикнули: „Я убью тебя, шельму этакую!..”<sup>65</sup>.

Читателю представляется, что Камышев действительно вспоминает все эти события: „Я покраснел и прошелся из угла в угол”<sup>66</sup>. Он отворачивается от собеседника, чтобы скрыть вину: „Хоть убей, не помню! – проговорил я, изо всех сил напрягая память. – Не помню!”<sup>67</sup>. В этой сцене также – вспыльчивость, злость в его расправе с невиновным.

В-четвертых, персонажи обличают героя во лжи. Так, доктор, пытаясь разобраться в причинах, по которым Камышев не посещает дом Калининых, отказывается слушать отговорки и заявляет, что не верит ему и не желает оправданий, поскольку „в них так мало правды”<sup>68</sup>. Он обличает героя в увиливании, в создании собственного положительного образа и предрекает его будущее преступление: „Дай бог, чтоб я заблуждался, но мне кажется, что вы немножко психопат”<sup>69</sup>. Интересно проследить реакцию Камышева на последующий

---

<sup>64</sup> Ibidem, c.378.

<sup>65</sup> Ibidem, c.407.

<sup>66</sup> Ibidem, c.407.

<sup>67</sup> Ibidem, c.408.

<sup>68</sup> Ibidem, c.417

<sup>69</sup> Ibidem, c.417

обвиняющий монолог доктора: „Ну, бросим эту галиматью...”<sup>70</sup>. Камышев не способен на сочувствие, доверительные отношения. Он бросает Надежду, испугавшись неволи, считая теперь чувства девушки „галиматьей”. Камышев действительно способен на преступление, неслучайно это предрекается еще в первых главах повести.

В-пятых, читатель не может не заметить изменения тона повествования в записках: если ранее Камышев делился всеми мыслями, чувствами, отмечал каждую малейшую деталь, то после убийства тон повести становится канцелярским, будто он пишет отчет о своей следовательской деятельности:

Судебно-медицинское вскрытие, произведенное в моем присутствии „щуром” и земским врачом, на другой день после смерти Ольги, дало в конечном результате очень длинный протокол, который привожу здесь в общих чертах. При наружном осмотре были найдены врачами следующие повреждения...<sup>71</sup>.

Эти наблюдения подсказывают, что нарратора данного произведения можно считать „ненадежным”, ведь сведения, которые мы получаем от него, недостоверны.

Особенность повествования заключается в том, что нарратор Камышев присутствует в тексте и как создающий собственный литературный образ (следователь Зиновьев) и как персонаж, встречающийся с редактором А.Ч. при публикации своей повести. Он становится в тексте лицом изображающим и изображенным. Камышев, описывая самого себя, акцентирует внимание читателя на значимых качествах: противоречивость, неоднозначность, решительность, вспыльчивость, жестокость.

Рассмотрим особенности повествования нарратором А.Ч. Редактор включает встречи с Камышевым в литературный текст и оформляет их как полноценные части литературного произведения. В начале повести А.Ч. представляет литературный портрет Камышева, описывая героя как положительного: „От всего лица так и веет простотой, широкой, простецкой натурой, правдой”<sup>72</sup>. Читатель чувствует расположение к герою, ведь нарратор А.Ч. ручается его честностью и правдивостью: „я мог бы дать честное слово, что он

---

<sup>70</sup> Ibidem, c.421.

<sup>71</sup> Ibidem, c.505.

<sup>72</sup> Ibidem, c.355.

не умеет лгать”<sup>73</sup>. Хоть А.Ч. и ловит посетителя на лжи, он уверен, что Камышев относится к той категории людей, что редко лжет: „...по лицу Камышева пробежала чуть заметная, уловимая опытным глазом тучка, которую можно видеть на лицах только редко лгущих людей”<sup>74</sup>. Он списывает эту ложь на смущение начинающего писателя. Сцена заканчивается изображением нарратора, который, прочитав повесть, трет виски, чтобы „вытереть ее из головы”<sup>75</sup> и сообщает, что открыл „страшную тайну одного человека”<sup>76</sup>. С помощью этих замечаний нарратора выстраивается интрига.

Затем читателю представлен процесс чтения редактором повести посредством помет на полях рукописи, в котором, параллельно с читателем, редактор приходит к осознанию виновности Камышева. К примеру, он пишет: „Камышев, любящий разлагольствовать о состоянии своей души всюду, даже в описаниях стычек своих с Поликарпом, ничего не говорит о впечатлении, произведенном на него видом умирающей Ольги. Думаю, что это пробел преднамеренный”<sup>77</sup>.

Читаем дальше: „Это уклонение от вопроса первой важности имело в виду только одно: растянуть время и дождаться потери сознания, когда Ольга не могла бы уже назвать имя убийцы”<sup>78</sup>. Он приходит к выводу: „Очевидно, ему убийца известен”<sup>79</sup>.

Итак, А.Ч. – олицетворение эксплицитного читателя, ведь весь процесс чтения редактором текста отражают поля рукописи. Последовательно, вместе с редактором, читатель совершает открытия, видя недостоверность текста, двойственность нарратора Камышева и его невольное самообличение. Таким образом, редактор как нарратор надежен, поскольку описывает события в хронологическом для себя порядке: первую встречу, когда он еще не знаком с рукописью и может лишь оценивать посетителя по благоприятному внешнему виду, процесс чтения, во время которого происходит раскрытие его вины, и вторая встреча, когда нарратор постепенно проводит допрос автора записок и узнает мотивы преступления.

---

<sup>73</sup> Ibidem, c.355.

<sup>74</sup> Ibidem, c.357.

<sup>75</sup> Ibidem, c.359

<sup>76</sup> Ibidem, c.359.

<sup>77</sup> Ibidem, c.498.

<sup>78</sup> Ibidem, c.502.

<sup>79</sup> Ibidem, c.500.

Вторая встреча редактора А.Ч. и Камышева происходит после публикации повести, когда редактор ждет лишь откровенного признания героя: „Мысль, что я вижу перед собой убийцу, наполняла мою душу непривычным чувством ужаса и страха... не за себя — нет! — а за него, за этого красивого и грациозного великана... вообще за человека...”<sup>80</sup>. Камышев импульсивно выдает свое желание быть пойманным: „Мне вдруг захотелось излиться чем-нибудь: начхать всем на головы, выпалить во всех своей тайной... сделать что-нибудь этакое... особенное...”<sup>81</sup>. Он называет свою повесть обличительным актом, в ходе которого лишь недалекий читатель не догадается о его виновности. Интересно, что он признает собственную „ненадежность”, которой проникнута каждая страница записок: „Что ни страница, то ключ к разгадке...”<sup>82</sup>. Все проанализированные указания на „ненадежность” были заложены нарратором самостоятельно и осознанно. Герой создает свою повесть, чтобы редактор и „средний читатель”<sup>83</sup> уловили все намеки на „ненадежность” нарратора. Таким образом, нарратор Камышев в своих записках оформляет второй тип сознательно недостоверного нарратора — **нарратора, желающего быть пойманным.**

Итак, вышеуперечисленные нарраторы являются эксплицитными нарраторами, за которым всегда скрывается имплицитный. На наш взгляд, „ненадежность” имплицитного нарратора можно увидеть в композиции повести. Он оформляет основные события — первую встречу, записки следователя, сопровождающиеся мыслями редактора на полях, вторую встречу с выяснением мотивов убийства — в определенном порядке. В этой оценке мы ссылаемся на позицию В. Шмидта:

Как бы объективен, безличен он ни был, нарратор всегда предстает как субъект, наделенный более или менее определенной точкой зрения, которая оказывается, по меньшей мере, в отборе тех или иных элементов из „событий” для повествуемой „истории”<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> Ibidem, c.536.

<sup>81</sup> Ibidem, c.540.

<sup>82</sup> Ibidem, c.540.

<sup>83</sup> Ibidem, c.540.

<sup>84</sup> Вольф Шмид: *Нарратология*. Москва 2003, с.66-67.

Имплицитный „ненадежный” нарратор повести передает право слова эксплицитным нарраторам – и устраняется от вынесения оценок. Однако, в расположении эпизодов, в подборе языковых средств недостоверности и проявляется эффект обманутого читательского ожидания. Сталкивая читателя с эксплицитно выраженным редактором, читателем текста, имплицитный нарратор заставляет его доверять выносимым субъективным оценкам, чтобы затем обмануть его ожидания – **что делает его нарратором, который желает обмануть читателя**. Это подтип классического „ненадежного” нарратора, который стремится увести все подозрения от себя, снять с себя вину.

Еще одним хрестоматийным примером такого нарратора становится нарратор романа Агаты Кристи *Убийство Роджера Экройда*, который разрушает каноны детективного жанра, поскольку убийцей оказывается не один из героев, описываемых нарратором, а сам нарратор, скрывающий истину от читателя. Он сознательно уводит все подозрения от себя, в результате – разоблачение происходит лишь включением иной точки зрения Эркюля Пуаро в повествования, которая равна голосу объективного, всезнающего нарратора, доносящего до читателя истинность:

– А теперь давайте подведем итог, когда нам все стало ясно. Человек, который в тот день был в „Трех кабанах”. Человек, который знал Экройда настолько хорошо, что тот рассказал ему о покупке диктофона. Человек с жилкой изобретателя, у которого была возможность вытащить кинжал из витрины до того, как в комнате появилась Флора. Человек, у которого была с собой емкость достаточная, чтобы спрятать в ней диктофон – например, черный саквояж, – и который находился в кабинете один, пока Паркер звонил по телефону в полицию. То есть – *доктор Шеппарт!*<sup>85</sup>

Третьим типом сознательно недостоверного нарратора становится **нарратор, демонстрирующий недостижимость истины** – нарратив, в котором эксперимент с типом нарратора производится для демонстрации философских идей.

Ярким примером этого типа нарратора становится нарратор повести В.В. Набокова *Соглядатай*. В повести разрушается привыч-

---

<sup>85</sup> Агата Кристи: *Убийство Роджера Экройда* / перевод А.С. Петухова. Москва 2016, с.340.

ные отношения нарратор – герой – читатель: нарратор не является отдельным действующим лицом – как наблюдателем, так и участником событий, как это предполагается традиционным нарративом. В этом же тексте наблюдатель и наблюдаемое сливаются в единый образ Смурова, объединяющий внешнюю и внутреннюю точку зрения на себя как на действующее лицо и как на лицо рефлексирующее, воспринимающее: „Меня же нет. Но Смурров будет жить долго”<sup>86</sup>.

Событие повести – мнимое самоубийство, которое утверждает переход героя через границу в потустороннее, и приобретение способности вернуться в реальный мир для наблюдения за близкими. Все описания героя себя как тени убеждают читателя в его смерти и оправдывают факт соглядатайства: „Я был туго закутан – не то в саван, не то просто в плотную темноту”<sup>87</sup>. Герой сам признает свое существование в мире мертвых: реальность он называет „земным миром”<sup>88</sup>, будто противопоставляя себя ему, его удивляет также „реставрация”<sup>89</sup> знакомых улиц, „очень похожих на действительность”<sup>90</sup>. Свои мысли он прямо называет „посмертными”<sup>91</sup>.

Переломный момент жизни – самоубийство – приводит к раздвоению нарратора в наблюдаемое и наблюдателя, в „я” и „ты”:

Вот так я и решил докопаться до сущности Смурова, уже понимая, что на его образ влияют климатические условия в различных душах, что в холодной душе он один, а в цветущей душе окрашен иначе... Я начинал этой игрой увлекаться. Сам я относился к Смурлову спокойно. Некая пристрастность, которая была вначале, уже сменялась просто любопытством<sup>92</sup>.

Читатель догадывается, что в пристрастности, любопытстве стоит желание познания, стремление к абсолютной истине. Нарратор „ненадежен”, поскольку читатель до последнего момента будто чувствует в детективном романе, пытается разгадать загадку личности Смуррова, хотя разгадка – в самом себе.

---

<sup>86</sup> Владимир Набоков: *Соглядатай*. Санкт-Петербург 2017, с.145.

<sup>87</sup> Ibidem, c.33.

<sup>88</sup> Ibidem, c.33.

<sup>89</sup> Ibidem, c.35.

<sup>90</sup> Ibidem, c.36.

<sup>91</sup> Ibidem, c.35.

<sup>92</sup> Ibidem, c.80.

Нarrатор не сообщает открыто о том, что он и есть Смурров, не потому, что хочет обмануть читателя, как это делает классический „ненадежный” нарратор. Он признает недостоверность собственной точки зрения и невозможность ее достичь: „Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают”<sup>93</sup>. Причина недостоверности – в множественности точек зрения, каждая из которых самостоительна, самоцenna, субъективно истинна, именно поэтому невозможно создать объективный, абсолютный образ себя: „С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня”<sup>94</sup>. Именно в собственных отражениях – в воспоминаниях, мыслях, анекдотах других персонажей – нарратор находит истинное счастье, поскольку даже жизнь он осмысливает не как физическое состояние, а через наличие себя в памяти другого: „Быть может, случайный рассказ обо мне, простой анекдот, где я фигурирую, перейдет от него к его сыну или внуку, – так что еще будет некоторое время мелькать мое имя, мой призрак”<sup>95</sup>.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что произведения с „ненадежным” нарратором требуют особого внимания читателя: определение нарратора как „ненадежного” зависит от качества выявления авторских знаков. Определение недостоверности нарратора становится важным условием точного понимания идеи текста. Многогранность „ненадежного” нарратора и рассмотренная типология позволяют говорить об использовании этой фигуры как заметной черты произведений неклассической парадигмы художественности.

## REFERENCES:

Belova Ekaterina: „Nenadezhnyj povestvovatel” s raznyh tochek zreniya: Kadzuo Isiguro („Kogda my byli sirotami”) i Ryunoske Akutagava („V chashche”), „Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta” 2013, №12, s.154-158. (Белова Екатерина: „Ненадежный повествователь” с разных точек зрения: Кадзую Исигуро („Когда мы были сиротами”) и Рюносекэ Акутагава („В чащे”), „Вестник Волгоградского государственного университета” 2013, №12, с.154-158).

---

<sup>93</sup> Ibidem, c.145.

<sup>94</sup> Ibidem, c.145.

<sup>95</sup> Ibidem, c.145.

- Booth Wayne: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961.
- Brojtman Samson, Tamarchenko Natan, Tyupa Valerij: *Teoriya literatury: v dvuh tomah*. Moskva 2004, Том 1 (Бройтман Самсон, Тамарченко Натан, Тюпа Валерий: *Теория литературы: в 2 томах*. Москва 2004, Том 1).
- Bryusov Valerij: *Povesti i rasskazy*. Moskva 1983 (Брюсов Валерий: *Повести и рассказы*. Москва 1983).
- Chekhov Anton: *Drama na oхоте*, в: *Sobranii sochinenij v 12 tomah*. Moskva 1960, Том 2. (Чехов Антон: *Драма на охоте*, в: *Собрание сочинений в 12 томах*. Москва 1960, Том 2).
- Christie Agatha: *Ubijstvo Rodzhera Ekrojda* / perevod A.S. Petuhova. Moskva 2016 (Кристи Агата: *Убийство Роджера Экройда* / перевод А.С. Петухова. Москва 2016).
- Ishiguro Kazuo: *Kogda my byli sirotami* / perevod I. Doroninoj. Sankt-Peterburg 2011 (Исигуро Кадзую: *Когда мы были сиротами* / перевод И. Дорониной. Санкт-Петербург 2011).
- Ishiguro Kazuo: *Ostatok dnya* / perevod V.A. Skorodenko. Moskva 2015 (Исигуро Кадзую: *Остаток дня* / перевод В.А. Скороденко. Москва 2015).
- Nabokov Vladimir: *Soglyadatay*. Sankt-Peterburg 2017 (Набоков Владимир: *Соглядатай*. Санкт-Петербург 2017).
- Olson Greta: *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, „Narrative” 2003, №11, p.93-109.
- Phelan James: *Living to Tell about It*. Ithaca 2005.
- Riggan William: *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman 1982.
- Schmid Wolf: *Narratologiya*. Moskva 2003 (Шмид Вольф: *Narratologiya*. Москва 2003).
- Shen Dan: *Narrativnaya nedostovernost': tipy, podhody i perspektivy issledovaniya*, „Narratorium” 2012, №2 (4). Rezhim dostupa: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628919> (24.01.20) (Шэнь Дань: *Нarrативная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования*, „Narratorium” 2012, №2 (4). Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628919> (24.01.20)).
- Zhdanova Anna: *K istorii возникновения литературного феномена ненадежнойnarracii*, „Vestnik Volzhskogo universiteta im. V. N. Tatishcheva” 2009, №2, s.151-164 (Жданова Анна: *К истории возникновения*

вения литературного феномена ненадежной наррации, „Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева” 2009, №2, с.151-164). Zhilicheva Galina: *Narrativnye strategii v zhanrovoj strukture romana (na materiale russkoj prozy 1920-1950-h godov)*. Novosibirsk 2013 (Жиличева Галина: *Нarrативные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х годов)*). Новосибирск 2013).

**ЕКАТЕРИНА НЕЧАЕВА**

Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С. П. Королева (Самара, Россия)

ORCID 0000-0003-0427-6576  
e-mail: ne4aevakaterina@yandex.ru

**„НОВАЯ АНТРОПОЛОГИЯ” Д. А. ПРИГОВА:  
ДЕКОНСТРУКЦИЯ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО МИФА**

**„NEW ANTHROPOLOGY” BY DMITRY PRIGOV:  
DECONSTRUCTION OF AN ANTHROPOLOGICAL MYTH**

**Abstract:**

The article deals with the problem of deconstruction of the „anthropological myth” in Dmitry Prigov's works of the 1990s – 2000s. The author considers main objects of deconstruction, which are identification with a body, a name, a memory phenomenon, etc. The author states that Prigov's goal is to find a type of a discourse that could deconstruct an anthropological project, identify the cultural codes that underlie the “human” mythology, and expose types of personal identification which are formalized by culture and therefore ritualized. The author claims that any types of identification and the corresponding types of discourse for Prigov, are part of an anthropological myth that represents a person as integrity. The author reconstructs the concept of Prigov's aesthetic act which examines whether human individuality, not based on an anthropological myth, is possible and how it should be expressed. Discourse which has been chosen by Prigov is considered as an attempt to overcome the identification crisis that determined the destruction of the anthropological myth. The author also examines the aesthetic subject, which, according to Prigov, overcomes an anthropological utopia and determines the possibility of a discourse, freed from the „anthropological myth”.

**Key words:** deconstruction, anthropological myth, identity, Dmitry Prigov

Традиционное представление о субъективности как высшей ценности и, следовательно, об эстетическом акте, репрезентирующем непосредственный уникальный опыт субъекта, размывается на протяжении всего XX века одновременно с пересмотром исходных допущений, на которых базировалось понимание субъекта как некоей целостности. Такое понимание человека Д. Пригов трактует как уцелевший в пространстве мировой культуры последний антропологический миф – утопическое построение, предполагающее общность неких антропологических оснований.

Проблема „новой антропологии” возникает в работах Д. Пригова, во-первых, в связи с необходимостью ревизии представлений о человеке и человеческой природе, во-вторых – с поиском такого типа художественного высказывания, которое бы позволило выразить индивидуальный опыт личности, освободившейся от мифологемы „человек вообще”. „Проблема новой антропологии вызвана [...] кризисом культуры, понятой как антропологическая культура”<sup>1</sup>, – говорит Пригов в беседе с Алексеем Парщиковым. Цельность проекта „человек” обеспечивалась „твердостью зафиксированных и укрепленных точек”<sup>2</sup> – сильными идентификациями: национальной, религиозной и др. Расширение поля разнообразных социальных ролей и появления целого ряда суб-идентификаций (профессиональная, семейная и проч.) проблематизировало структуру человеческой личности и – шире – интерпретацию категории субъективности, но не меняло ее кардинально. Напротив, тенденции, актуализировавшиеся во второй половине 90-х годов прошлого века, поставили под сомнение сам феномен человеческой уникальности, который, согласно Пригову, и лежал в основе „антропологического проекта”, „представления о художнике и вообще человеке как о некой абсолютной индивидуальности

---

<sup>1</sup> Алексей Парщиков: „Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...” (беседа о „новой антропологии”), в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010, с.16.

<sup>2</sup> Дмитрий Пригов: *Само-иденти-званство*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.343.

и неповторимости”<sup>3</sup>, предельным выражением которого являлась, с точки зрения Пригова, поэзия романтиков.

Виртуализация реальности, глобализация, клонирование, фактически снимающее проблему рождения и умирания уникального неповторимого существа и, следовательно, редуцирующее „трагическую антропологическую картину”<sup>4</sup> уникальности личности; вспомогательные репродуктивные технологии, обеспечивающие известную автономность рождения и перераспределяющие акценты в дихотомии „материнские гены – отцовские гены” и позволяющие создать точную генетическую копию донора, – эти и многие другие<sup>5</sup> феномены интересуют Пригова, конечно, не с биотехнологической точки зрения. Интерес Д. Пригова к феномену „постчеловека” – образом киборга, клона, двойника, мутанта, отчасти голема, являющего собой буквально „неоформленное”, неготовое и проблематизирующего акт творения, – обусловлен тем, что проблематичным оказывается любое суждение о человеческой природе и определение границ человеческой уникальности.

Задача Пригова, решаемая в рамках ряда циклов 90-х годов, заключается в поиске такого типа художественного высказывания, которое позволило бы деконструировать антропологический проект, выявить культурные коды, лежащие в основе мифологемы „человек”, и разоблачить те типы идентификации личности, которые являются культурно оформленными и потому ритуализированными.

Примечательно то, что персонально-идентификационный ракурс Д. Пригов обнаруживает даже в проблеме пересадки органов донорам: „При какой массе, количестве и каких именно имплантируемых органов [...] остается идентификационное единство лич-

---

<sup>3</sup> Дмитрий Пригов: *Ответы на вопросы*, в: *Мысли*. Ред. Илья Кукулин, Марк Липовецкий. Москва 2019, с.709.

<sup>4</sup> Алексей Парщиков: „*Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...*” (беседа о „новой антропологии”) в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов.*: Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010, с.18.

<sup>5</sup> Пригов касается некоторых, наиболее, как ему представляется, значимых, хотя и не предельных оснований антропологического кризиса. Подробнее см.: Григорий Тульчинский: *Телоцентризм и хaptичность современной культуры*, в: *Тело свободы*. Санкт-Петербург 2006.

ности?”<sup>6</sup> Выходит своеобразный философский парадокс кучи в аспекте идентичности: каково количество органов, потеря которых позволяет человеку все еще идентифицировать себя как „Я”, и каковы инстанции, конституирующие человека как некую цельность. Рассмотрение границ „Я” через призму феномена тела симптоматично: элементарный уровень идентификации (и обретения целостности) – соотнесение „Я” с пространственно выраженным и определенным телесным контуром, позволяющим отграничить „Я” от „не-Я”, обозначить „свое” и „чужое”. Но естественная, казалось бы, идентификация личности с собственным телом, обеспечивающая психосоматическое единство человека, показана Приговым как в высшей степени проблематичная. Осознание „Я” как своего тела вплоть до полного совпадения и отождествления с ним становится невозможным, как, впрочем, любое отождествление-совпадение; Пригов деконструирует эту целостность, исследуя разнообразные формы потери такого единства.

Во-первых, телу, воспринятыму как тотальное единство, может быть приписана собственная субъективность, внеположная субъективности самого эстетического субъекта. Так, в стихотворении цикла „Зрење одолевающее плоть”<sup>7</sup> (1993 г.) эстетический субъект обнаруживает, что его „левая нога [...] ничего не хочет”<sup>8</sup>; он „берет ее на руки” и „внимательно смотрит ей в глаза”<sup>9</sup>. В цикле „Внутренние разборки” (1993 г.) описывается „бессмысленный спор с капюшонной мышцей о чести, достоинстве и добропорядочности”; как она утверждает, „у нее [...] душевная привязанность к ее древним протогеологическим родственникам”<sup>10</sup>. Или: „Потом о нервах – ну, эти, понятно, давно уже и вовсю самостоятельные, даже с претензией на некую законченную самостоятельную антропоморфность, и вообще –

---

<sup>6</sup> Дмитрий Пригов: *Мы о том, чего сказать нельзя*, в: *Мысли*. Ред. Илья Кукулин, Марк Липовецкий. Москва 2019, с.515.

<sup>7</sup> Пунктуация оригинала сохранена.

<sup>8</sup> Дмитрий Пригов: *Зрење одолевающее плоть*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.312.

<sup>9</sup> «Посмотреть в глаза» (вместе со всем набором традиционно существующих в культуре метафор, напр., глаза как зеркало души) – это и оформленная культурным полем риторика, эксплицирующая признание факта некой субъектности.

<sup>10</sup> Дмитрий Пригов: *Внутренние разборки*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.315.

с большими претензиями”<sup>11</sup>. Человек показан оказавшимся в пассивном и подчиненном положении средоточием разнонаправленных воль: „кровь отлучается на какие-то левые разработки”<sup>12</sup>, а „нога пошла на улице гулять [...] ей, нынешней молодежи-то на все наплевать”<sup>13</sup>.

Во-вторых, инаковость тела достигает таких пределов, что оно может быть помыслено вне субъекта, а идентификация с ним непостоянна и кратковременна: „Мне почему-то мешало мое тело/ Я пытался отодвинуть его и прилечь рядом [...] Оно глубоко вмялось в меня /Временами, на внешний взгляд, со мной почти полностью совпадая”<sup>14</sup>. В цикле „Тело” (2000 г.) деконструируется понимание тела как целого, не равного сумме своих частей, и попытка спроектировать „внешнюю” целостность (целостность „Я”) на дискретность созидающих целое элементов тела:

Что ты все время обо всю стукаешься и расшибаешься? –  
Недоволен я своим телом  
так ведь, в отличие от тебя,  
во мне много всего, за всем не уследишь! –  
Да? А я представлял тебя в виде такого вот обтекаемого яйца! –  
Да я такое, в сущности, и есть!<sup>15</sup>.

Или:

Что ты все в рытвинах каких-то? –  
Спрашиваю я свое тело  
Это не рытвины, а мышцы! –  
А нельзя ли их убрать до некой  
блестящей гладкости?  
Можно, конечно, но как же я тогда двигаться буду! –  
А как я – одним желанием и волей! –  
Вот и сгладь их сам своим желанием и волей! –  
Отвечает оно раздраженно<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, c.314.

<sup>13</sup> Ibidem, c.313.

<sup>14</sup> Ibidem, c.312.

<sup>15</sup> Дмитрий Пригов: *Тело*, в: Монады. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.334.

<sup>16</sup> Ibidem.

Сознание противится принятию тела как набора многообразных многофункциональных механизмов, вырабатывая в культуре представление о едином и неделимом теле, изоморфном единому и неделимому духу. „Обтекаемое яйцо” и „блестящая гладкость”, приводимая в движение одной лишь волей, – результаты деконструкции этих попыток помыслить тело как целостность и корреляты концепта некоего единого „внутреннего мира”.

В-третьих, невозможность представить „Я” как нечто, имманентное телу, объясняется Приговым и, напротив, как предельная „киборгизация” человека: попытка объективации и/или механизации протекающих в теле процессов. Примечательно, что в цикле с таким же названием („Тело”), но 1996 года деконструируется именное такое понимание тела:

Иной хочет обнюхать себя всего, а вот только вторичный запах доходит – контакты, видимо, повреждены. Иной хочет вовсе забыть, забыть себя, а все себе под руку попадается – система блокировки, видимо, не срабатывает<sup>17</sup>.

Тело-механизм, или тело-прибор, и вся сопутствующая метафорика оказываются настолько неорганичными „Я”, что могут быть названы „телоподобиями”<sup>18</sup>, но не телами. Культура отделила тело от „Я”, символически его разметило и табуировало отдельные его части. Материальность тела оказывается целиком производной и вторичной по отношению к тем семиотическим структурам, которые в ней закодированы (мысль, которая в современной философии звучала у Н. Кэтрин-Хейлз).

Пригов разрушает обе части формулы О. Мандельштама: „такое единое” и „такое мое” показано как подчеркнуто не-единое и принципиально „мне-не-принадлежащее”. Тело оказывается во власти Другого, становится захваченным Другим. „– Сколько вам лет? – Сколько всем, столько и мне”<sup>19</sup> – одна из наиболее часто повторяющихся „формул” приговского корпуса. Субъект способен оказаться в ситуации, когда его собственное тело ему не принадлежит; субъект отдает свое тело во власть некоей ему внеположной силы. На-

---

<sup>17</sup> Ibidem, c.330.

<sup>18</sup> Ibidem, c.331.

<sup>19</sup> Дмитрий Пригов: *Переворот. Трагедия для двух репродукторов*, „Октябрь”, 2006, № 9.

пример, в квазидраматическом тексте „Переворот”, находясь в давке в месте массового скопления людей, индивид вынужден подчинять свое тело одновременно и личной, и безличной силе чужого тела: „И все движутся, движутся. [...] Впереди идущим ничего не остается, как [...] быть продвигаемыми неумолимым потоком времени и давлением сзади идущих”<sup>20</sup>. Проблема автономности человеческой личности становится настолько острой, что, в интерпретации Д. Пригова, исчезают любые инстанции, позволяющие определить интерсубъектные границы: „Одна меня спросила: А как ты можешь определить, где ты, а где иное?”<sup>21</sup>

Телесность должна была стать опорой в борьбе с тотальной виртуализацией и симуляцией реальности. „Телесность во всем спектре пространственно визуализированных метафор становится доминантой подлинности происходящего, спасением от симулякризованных пустот”<sup>22</sup>, – пишет Г. Тульчинский, опираясь на Ж. Деррида и фактически определяя телесность как инструмент борьбы с логоцентризмом. Однако оказывается, что телесность как таковая сама totally семиотизируется и „захватывается” культурой. „Проблема телесности – не проблема противостояния дискурсу, а проблема отысканий: где же все-таки та телесность, которая отличается от дискурсивности?”<sup>23</sup> – утверждает Д. Пригов; телесность перестает принадлежать субъекту и им хоть сколько-нибудь „контролироваться”: дискурсивность изгоняет субъектность из самого субъекта. Телесность не имеет никакого иного оформления и иной формы бытования, кроме знаковой (то есть в духе интерпретации Анны Юберсфельд); происходит то, что М. Эпштейн назвал исчезновением тела и избытком его симуляции<sup>24</sup>.

Культура оформляет цельность и однозначность там, где де-конструкция культурных механизмов обнаруживает отсутствие гра-

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Дмитрий Пригов: *Иное*, в: *Монстры*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2017, с.475.

<sup>22</sup> Григорий Тульчинский: *Тело свободы*. Санкт-Петербург 2006, с.215.

<sup>23</sup> Алексей Парщиков: „Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...” (беседа о „новой антропологии”), в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010, с.16.

<sup>24</sup> Михаил Эпштейн: *Философия тела*. Санкт-Петербург 2006, с.13.

ниц и невозможность целостности. Наиболее явным проявлением этих тотальных амбиций культуры становится ритуализированность и культурная оформленность акта номинации. Стоит отметить, что это проблема, которую наиболее остро почувствовали многие представители московской концептуальной школы: одной из самых распространенных фигур эстетического дискурса концептуалистов становится фигура „ускользания” (от имени как феномена, привязывающего „Я” к топосу, социальной роли, любых „прилагательных” и проч.).

Насильственное придание имени (как и само сближение понятий насилия и называния) – частый мотив приговских текстов:

И кто-то за руку несильно  
Меня  
Берет: Ведь ты – Анастасия?  
–Какой я Анастасия!  
–Анастасия! Анастасия! Не возражай! <sup>25</sup>

Или:

Бродит киса по пригорку  
Киса, киса, как те звать? –  
Она вдруг безумно горькую  
Мордочку состроит: Мать  
Твою!  
[...]  
Как насильно назвали меня  
Так и поныне зовут<sup>26</sup>

В прозаическом тексте „Человек без имени (из судебной хроники спец. пользования)” отождествление имени и несвободы (тюрьмы) становится наиболее очевидным. Главным героем является некто „Он”, не имеющий таких очевидных меток для идентификации, как человеческое „ФИО”: „На вопрос, как его зовут, ответил, что никак. Не было обнаружено у него какого-либо отчества или фамилии”<sup>27</sup>. Несмотря на его „подозрительность” для прочих граждан, по-

---

<sup>25</sup> Дмитрий Пригов: *Зовы из неведомого*, в: *Монстры*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2017, с.460.

<sup>26</sup> Дмитрий Пригов: *Диалогизмы*, в: *Монстры*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2017, с.552.

<sup>27</sup> Ibidem, с.453.

звонить в отделение они не могли – именно в виду того, что „не знали, как его назвать”<sup>28</sup>. Так, на собственно фабульном уровне гарантом свободы человека становится отсутствие имени. Однако в тюрьму Он все же попадает, и стадии насильтственного обретения имени, фамилии и отчества соответствуют стадиям его „закабаления”. „Он” в финале текста оказывается не „Им”, а „Ею”, которой он вынужден стать, так как фамилию он получает женскую: „Пожилая машинистка из тюремной бухгалтерии пожертвовала несчастному свою девичью фамилию”<sup>29</sup>. Если человеческая идентичность может быть полностью размыта, то, оказывается, она может быть и насильно в него вмонтирована. Если даже такие индивидуальные антропологические маркеры, как тело, имя и возраст, оказываются захваченными Другим, всеобщим, проблематизируется существование такого измерения, которое не может принадлежать никому иному, кроме меня самого, и не поглощается культурой. Так, обнаруживается второй вектор деконструкции Д. Пригова – деконструкция феномена памяти.

Во многих отечественных исследованиях категория памяти положена в основу системного анализа художественного произведения. При этом содержание этого понятия определяется методологической установкой исследователя в зависимости от тех конкретных задач, решение которых представляется необходимым<sup>30</sup>.

П. Рикер исходит из допущения, согласно которому память является сугубо индивидуальной:

Мои воспоминания – не ваши воспоминания. Невозможно переместить воспоминания из памяти одного человека в память другого. Будучи моей, память является моделью „мойности” (*miennté*), частного владения для всех жизненных проявлений субъекта. [...] Мы сказали вслед за Аристотелем и еще настойчивее повторим вслед за Августином: память – это память о прошлом. Именно благодаря этому своему свойству память обеспечивает временную непрерывность, а тем самым и идентичность личности<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Дмитрий Пригов: *Человек без имени*, в: Москва. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2016, с.670-672.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Кроме того, категория памяти является не настолько освоенной постструктуралистской философской программой, как, например, категория телесности.

<sup>31</sup> Поль Рикёр: *Память, история, забвение*. Москва 2004, с.136.

Для т.н. обыденного сознания это, конечно, кажется самоочевидным: если и существует возможность индивидуальности, а личность может быть помыслена как автономная, то границей между „Я” и „не-Я” может служить память, вернее, событие памяти. Поэтому мойность связывается событием, трактуемым как „мое событие”, „событие моей жизни”, потому и оформляющим эту границу. Однако, как представляется, именно эта очевидность делает память как инстанцию, конституирующую единство и автономность личности, особенно уязвимой.

В работах Д. Пригова связь „событие-память-событие памяти” оказывается весьма проблематичной: герой цикла „Дети жертвы сексуальных преступлений” (1998 г.) – травмированный, почти разучившийся говорить мальчик, которого бил и насиловал дядя: „Дядя исчез/ Но он почти до седых волос все уверял,/ что дядя вернется/ и все начнется сначала”<sup>32</sup>. Будучи уже дряхлым стариком, он с ужасом вспоминает события детства, разыскивает могилу почившего к тому моменту дяди и начинает разрывать ее „старческими скрюченными пальцами”<sup>33</sup>. Ему представилось,

Что это он в **чужом** детстве (**выделено мною.** – Е.Н.)  
Домогался тельца собственного племянника  
И вот он теперь почти уже расслабленным скелетом  
Забился в сырой угол им самим только что  
выскорбленной могилки

Его старого, желтоватого, дрожащего  
Два безучастных представителя власти  
Подводят к ограде  
И он указывает – вот тут, в этом углу  
Он и закопал мальчика<sup>34</sup>.

Сознание способно обманывать и обманываться; память при этом приобретает формы фиктивной памяти, а прошлое – иллюзорного прошлого. Художественное освоение феномена фиктивной памяти, конечно, – не завоевание Д. Пригова (наиболее артикулировано это вытеснение памяти его суррогатом, как представляется,

---

<sup>32</sup> Дмитрий Пригов: *Дети жертвы сексуальных преступлений*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.576-578.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

у Х. Л. Борхеса). Тем не менее Пригов создал убедительный каталог разных форм выхода памяти из границ *miennté*. Во-первых, как в описанном выше фрагменте, память может захватывать чужой опыт как собственный; субъект этого опыта не способен оформить себя как объект или как субъект неких событий прошлого.

Во-вторых, прошлое может быть смоделировано иной реальностью – реальностью художественной, причем границы между социоэмпирической реальностью и художественным миром могут быть показаны как проблематичные и трудноустановимые. Например, в квазидраматическом тексте Д. Пригова „Катарсис, или крах всего святого” (1974-75 г.) героиня пересказывает воспоминания детства: весьма подробно, не опуская подробностей, рассказывает о том, как мучила котенка.

ОН. Да не то, не то. Я не о том! Скверно. Боже мой! Это же я написал!

ОНА. Что вы написали?

ОН. Это же я написал. Всю эту историю про кота, капусту, варежку.

ОНА. Как вы?

ОН. Ну да. Это мой рассказ. Понимаете. Мой рассказ!<sup>35</sup>

Далее Она рассказывает о том, как в детстве уничтожила стрекозу маленькой девочки, позавидовав тому, что у другого ребенка может быть нечто настолько прекрасное и настолько любимое: „ОН. Что вы плетете! Что вы плетете! Это же я написал! Я! Это снова мой рассказ! Господи!/ОНА. Ага. Значит, опять вы./ОН. Я, я”<sup>36</sup>. Ее опыт, память о прошлом конкретной личности, коллапсирует на грани частного события прошлого и художественной реальности вымысла. При этом весь текст драмы проблематизирует эти отношения: героями произведения становятся реально существующие личности: актриса Елизавета Сергеевна Никищихина и сам Дмитрий Александрович Пригов. „Реальные” факты биографии актрисы вплетаются в мифопоэтическую ткань текста таким образом, что эстетическим событием становится испытание границы между двумя типами реальности. Проблемным становится не вопрос „или-или” (художественная реальность или социоэмпирический „реальный” мир), а „и-и” (вопрос их одновременного сосуществования и снятия границ между ними

---

<sup>35</sup> Дмитрий Пригов: *Катарсис, или крах всего святого*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.82-121.

<sup>36</sup> Ibidem.

ввиду их (границ) нерелевантности). „События и опыт прошлого предшествуют нашей жизни, однако прочитанные, услышанные и повторенные вновь, они становятся также частью наших собственных воспоминаний”, – пишет Д. Лоуэнталь в работе с примечательным названием „Прошлое – чужая страна” (пер. А.В.Говорунова, ориг. „The Past is a Foreign Country”)<sup>37</sup>.

Так, граница между „своим” и „чужим”, между „Я” и „не-Я” показана как эфемерная, постоянно размывающаяся. Платоновское познание как припоминание может захватить не только собственный опыт конкретного „Я”, но и любое возможное, любой возможный опыт „Другого Я”:

[Это] [...] вот есть из прошлого. [...] Представляется, что из какого-то чужого. Вернее: а не из чужого ли? Как иногда нечто чужое, рассказанное, особенно во вторичном уже пересказе, как бы становится собственным. Хотя обычно остается, конечно, некоторая его пришлость, чуждость, что ли. Но, обрастая всяческими детальками, добавками, зачастую становится более близким, чем чистое свое, редко выковыриваемое на свет<sup>38</sup>.

Результаты деконструкции представляются неутешительными: вместо цельного, автономного и уникального человека, обладающего постоянством памяти и возможностью определения границ „Я” / „не-Я”, „свое” / „чужое”, кристаллизуется некий „постчеловек”, человек, трансцендирующий антропность, живущий в мире „постправды”, оформленной культурной традицией. С. Хоружий, рассматривая вопросы синергийной антропологии и утверждая необходимость пересмотра и переосмыслиния „человеческой природы”, утверждает, что

герменевтика постчеловеческих трендов должна рассматривать не технологию, а сугубо – антропологию, ставя лишь такие вопросы: „Что происходит с сознанием и с целостной человеческой личностью? Что происходит со сферой эмоций, с эстетическими восприятиями? и т.д.”<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Дэвид Лоуэнталь: *Прошлое – чужая страна*, Санкт-Петербург 2004, с.296.

<sup>38</sup> Дмитрий Пригов: *Живите в Москве*, в: *Москва*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2016, с.555.

<sup>39</sup> Хоружий Сергей: Проблема постчеловека, или Трансформативная антропология глазами синергийной антропологии, „Философские науки“ 2008, №2, с.10-31.

Именно с этими вопросами и работает Д. Пригов; тем не менее к списку можно добавить еще один: возможна ли не опирающаяся на антропологический миф человеческая индивидуальность как таковая и как она должна быть эстетически выражена. Проблемной при этом оказывается не только возможность понимания Другого, но и возможность отыскания адекватного языка само-описания, свободного от конвенциональных дискурсивных моделей и „готовых” идентичностей, сгенерированных культурой.

Пригов, конечно, скорее предлагает некое испытание такого типа эстетического высказывания, анализирует саму возможность его существования, чем предлагает конкретное решение проблемы отыскания нетотального слова. В предведомлении цикла „Возвращенная лирика” деконструируются способы „возврата к прямому и искреннему высказыванию”<sup>40</sup>; таким способом объявляется „процедурная чистота”: использование существительных в именительном падеже. Отличие, например, от „безглагольности” Фета заключается в том, что такая безглагольность – испытание на прочность отказа от любых горизонтальных (следовательно, иерархизирующих) связей между явлениями. Номинация явлений окружающей действительности при этом трактуется как максимально объективная, не нуждающаяся в субъекте, некая каталогизация этого явлений этого мира. Выявление предиката, выбор дескрипторов, выстраивание причинно-следственных связей, напротив, – трактуются как личностный акт, невозможный без оформления субъектности. „Процедура грамматической и интонационной незаинтересованности порождает в душе ощущение, близкое к возвращенной искренности и прямоте высказывания”, – сказано в предведомлении („незаинтересованность” становится постоянным „требованием” к экспликации индивидуального опыта в текстах Пригова конца 90-х – начала 00-х). Объективное называние отдельных элементов опыта и отказ от субъективного их сочленения и становятся „процедурной чистотой”: „Старушка. /Кошка./ Игрушка. /Ежик./ И рана./Свежа”<sup>41</sup>. „Процедурная чистота”, однако, нарушается инвективами, „соскальзыванием” в поле описательности и проч.; „чистота” высказывания оборачивается невозможностью подлинного слова, аутентичного высказывания.

---

<sup>40</sup> Дмитрий Пригов: *Возвращенная лирика*, в: Монады. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.489.

<sup>41</sup> Ibidem с.491.

Циклы „Где я и что я” (1997 г.), „Что меня поразило” (1999 г.), „Чего я стеснялся” (2000 г.) и ряд других обнаруживают примечательный тип презентации личного опыта; содержанием каждого из них является скрупулезное недифференцированное описание элементов этого опыта. Так, например, описание „Где я бывал” включает тридцатистрочное перечисление всех городов, которые посетил субъект, далее – не менее скрупулезное перечисление авиакомпаний, услугами которых он пользовался; после фразы „Кого я гладил” – следует обширный перечень людей и животных, которых ему приходилось гладить, и т.д. Нарастание однотипных единиц опыта вновь оборачивается своей противоположностью: по мере увеличения числа этих однородных лексических единиц, теряется значимость каждой из них и, следовательно, их пригодность для выражения опыта субъекта.

Представляется, что это некий реверс такой повествовательной формы, как поток сознания. Если поток сознания обнажает „текучесть”, неорганизованность сознания (даже если мы подменяем сознание его результатом) и принципиальную фрагментарность субъекта этого сознания, его нецелостность и вместе с тем стремление приблизиться к подлинности через эмоциональное, иррациональное освоение мира, то приговский „каталог”, который, по нашему убеждению, реализует такое же представление о личности, демонстрирует – от обратного – подчеркнутую линейность, грамматическую и синтаксическую стройность, „машинность” этого мышления. Представляется, что это формально и технически противоположный способ экспликации такого же понимания человека.

М. Н. Липовецкий в статье *Практическая "монадология" Пригова* отмечает любопытный парадокс: „Чем "искреннее" автор обнажает свой личный [...] опыт, тем менее индивидуальным тот оказывается”<sup>42</sup>. По М. Липовецкому, увеличение (квази)биографических элементов в тексте, напротив, размывает субъективность:

Эти собрания (или вернее, серии), казалось бы, предельно автобиографических сведений не столько „документируют” субъективность автора, сколько представляют ее как концептуалистскую экспозицию однородных, выбранных по формальному признаку элементов „Я”. Чем больше этих элементов, тем семантически менее значи-

---

<sup>42</sup> Марк Липовецкий: *Практическая „монадология” Пригова*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.39.

тельную роль они играют, тем неопределеннее становится „означающий” ими образ субъекта; [...] Каталогизация элементов субъективности приводит к демонстрации отсутствия самого субъекта<sup>43</sup>.

Если исходить из допущения, что человеческое – это забывать (М. К. Мамардашвили), если предполагать, что именно древесная структура (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), выявление центра и периферии, важного и не важного органичны сознанию, то такие скрупулезные перечисления – утеря если не антропности, то во всяком случае субъектности. Именно такой тип говорения и испытывает Д. Пригов; это исследование возможности субъективного опыта „без самого субъекта”, конституирующего этот опыт.

Итак, испытание такого типа художественного высказывания абсолютно не означает его пригодности для выражения личного субъективного опыта личности. Проблема перекодирования некоего личного опыта в эстетическое высказывание осложняется тем, что сам личный опыт оказывается проблематичным, блокируя возможность субъективности как события. Остается нерешенным вопрос, позволило ли Д. Пригову осмысление результатов деконструкции отыскать такой тип субъекта, который преодолел бы „глубинный страх старой антропологии”<sup>44</sup>.

Таким субъектом, по Пригову, может стать субъект „мерцающий”, ускользающий от всех идентификаций, предельным выражением которого становится в эстетическом словаре Пригова андрогин. В работе „Долли и Майкл” (1996) (речь одет о клонированной в том же году овечке Долли, поэтому сопряжение Майкла Джексона и животного, полученного биотехнологическим методом, с учетом логики Пригова симптоматично) Д. Пригов рассматривает фигуру Майкла Джексона как концептуальную метафору „отмены полюсов в их фундаментальном и незыблемом значении”<sup>45</sup>:

- 1) белый – черный (он ни белый, ни черный)/ 2) дитя – взрослый (он ни дитя, ни взрослый)/ 3) мужчина – женщина (он ни мужчина, ни женщина)/ 4) он ни человекообразный, ни роботоподобный (т. е. и то,

---

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Дмитрий Пригов: *Внутренние разборки*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.313.

<sup>45</sup> Дмитрий Пригов: *Долли и Майкл*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013, с.329.

и другое)/ 5) ни запрограммированный, ни спонтанный/ 6) ни антропоморфный, ни зооморфный (вспомним его „Триллер”)/ Он и то, и другое, и третье, и все. Он – ничто. Он просто точка пересечения всех этих осей, скользя по которым, он легко обращается то в одно, то в другое. Он просто точка переведения одного в другое. Он – пустота, в лучшем смысле этого слова, и в высшем тоже. И в этом смысле, он – конечно, наиактуальнейший персонаж современной культуры, далеко оставивший позади себя Долли<sup>46</sup>.

Понимание андрогина в работах Пригова отличается даже от близкого ему толкования андрогинного / полиморфного у Ихаба Хассана: это „очищение художника и вообще человечества от телесности, ее "перекодирование" в модус транзитности. [...] В этом модусе транзитности гораздо легче сделать шаг в Другое, чем со всей своей предыдущей телесностью”<sup>47</sup>. Андрогинность становится не только способом борьбы с бинарностью (как и со всем онто-тео-телео-фаллофонно-логоцентристским комплексом тотальности), но и альтернативным, имиджевым, типом само-идентификации, не прикрепляющим субъекта к идентификационным точкам, а позволяющим „скользить”, мерцать, совпадая, но не идентифицируясь с ними полностью, и в следующий момент отрицать их.

В более ранних циклах (1990-е) „Земля Ирака” (а также „Невеста Гитлера” и „Могила Ленина”), как сказано Д. А. Приговым в Предуведомлении, он пытался „описать некую метафизическую сущность, ускользающую, мерцающую, объяняющуюся мгновенно и исчезающую вновь”<sup>48</sup>. Субъект речи от имени приговского „Я” утверждает факт своей андрогинности, которую он формулирует как „мерцание между обоими полами”<sup>49</sup>. Выходит своеобразное „двойное мерцание”: для персонажа – между мужчиной и женщиной, для авторского „Я” – между собой и этим персонажем.

В стихотворении „Скульптору Орлову” матерierой для сотворения Вселенной и Человека является субстанция, „разжиженная до со-

---

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Михаил Эпштейн: *Попытка не быть идентифицированным* в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010, с.63.

<sup>48</sup> Дмитрий Пригов: *Земля Ирака*, в: *Монстры*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2017, с.171.

<sup>49</sup> Ibidem.

стояния первобытной андрогинной слизи”<sup>50</sup> (текучей андрогинной слизью подменяется глина – традиционный материал созидания космоса в космогонических мифах). „Первобытная андрогинная слизь” – то первоначальное, „пустое” и „нулевое”, состояние мира, когда мир может стать чем угодно (такое же состояние было у Голема, персонажа перформанса Г. Д. Брускина, Д. А. Пригова и др.), та неупорядоченность, которая имеет потенцию ко всем противоположным возможностям сразу (срдни пониманию хаоса у ранних романтиков). При этом поле возможностей остается в ведении самого субъекта; то, кем или чем он может стать, – остается ему подконтрольным. По этой причине важное свойство такого субъекта – его „незаинтересованность”: все векторы идентификации настолько же ему чужды, насколько могут быть им присвоены.

Ирина-медведица – это зверь, живущий в далеком заозерье  
Ему свойствен признак андрогинности  
Человек мог бы позаимствовать у него тяжелую поступь  
и незаинтересованность  
Ему следует приписать индекс ненашести<sup>51</sup>.

„"Я" поэта, которое ранее было скорее порождающим центром, ядром мифического космоса, становится некой универсальной операционной точкой пересечения неких координат” („При мне”, 1995)<sup>52</sup>, „пустотой”, „нулем”, и этот процесс полностью управляем самим субъектом. При этом важным оказывается отличие „нулевой” андрогинной слизи от „бесформенной массы” в концепции Малевича. В эстетике авангарда человеку необходимо „вернуться к той нулевой точке, в которой мир еще не состоял из суммы известных и узнаваемых предметов, но представлял собой бесформенную массу, из которой могут возникнуть новые формы”<sup>53</sup>. Однако для авангарда (при всей

---

<sup>50</sup> Дмитрий Пригов: *Скульптору Орлову*, в: *Москва*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2016, с.625.

<sup>51</sup> Дмитрий Пригов: *Классификация зверей*, в: *Монстры*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2017, с.589.

<sup>52</sup> Георг Витте: „Чего бы я с чем сравнил”: поэзия тотального обмена Д.А.Пригова в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010, с.115.

<sup>53</sup> Жан-Филипп Жаккар: *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург 1995. с.72.

его неоднородности) – это прорыв к подлинности, попытка помыслить и выразить мир во всей его „целостности”<sup>54</sup>, найдя при этом адекватное этому миру эстетическое выражение. Андрогин в „слизи андрогинной” скользит по дискурсивному пространству, не обманываясь и отдавая себе отчет в том, что все, называемое миром, – семиотическая система, а все векторы движения – скольжение в мире знаков. Это и обуславливает „незаинтересованность”, означающую при этом и то, что Пригов называл „культурной вменяемостью”. Небезынтересно и то, что „великим российским андрогином” называл Пригов и Пушкина, „скользящего” по разнообразным дискурсивным практикам и легко переходящего, в интерпретации Пригова, из одной в другую по мере необходимости.

И легконогим андрогином  
Я буду здесь между другими  
Почти что неземной полет  
Незаинтересованный<sup>55</sup>.

Эстетическим эквивалентом могут стать, согласно Пригову, литературные мистификации, маски, игра имиджами, типичный для московских концептуалистов повествовательный модус „художника-персонажа”, позволяющий создать четко оформленный образ творящего субъекта, размыть границы и маскировать реально фрагментарную, сложную и никогда, ни в какой момент времени не целостную фигуру подлинного „Я” и др.

Таким образом, результаты деконструкции „антропологического мифа” в работах Д. Пригова 1990-х – 2000-х годов – с учетом его индивидуально-авторского видения и понимания сущности проблемы – показали, что любые типы идентификации и им соответствующие типы эстетического высказывания являются культурно оформленными и потому ритуализированными. Идентификация с телом, именем, собственными опытом и памятью, любыми социальными и культурными практиками – признаки тотальности культуры, не способной дать никакой альтернативы, кроме мифологемы „человек вообще”. Противопоставить антропологическому мифу можно мерцающую, „незаинтересованно” скользящую в пространстве семио-

---

<sup>54</sup> Ibidem c.10.

<sup>55</sup> Дмитрий Пригов: Холостенания, в: Монстры. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2017, с.346.

тической реальности фигуру субъекта, находящегося в модусе транзитности и потому легко „переключающегося” от одной идентичности к другой, осознающего культурную обусловленность любого эстетического высказывания. Сложно судить, является ли это „Я” решением проблемы и не становится ли оно порождением нового антропологического мифа, являясь еще одной альтернативной утопией. Тем не менее культура вырабатывает „оптику для слежения” (формулировка Пригова) за этими сложными „мерцательными” отношениями между автором и получившимся „Я”, а значит, – и инструменты для последующего самоанализа.

## REFERENCES:

- Epshtejn Mihail: *Filosofiya tela*. Sankt-Peterburg 2006 (Эпштейн Михаил: *Философия тела*. Санкт-Петербург 2006).
- Epshtejn Mihail: *Popytka ne byt' identificirovannym*, v: *Nekanonicheskij klassik: Dmitrij Aleksandrovich Prigov*. Sbornik statej i materialow. Red. E. Dobrenko. Moskva 2010 (Эпштейн Михаил: *Попытка не быть идентифицированным*, в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*: Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010).
- Horuzhij Sergej: *Problema postcheloveka, ili Transformativnaya antropologiya glazami sinergijnoj antropologii*, „Filosofskie nauki” 2008, №2, s.10-31. (Хоружий Сергей: *Проблема постчеловека, или Трансформативная антропология глазами синергийной антропологии*, „Философские науки” 2008, №2, с.10-31).
- Lipoveckij Mark: *Prakticheskaya „monadologiya” Prigova*, v: *Monady*. Red. Mark Lipoveckij. Moskva 2013 (Липовецкий Марк: *Практическая „монадология” Пригова*, в: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013).
- Louenthal' Devid: *Proshloe – chuzhaya strana*, Sankt-Peterburg 2004 (Лоуэнталь Дэвид: *Прошлое – чужая страна*, Санкт-Петербург 2004).
- Parshchikov Aleksej: „*Moi rassuzhdeniya govoryat o krizise nyneshnego sostoyaniya...*” (beseda o „novoj antropologii”), v: *Nekanonicheskij klassik: Dmitrij Aleksandrovich Prigov*. Sbornik statej i materialov. Red. E.Dobrenko. Moskva 2010 (Парщиков Алексей: „*Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...*” (беседа о „новой

- антропологии”), в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010).
- Prigov Dmitrij: *Moskva*. Red. Mark Lipoveckij. Moskva 2016 (Пригов Дмитрий: *Москва*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2016).
- Prigov Dmitrij: *Monady*. Red. Mark Lipoveckij. Moskva 2013. (Пригов Дмитрий: *Монады*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2013).
- Prigov Dmitrij: *Monstry*. Red. Mark Lipoveckij. Moskva 2017. (Пригов Дмитрий: *Монстры*. Ред. Марк Липовецкий. Москва 2017).
- Prigov Dmitrij: *Mysli*. Red. Il'ya Kukulin, Mark Lipoveckij. Moskva 2019. (Пригов Дмитрий: *Мысли*. Ред. Илья Кукулин, Марк Липовецкий. Москва 2019).
- Prigov Dmitrij: *Perevorot. Tragediya dlya dvuh reproduktorov*, в: „Oktyabr“ 2006, № 9. (Пригов Дмитрий: *Переворот. Трагедия для двух репродукторов*, в: „Октябрь“ 2006, № 9).
- Ricœur Paul: *Pamyat', istoriya, zabvenie*. Moskva 2004 (Рикёр Поль: *Память, история, забвение*. Москва 2004).
- Tul'chinskij Grigorij: *Telo svobody*. Sankt-Peterburg 2006 (Тульчинский Григорий: *Тело свободы*. Санкт-Петербург 2006).
- Vitte Georg: „*Chego by ya s chem sravnil*”: poeziya total'nogo obmena D.A.Prigova, в: *Nekanonicheskij klassik: Dmitrij Aleksandrovich Prigov*. Sbornik statej i materialov. Red. E. Dobrenko. Moskva 2010 (Витте Георг: „Чего бы я с чем сравнил“: поэзия тотального обмена Д.А.Пригова, в: *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов*. Сборник статей и материалов. Ред. Е. Добренко. Москва 2010).
- Zhakkar Zhan-Filipp: *Daniil Harms i konec russkogo avangarda*, Sankt-Peterburg 1995 (Жаккар Жан-Филипп: *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995).

**ТАТЬЯНА ЧЕРКЕС**

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы  
(Гродно, Беларусь)

ORCID 0000-0001-7853-879X  
e-mail: t\_koteleva@mail.ru

**ТРАНСФОРМАЦИИ ДВОЕМИРИЯ  
В ЖАНРЕ БАЛЛАДЫ XIX-XXI ВЕКА**

**TRANSFORMATIONS OF THE DUAL-WORLD MOTIF  
IN THE BALLAD GENRE  
OF THE NINETEENTH – TWENTY-FIRST CENTURIES**

**Abstract:**

The article discusses the changes in the ballad dual-world motif during the main stages of the genre development. The genre renewal, caused by socio-historical reasons, philosophical searches, changes of values, aesthetic and literary paradigms, lead to the gradual elimination of generic borders. Analyzing the ballads united by the presence of archetype images “the bridegroom – the dead bride / the dead beloved – the bride” written in the nineteenth – twenty-first centuries, the article studies a process of gradual disintegration of borders, leading to the convergence and synthesis of the worlds and to a change of the concepts this / that world, one’s / another’s, good / evil, life / death.

**Keywords:** ballad, genre, evolution, dual-world motif, border, archetypes the bridegroom – the dead bride

Баллада – синтетический жанр, который на протяжении всей истории своего развития открыт для изменений и обновлений. Выявление жанровых трансформаций, рассмотрение жанрообразующих признаков, способствующих балладной эволюции, остается актуальным предметом литературоведческого дискурса. Гетерогенность и изменчивость баллады обусловливает разногласия в определении ее жанровой природы: некоторые ученые считают, что баллада принадлежит к лиро-эпическим<sup>1</sup>, эпико-лирическим жанрам<sup>2</sup>. На соединение эпоса, лирики и драмы в балладном жанре указывает G. von Wilpert (Г. Вилперт)<sup>3</sup>; Д.М. Магомедова определяет балладу как «жанр, совмещающий лирическое, эпическое (повествовательная фабула) и драматическое (диалогические реплики персонажей) начала»<sup>4</sup>; С.Я. Брейтман отмечает стилистическую трехмерность как катализатор постоянного обновления баллады<sup>5</sup>. Так, взаимодействие трех родов литературы в рамках одного произведения (когда эпическое, лирическое или драматическое начала начинают доминировать / уходят на периферию) является одной из причин трансформаций жанра на разных этапах эволюции.

Актуальным вопросом остается рассмотрение процессов, происходящих в содержательной и структурной организации двоемирия, в частности, изменений в понятии «граница». Известно, что семантические и хронотопические антиномии двух миров, составляющие смысловой / композиционный центр канонической баллады, приводят к экзистенциальной встрече двух противоположных реальностей (ситуации конфликта). На событии «перемещения персонажа через границу семантического поля»<sup>6</sup> основан сюжет произведения. Запретную границу между мириями обычно «нарушает» персонаж из мира

---

<sup>1</sup> Сергей Страшнов: *Молодеет и лад баллад. Баллада в истории русской советской поэзии*. Москва 1991, с. 16: Александр Квятковский: *Поэтический словарь*. Москва 1966, с. 55: Михаил Гаспаров: *Баллада*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва 2001, с. 44.

<sup>2</sup> Stanisław Sierotwinski: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1972, s. 42.

<sup>3</sup> Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, S. 73.

<sup>4</sup> Дина Магомедова: *Баллада*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 26.

<sup>5</sup> Самсон Брейтман: *Историческая поэтика*. Москва 2001, с. 333-334.

<sup>6</sup> Юрий Лотман: *Структура художественного текста*. Москва, 1970, с. 282.

«иных». Важную роль играет граница миров – «точка» соединения, контакта, столкновения двух миров, а также «запретный» порог, эти миры разделяющий. Граница отделяет миры друг от друга, является местом встречи противоположностей, возникновения неразрешимых противоречий. Преодоление порога, явление трансгрессии (жеста, обращенного на предел<sup>7</sup>) служит причиной рокового балладного конфликта, приводящего к катастрофе (физической, духовной).

Большое значение в процессе жанровой эволюции имеют особенности двоемирия. Известно, что в структуре классической баллады художественное пространство обладает bipolarной структурой: мир земной (свой) / мир потусторонний (чужой). Н.Д. Тамарченко отмечает, что «свой» мир представляет область действия обычных правил и норм, тогда как в мире «чужом» (прообразом которого является царство мертвых) возможны непредсказуемые события<sup>8</sup>. Так, истоки двоемирия ведут к мифологической модели мироздания: антагонистическое пространство двух миров основано на архетипических бинарных оппозициях: *свой-чужой, здесь-там, верх-низ, день-ночь, земля-небо, жизнь-смерть* и т.д. Однако с течением времени объективные причины (возникновение новых направлений в искусстве, смена аксиологических, философских парадигм, поиски новых путей освоения действительности) оказывают влияние на семантико-структурное содержание двоемирия, приводя к нарушению / разрушению границы, изменениям в художественной картине двух миров.

Целью статьи является рассмотрение баллад XIX-XXI вв., объединенных наличием прецедентных для жанровой эволюции образов-мифологем *мертвый жених – невеста / жених – мертвая невеста*. Жанрологический анализ произведения Эолова арфа В.А. Жуковского («золотой век» романтической баллады), баллады Любовники Н.С. Гумилева (неканоническая баллада Серебряного века), Баллады о безногом рояле М.А. Зенкевича (баллада советского периода), стихотворения Бледная русалка Ю.П. Кузнецова (постсоветская мифологическая баллада конца XX века) и баллады Рыба М.М. Степановой (начало XXI в.) позволяет в диахронии выявить структурные и содержательные изменения двоемирия, рассмотреть

---

<sup>7</sup> Мишель Фуко: *О трансгрессии*, в: *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург 1994, с. 117.

<sup>8</sup> Натан Тамарченко: *Авантюрная литература*, в: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с. 8.

особенности границы, пути преодоления «порога» (явление трансгрессии). В контексте изучения трансформаций жанровых признаков: особенностей границы миров, явления трансгрессии и структурно-содержательных изменений двоемирия – данные баллады исследуются впервые.

Как указывает Н. Рымарь, в эпоху романтизма «субъект хотел бы преодолеть все границы, и тем не менее он [...] их создает, чтобы в результате показать неизбежность и невозможность их преодоления»<sup>9</sup>. Несмотря на то, что в большинстве традиционных баллад *Добро* и *Свет* существуют в мире земном, а *Зло* и *Тьма* обитают по ту сторону (что обусловлено нравственно-аксиологическими установками, религиозным мировоззрением), имеют место попытки отступления от жанрового канона. Обратимся к произведению В.А. Жуковского *Эолова арфа* (1814 г.), в котором находят отражение факты биографии (несчастная любовь поэта к М.А. Протасовой), отмечаются литературные параллели с произведением *Lenardo und Blandine* (*Леонардо и Бландин*) Г. Бюргера<sup>10</sup>, «оссиановские» мотивы (перенесение события в средневековый замок, любовь бедного музыканта к знатной девушке). По словам А. С. Янушкевича, «герои баллад Жуковского – люди с пробудившимся чувством личности. Поэтому неслучайно в центре [...] оказывается столкновение человека с судьбой»<sup>11</sup>. Классический сюжет основан на событии конфликта между архетипами *род человека: отец – дочь – бедный музыкант, невеста – жених* (впоследствии *мертвый возлюбленный*). Миру повседневности (представитель – *могучий владыко*, отец Минваны Ордал, возможным прообразом которого послужила мать М. Протасовой) противостоит мир искусства (мир идеальный). Это противопоставление определяет специфику хронотопа:

Над озером стены  
Зубчатые замок с холма возвышал; [...]

---

<sup>9</sup> Николай Рымарь: «Работа понимания»: о структуре герменевтической интерпретации литературного текста, в: *Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе. Граница и опыт границы в художественном языке*. Самара 2010, с. 194.

<sup>10</sup> Александр Янушкевич: *Примечания*, в: Василий Жуковский: *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, том 3. *Баллады*. Москва 2008, с. 440-441.

<sup>11</sup> Александр Янушкевич: *Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского*. Томск 1985, с. 83.

И убраны были чертоги пиров  
Еленей рогами;  
И в память отцам  
Висели рядами  
Их шлемы, кольчуги, щиты по стенам<sup>12</sup>.

Снаружи «свое» пространство от «чужих» ограждают острые «зубы» стен замка-крепости. О воинственном характере владельцев свидетельствуют оружие и трофеи, а стены дома украшают «головы» поверженных врагов. Образы-архетипы, присущие мифологическому мировосприятию, создают особый балладный фон: *луна-заря, закат-рассвет, рано-поздно, утро-день-вечер-ночь, свет-тень*, и пр.; параллелизм природных явлений «проясняет» ход событий: *багряная заря, зарница блестит в облаках, Восходят туманы / И светит, как в дыме, луна без лучей*<sup>13</sup> и др. Граница – социальная пропасть между героям – непреодолима: тайные встречи Минваны и Арминия заканчиваются неизбежной трагедией.

Молва о свиданье  
Достигла отца...  
И мчит уж в изгнанье  
Ладья через море младого певца<sup>14</sup>.

Порогом, медиатором между *этим / тем* миром становится инструмент, оставленный певцом, – Эолова арфа. Мистическое *нечто* (возможно, дух *мертвого жениха*) сообщает Минване весть о гибели Арминия:

И что-то шатнуло  
Без ветра листы;  
И что-то прильнуло  
К струнам, невидимо слетев с высоты... [...]  
Земля опустела, и милого нет<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Василий Жуковский: *Эолова арфа*, в: Василий Жуковский: *Полное собрание сочинений в двадцати томах*. Том 3. Баллады. Москва 2008, с. 73.

<sup>13</sup> Ibidem, c. 80.

<sup>14</sup> Ibidem, c. 78.

<sup>15</sup> Ibidem, c. 79-80.

Жизнь без любви теряет смысл, и героиня переходит *на ту сторону* для соединения с возлюбленным. Несмотря на трагический финал духовно-нравственная победа остается за влюбленными. Покинув *этот мир*, невеста с женихом обретают гармонию в вечности:

Когда от потоков, холмов и полей  
Восходят туманы  
И светит, как в дыме, луна без лучей,  
– Две видятся тени:  
Сливавшись, летят  
К знакомой им сени...  
И дуб шевелится, и струны звучат<sup>16</sup>.

Говоря о биографических и религиозных истоках двоемирия поэта, Т. Фрайман отмечает: «Необходимость отказа от личного счастья заставляет Жуковского возлагать надежды [...] на иную жизнь, когда души любящих смогут [...] соединиться по воле Творца»<sup>17</sup>. Необычность финала в том, что при свете луны (символ потустороннего мира) представители *царства теней* появляются *на пороге мира этого* (поэт использует глагол «видятся»). Граница между мириями остается открытой благодаря эоловой арфе – проводнику между мирами.

Итак, в двоемирии романтической баллады имеет место конфронтация двух миров, встреча которых ведет к катастрофе. Событию трансгрессии предшествует нарушение запретов (Минвана идет против воли отца), а медиатором между мирами может стать мифический предмет (эолова арфа В. Жуковского, анchar, тростник в однотипных балладах А. Пушкина, М. Лермонтова и пр.). Новаторство Жуковского состоит в том, что в балладе *Эолова арфа* намечаются пути последующей жанровой эволюции: литературные параллели, автобиографические мотивы, обретение вечной жизни *по ту сторону*, духовная победа над миром Зла (*смерть – возрождение – инициация*). Попытка приоткрыть границу между *тем* и *этим светом* получит продолжение в период деканонизации баллады.

---

<sup>16</sup> Ibidem, с. 80–81.

<sup>17</sup> Татьяна Фрайман: *Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов)*. Тарту 2002. Режим доступа: <http://www.ru-thenia.ru/document/532454.html#p1> (05.04.2020).

Серебряный век – эпоха русского Ренессанса, время богоотрицания и поисков Бога в человеке / во Вселенной, разрушения привычной картины мироздания, гносеологических и онтологических исканий, экспериментов в различных областях искусства и эволюции жанровых форм. В.А. Келдыш отмечает, что «обновленное художественное видение [...] существенно меняло приоритеты во взаимоотношении начал, составляющих “классическую” структуру. И, однако, “печать” последней, ее глубокий след оставались неустранимыми в искусстве XX столетия»<sup>18</sup>. Для исследования феномена жанровых эволюционных процессов рубеж веков является значимым этапом: выходя «из тени», баллада вновь становится востребованной, возвращается на ведущие позиции литературного процесса обновленной «незнакомкой».

Обратимся к мифологической балладе Н.С. Гумилева *Любовники* (1907), в двоемирии которой наблюдаются изменения, обусловленные жанровыми трансформациями рубежа веков. Действие переносится в неизвестное экзотическое место (выделен лишь сюжетообразующий топос моря), «размытый» пространственно-временной континуум придает балладе надвременной онтологический статус. Два мира встречаются в балладе: мир художественной реальности, в котором существует великий жрец, и мир потусторонний – мир морских наяд. Известно, что наяда (русалка, нереида, купалка, сирена и т.д.) – фольклорное демоническое существо. Образы красивых, но коварных водных дев популярны в мировой культуре. Из-за гибели до срока, без сакрального таинства отпущения грехов, неупокоенные души возвращаются в этот мир в обличье нежити, пугая живых и нередко мстя им за раннюю смерть: «При нанесении людям вреда русалки пользуются иногда какими-то таинственными [...] силами, делая многое такое, что недоступно силам обыкновенного человека»<sup>19</sup>. Сборник «Романтические цветы» (1908 г.), в котором была опубликована баллада, посвящен Анне Андреевне Горенко. Можно сделать предположение о скрытых автобиографических параллелях: великий жрец – теург – поэт; наяда (прекрасное, непостижимое существо из мира легенд) – Анна Ахматова, находящаяся *по ту сторону* физически

---

<sup>18</sup> Всеволод Келдыш: *Русская литература «серебряного века» как сложная художественная целостность*, в: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов)*. Книга 1. Москва 2000, с. 51-52.

<sup>19</sup> Дмитрий Зеленин: *Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки*. Москва 1995, с. 204.

(он во Франции – она в России) и духовно (согласилась выйти замуж, но была влюблена в другого). Как известно, принцип жизнетворчества является эстетической особенностью искусства Серебряного века: «Поэт создавал образ-миф, играя с многочисленными двойниками. Так строился образ мира»<sup>20</sup>. Персонажи баллады ассоциируются также с архетипами *жених – мертвая невеста*, что обусловлено как мифологизацией поэзии Серебряного века, так и связью с литературным (русским / зарубежным) наследием романтизма (параллели с *Рыбаком* В.А. Жуковского / И.В. Гете, *Русалкой* А.С. Пушкина, *Рыбкой* А. Мицкевича, *Русалкой*, *Морской царевной* М.Ю. Лермонтова и т.д.). Например: / «Зачем ты мой народ / Манишь, влечешь с родного дна»<sup>21</sup> / «Он позабыл, что красота влечет»<sup>22</sup>.

В мифологической балладе границы миров открыты. Представитель этого мира, *жрец-теург*, свободно чувствует себя в пространстве мира ирреального: «В священных рощах девственных наяд [...] Великий жрец творил святой обряд»<sup>23</sup>. Представители двух миров живут в гармонии: наяды танцуют во время свершения таинства богослужения – теургии (идеи теургии как способа познания / преобразования мироздания были популярны в искусстве рубежа веков). Знак избранничества – *повязка цвета крови, красная повязка* (единственный цветообраз баллады), – отражает неоднозначность персонажа, двойственную суть магического ритуала. Как известно, красный цвет является цветом солнца (символа жизни) и одновременно обозначает принадлежность хтоническим, демоническим существам подземного мира. Событие балладной встречи и последующей трансгрессии свершается на физическом и духовном уровне, ночью (что традиционно для балладного хронотопа):

---

<sup>20</sup> Татьяна Ёлшина: *Художественно-эстетические аспекты проблемы гуманизма в литературе Серебряного века: В. Розанов, А. Блок, Н. Гумилев*. Великий Новгород 2002. Режим доступа: <http://www.dissertcat.com/content/khudozhestvenno-esteticheskie-aspeki-problemy-gumanizma-v-literature-serebryanogo-veka-v-ro> (06.04.2020).

<sup>21</sup> Василий Жуковский: *Эолова арфа*, в: Василий Жуковский: *Полное собрание сочинений в двадцати томах*. Том 3. *Баллады*. Москва 2008, с. 136.

<sup>22</sup> Николай Гумилев: *Любовники*, в: Николай Гумилев: *Полное собрание сочинений: в 10 томах*. Том 1: *Стихотворения. Поэмы (1902-1910)*. Москва 1998, с. 147.

<sup>23</sup> Ibidem, с. 147.

И звезды предрассветные мерцали,  
Когда забыл великий жрец обет,  
Ее уста не говорили "нет",  
Ее глаза ему не отказали<sup>24</sup>.

В финале герои оставляют мир, предавший их *клеймящему злословью*, соединяясь в иной реальности: «Туда, где их сердце исчезла мощь, / Где их сердца живут одной любовью»<sup>25</sup>. Таким образом, лирический герой отказывается от своей миссии, избранничества, божественного предназначения на Земле ради любви. Однако и наяда покидает свой мир, чтобы быть рядом с возлюбленным. Финал баллады дуалистичен: как и в *Эоловой арфе*, пройдя испытание смертью (сердце исчезла мощь), жених с невестой обретают новую жизнь, любовь и гармонию в многомерной метафизической реальности Космоса.

Итак, признаками баллады Серебряного века является мифологизм, автореминисценции, интертекстуальность, смысловая полисемия. В результате размывания границы становятся возможными проницаемость и взаимодействие двух миров. Образ русалки – непостижимого, противоречивого существа из метафизического мира часто встречается в период Серебряного века (в балладах *Статуя* К. Случевского; *Русалка, Нереида* К. Бальмонт; *Русалка* В. Брюсова; *Баллада* З. Гиппиус; *Русалка* Н. Гумилева; *Мне больше ног твоих не надо, Теперь прощай, столица* А. Ахматовой; *Русалка* А. Ганина и т.д.). В отличие от романтической баллады, в которой *этот / тот свет* представляют два непримиримых полюса, в балладе рубежа XIX - XX вв. возникает полисемия онтологических представлений о мирах – следствие неполноты человеческого опыта и знаний о непостижимом и таинственном мироздании.

Баллада советского периода характеризуется постепенной утратой одного из основных признаков жанра – категории чудесного: трансцендентное, метафизическое, выходящее «за рамки» реальности, противоречит атеистическому мифу, постулатам «генеральной линии партии». Элиминация условности ведет к постепенному преобразованию баллады в стихотворный рассказ, стихотворение с фабу-

---

<sup>24</sup> Ibidem, c. 147.

<sup>25</sup> Ibidem, c. 147.

лой<sup>26</sup>. «Под давлением» метода социалистического реализма ирреальное вытесняется, границы миров исчезают и два мира оказываются одной плоскости – в этой художественной реальности, что исследователи обозначают термином «единомирье»: «все события перенесены по одну сторону»<sup>27</sup>. Таким образом, событие встречи миров, приводящей к катастрофе, происходит в этом, земном мире.

Метаморфозы, происходящие в период становления баллады советского периода, рассмотрим на примере *Баллады о безногом рояле* М.А. Зенкевича (поэта-акмеиста Серебряного века). Стихотворение написано в 1924 г., по прошествии первых лет революционной эйфории («Мы свой, мы новый мир построим»): позади голод и множество смертей, братоубийственная Гражданская война, кровавые события Красного террора, убийство императора Николая и его семьи... В единомирье баллады соединились апокалиптические ужасы прошлого и трагические пророчества будущего. Встреча с лирическим я-героем / автором-повествователем и его возлюбленной (ассоциации с архетипами *жених – мертвая невеста*) происходит в идеальном мире: там, где «розы в цвету и вина в пене, [...] / И полдень в цикадах, и о Шопене / Влюбленный грустит рояль»<sup>28</sup>. Трансформации миров, вторжение Зла начинаются с тревожного образа-знака: «зловещ и злощ [...] кровавый ноябрьский плющ»<sup>29</sup> (аллюзия на октябрь 1917 года). Революционная катастрофа разрушает, уничтожает вековой уклад жизни. Само событие встречи Добра и Зла вынесено за рамки сюжета (балладный принцип монтажности событий), но «глазами» лирического героя мы видим масштаб и последствия балладного конфликта:

Как будто прошло буреломом ненастье  
По парку, над виллой разгром.  
И погреб раскрыт, точно склеп фамильный,  
И в землю по грудам стекла,

---

<sup>26</sup> Мария Жигачева: *Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х годов XX века*. Москва 1994, с. 7.

<sup>27</sup> Ульяна Верина: *Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX – XXI вв.* Минск 2017, с. 77.

<sup>28</sup> Михаил Зенкевич: *Баллада о безногом рояле*, в: *Национальный корпус русского языка*. Режим доступа: [http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is\\_subcorpus=1](http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is_subcorpus=1) (06.04.2020).

<sup>29</sup> Ibidem.

Разбивши столетний покой могильный,  
Виноградная кровь стекла<sup>30</sup>.

Читатель вместе с героями становится наблюдателем, свидетелем поглощения художественного пространства баллады Хаосом. Границы междумирья стерты, и основные события происходят в реальном (грамматическом *настоящем* времени), в *этой* (и одновременно сюрреалистической) действительности. Лицо любимой под лунным светом превращается в мертвую маску:

Хрустит, осыпаясь с пробоин, известка.  
Как люстра, луна с потолка  
Лицо твое, выпотленное из воска,  
Открыв, качнулась слегка<sup>31</sup>.

В новом страшном мире нет места искусству: «Безногий обрубок рояля-калеки / Лежит у эстрады в углу»<sup>32</sup>. Выразительный образ изуродованного рояля вызывает рефлексию над трагической участью Художника в постреволюционной России. Вспомним гибель от голода философа, публициста В. Розанова (1919), духовную, физическую агонию и мучительную смерть поэтов А. Блока (1921) и В. Хлебникова (1922), расстрел Н. Гумилева (1921)... Впереди – самоубийства С. Есенина (1925), В. Маяковского (1930) и М. Цветаевой (1941); гибель в тюрьмах Б. Корнилова (1937), О. Мандельштама (1938), В. Мейерхольда (1940) и многих других деятелей искусства.

Находящаяся «на пороге» междумирья возлюбленная касается клавиш: «Вдруг арфою всхлипнул так звучно и странно / Торжественный, скорбный аккорд»<sup>33</sup>. Так, *сумраку наперекор*, как дань памяти ушедшим, как предчувствие будущих трагедий звучит траурная музыка. Эсхатологическое мироощущение усиливают пугающие метаморфозы, происходящие с роялем (что вызывает ассоциации с силами тьмы из классических баллад В.А. Жуковского *Людмила, Светлана*): «Рояля, как черного гроба, ящик / За нами ползет по пятам»<sup>34</sup>. Разбивая *зубы-клавиши*, рояль пытается остановить беглецов:

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

Плашмя и ребром, из дверей по ступеням  
Безногий рояль-инвалид  
Сползает, и грохотом струнным и пеньем  
На вилле остаться велит<sup>35</sup>.

Возникают параллели (разрушенная и покидаемая в панике *вилла* – родина, постреволюционная Россия). Если вспомнить момент появления обезображенного рояля (сравнения «как эхо, как голос некий, / Призыв сквозь лунную мглу»<sup>36</sup>, то контекстуально *пение* рояля «перекликается» с известными строками А. Ахматовой (1917 г.):

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда<sup>37</sup>.

Может быть, именно рояль (символ искалеченного, но непобежденного искусства) мог бы стать тем самым магическим проводником в иной мир, способствующим духовному возрождению (инициации)? Однако финал баллады пессимистичен: и горний (в советской России Бога нет) и дольний (где царствует Хаос) миры закрыты: «Отрезаны горы, / А в море – ноябрьский штурм»<sup>38</sup>. За «бегство с корабля» персонажи наказаны уничтожением связующих мостов между мирами. Не найдя пути «выхода за предел» и духовных сил для сопротивления страшной машине уничтожения, герои погибают физически: «Мы – призраки прошлого. Горе нам! горе! / Мы гибнем. За что? За что?..»<sup>39</sup>. Таким образом, в силу объективных причин (общественно-исторических, внутрилитературных и ценностных изменений) начинается процесс социализации советской баллады. Трагическая ситуация балладного конфликта развивается «здесь» и «сей-

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Анна Ахматова: *Когда в тоске самоубийства...*, в: Анна Ахматова: Собрание сочинений в шести томах. Том 1: Стихотворения 1904-1941. Москва 1998, с. 316.

<sup>38</sup> Михаил Зенкевич: *Баллада о безногом рояле*, в: Национальный корпус русского языка. Режим доступа: [http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is\\_subcorpus=1](http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is_subcorpus=1) (06.04.2020).

<sup>39</sup> Ibidem.

час», в современном мире (изменяется принцип дистанцированности, объективизации – признак балладного канона). Происходят трансформации в балладном хронотопе (конкретизация пространственно-временного локуса). В результате деструктуризации границ *тот мир* «переходит в наступление»: Тьма проникает в реальный мир, вытесняя и разрушая Свет. Результатом катастрофы становится трагическая гибель героев (олицетворяющая как индивидуальную судьбу «маленького» человека, так и трагедию целого поколения).

В советский период средством сохранения ведущего жанрового маркера – категории *чудесного*, способом прохождения сквозь запреты цензуры становится создание баллад-аллегорий, развитие исторической, мифологической линии баллады. Трагическая участь «потерянного» поколения, судьба «маленького человека», гибнущего в разрушенном «до основанья» мире, мотивы Искусства, Свободы, Творчества еще не раз появятся в балладе XX века. Например, в таких произведениях, как *Зодчие* Д. Кедрина (1938 г.); *Баллада 41-го года* (1960 г.) А. Вознесенского (где также возникает образ рояля-калеки); балладное стихотворение *Марина* (1961 г.) П. Антокольского; *Певец у микрофона* (1971 г.), *Прерванный полет* В. Высоцкого (1973 г.); *Историческое отступление о крыльях* (1978 г.) Р. Рождественского и пр. Однако полноценное возвращение двоемирия происходит только при обращении к мифу.

Обратимся к творчеству Ю.П. Кузнецова, многие поэтические произведения которого «демонстрируют скорее не противостояние реальностей, [...] а их взаимодействие, доходящее в самых кульминационных моментах до взаимопроникновения»<sup>40</sup>. Произведение *Бледная русалка* относится к балладам постсоветского периода (написано Ю. Кузнецовым в 1997 г.). Вступление элиминировано: стихотворение начинается с пороговой ситуации – момента встречи миров. Границы между мириями открыты: «поэт верит в то, что мифологические события [...] реальны и могут произойти в любой из моментов человеческого существования»<sup>41</sup>. Герой, не знавший радости и горя, является инициатором события встречи, *трансгрессии* (юности свойстве-

---

<sup>40</sup> Игорь Романов: *Ю. Кузнецов: между мифом и реальностью*, „Вестник Бурятского государственного университета” 2014, № 10 (2), с. 84.

<sup>41</sup> Кирилл Анкудинов, Виктор Бараков: *Юрий Кузнецов: очерк творчества*. Москва 1996. Режим доступа: <http://www.uglitskih.ru/critics/ankudinov1.shtml> (03.04.2020).

нен поиск «предельных ситуаций», желание испытать судьбу, «раздвинуть горизонты<sup>42</sup>»): «Он вышел в ночь на берег моря / И закричал: – Кто там живой?»<sup>43</sup>. Вызов, брошенный мифомиру, принят: из морской пучины появляется представительница *той* реальности – бледная русалка. Цветовая семантика образа (*бледная русалка, краса бескровная светилась, звонок бледный голосок, образ девы бледной*) отражает принадлежность к Свету (бледный – белый, чистый), что соотносится со свадебными фольклорными традициями – архетипами *мертвой невесты* – жениха. Образ бледной русалки вызывает ассоциации с плеядой водных дев Золотого и Серебряного века (например, *прелестна и бледна* пушкинская русалка, *бледные руки* у морской царевны Лермонтова, *холодна и бледна* русалка из одноименного стихотворения К. Бальмонта, эпитет *белый* встречается в описании русалки из *Баллады З. Гиппиус* и т.д.).

Известно, что в поэтическом макрокосме Ю. Кузнецова используются библейские образы, мифы из «Поэтических представлений славян о природе» А.Н. Афанасьева, народные предания, скандинавские легенды. Русалка вспоминает об истоках природной гармонии, взаимосвязанности миров (мифологема о том, как Господь создает человека из частей мироздания – земли, воздуха, огня и воды): «В твоей крови есть привкус моря, / А в море привкус крови есть»<sup>44</sup>. Так, дуализм *Света и Тьмы, Добра и Зла* «заложен» природой как в Человеке, так и в инфернальном существе: герой *хочет жить, но алчет крови* (не жаждет – алчет!); «бескровная», светлая русалка *в этом мире* превращается в *неведомую силу* Зла: «До крови в губы укусила, / Захотела и ушла»<sup>45</sup>. Выбор пути определяет дальнейшую жизнь и судьбу. По-видимому, героем был выбран «прагматичный» материалистический путь, который ведет в «никуда». Судьбоносное предсказание русалки (стилизация под городской роман): «Ты примешь смерть не от любви, / Умрешь от раны ножевой»<sup>46</sup>, – сбывается. Поскольку сюжетная линия элиминирована, постольку фрагментация и недосказан-

---

<sup>42</sup> Владимир Высоцкий: *Горизонт*, в: Владимир Высоцкий: *Собрание сочинений в одном томе*. Москва 2018, с. 268.

<sup>43</sup> Юрий Кузнецов: *Бледная русалка*, в: Юрий Кузнецов: *До последнего края*. Москва 2001, с. 324.

<sup>44</sup> Ibidem, с. 324.

<sup>45</sup> Ibidem, с. 324.

<sup>46</sup> Ibidem, с. 324.

ность предполагают вариативность балладного события, свободу читательской рефлексии. Частотность использования словообраза *кровь* (в 8 строфах встречается 8 раз) указывает на то, что герой погибает во время некоего вооруженного конфликта. Хронотопические рамки не определены – времененная и пространственная панхрония (особенность поэтики Ю. Кузнецова и признак балладного канона) подчеркивает космический масштаб, гуманистическую значимость фатального события. Возможно, «он пал от раны»<sup>47</sup> во время Чеченской / Афганской войн, или это произошло во времена Великой Отечественной / Гражданской войн (недаром орудием гибели служит *нож* – универсальное оружие убийства). Или герой погиб в «лихие 90-е», когда людям часто буквально было нечего есть (погиб за «горбушку хлеба»). В таком случае высказывание «я жить хочу» означает желание «выжить» любой ценой (в том числе путем отказа от моральных принципов). Стилистический «диссонанс»: *за горбушку хлеба* («сниженная» лексика) – *пал от раны* («высокий» стиль) – подчеркивает трагическую бессмысленность гибели, ничтожную «стоимость» жизни Человека в этом страшном мире. В двоемирье Ю. Кузнецова истинно живой является мифическая реальность. Когда душа погибшего уже *оттуда* (архетипическая оппозиция *верх-низ*) кричит: *Эй, на земле! Кто там живой?*<sup>48</sup> – то в мире земном (как и в начале баллады) оказывается бледная дева (*невеста*), которая с трепетом склоняется над *мертвым возлюбленным*.

Так в конце XX в силу объективных причин (посттравматический синдром в результате распада Советского союза, последствия geopolитических, ментальных, нравственных изменений) в жанре баллады происходит усиление мифологического начала. Границы открыты, и представители земного / потустороннего миров могут в любой момент встретиться во вневременное пространства Вселенной / сознании лирического героя: миры пересекаются, свободно взаимодействуя друг с другом, а архетипы *Добро* и *Зло*, *верх* и *низ*, *живой* и *мертвый* подвергаются семантическим преобразованиям. Мифологическая баллада Ю. Кузнецова обладает содергательной полисемией, возможностями разноуровневого прочтения (свойство неканонической баллады): от универсального (трагедия обесценивания человеческой жизни) до «бытового» – иронической рефлексии над

---

<sup>47</sup> Ibidem, c. 324.

<sup>48</sup> Ibidem, c. 324.

изменившимся временем (противопоставление балладного сюжета и реальности, в которой смерть уже не является трагедией, а становится «бытовухой»). Данные процессы (нивелирование границ, взаимопроникновение миров, иронизация) найдут продолжение в балладе третьего тысячелетия, в частности в произведениях Марии Степановой. Однако в двоемирье баллады XXI в. происходят изменения.

Тенденции познания феноменологии «иного» мира приводят к трансформации мифа – явлению демифологизации. В заглавном компоненте баллады М. Степановой *Рыба* (2003) явно выражена интенция к преобразованию традиционного мифа о русалках: перед нами «прочувствованное перенесение романтической выдумки в жесткие условия реальности»<sup>49</sup>. Материалистичность мировосприятия, «приземленность» человека вследствие утраты Веры (в Бога, в сказку, в чудо) приводит к Хаосу – разрушению сознания: «в обыденном мире все герои Степановой душевнобольные»<sup>50</sup>. В ситуации отсутствия границ двоемирье М. Степановой уникально тем, что каждый герой живет и вращается в «своем» собственном «микромире», не слыша «другого» (будь то человек или русалка).

В тазу жестяном, в тазу жестяном сидела,  
Налили туда воды и соль размешали,  
Один захмелел, второй – чинить передатчик,  
Четвертый бродил по берегу, причитая,  
Что внукам рассказывать будет, а я продолжу [...]]<sup>51</sup>

Разорванность межличностных / внутриличностных связей передается структурно (полифония, «хоровое» построение высказывания), а также на содержательно-стилистическом уровне (синтагматические повторы, сумбурность речевого потока персонажей («спутанность» сознания), разрыв причинно-следственных, логических связей («отрывочность», хаотичность сюжета и т.д.). Средством вы-

---

<sup>49</sup> Виктория Пустовая: *Мария Степанова. Счастье*, „Знамя“ 2004, №5. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/mariya-stepanova-schaste-2.html> (31.03.2020).

<sup>50</sup> Илья Винницкий: «Особенная статья»: баллады *Марии Степановой*, „Новое литературное обозрение“ 2003, №62. Режим доступа: <http://znam-lit.ru/publication.php?id=2345> (31.03.2020).

<sup>51</sup> Мария Степанова: *Рыба*, в: *Мария Степанова: Счастье*, Москва 2003. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-3.html#> (31.03.2020).

ражения кризиса коммуникации, потери связующих нитей, утраты чувства единения (человек – человек, человек – природа, человек – инфернальное существо) становится «язык, конструирующий бессвязную и иллюзорную картину»<sup>52</sup> мироздания.

Описывает событие встречи миров доктор, который каким-то образом связан с «органами» (возможно, военный / милицейский врач). Во встрече с инфернальным существом герой не видит ничего необычного (об этом свидетельствует сухой, протокольный язык дневника наблюдений).

Быстрый осмотр (присутствовал, подпись, подпись) –  
Не успеваю, только первые цифры,  
Вес шестьдесят. Длина хвоста – девяносто.  
Рваные раны в области живота  
Нанесены предположительно острым предметом<sup>53</sup>.

Скрупулезно все фиксирует (привычка «строчить» доносы?  
Попытка окончательно не сойти с ума от происходящего на зимовье)?

Подозреваем, что кто-то испортил рацию  
И запасной генератор, понять зачем,  
Незачем понимать, но верю, что встретимся.  
Лучше шифруй, лучше шифруй записи [...]  
Снова мерещился Бог, оборот пропеллера,  
Наклонение елок и шум винтов<sup>54</sup>.

Как когда-то В. Высоцкий в «Антисказке», Мария Степанова создает антимиф. В глобальном пространстве «без границ» два мира, встречаясь и перетекая друг в друга, живут по законам новой реальности: «это не собственное перемещение в иное пространство, а стаскивание этого “иного” в обыденность, на кухонный стол»<sup>55</sup>. У чита-

---

<sup>52</sup> Николай Рымарь: *Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка*, „OPUSCULA SLAVICA SEDLCENSIA”, Sedlce 2016, Том XI, с. 223.

<sup>53</sup> Мария Степанова: *Рыба*, в: Мария Степанова: *Счастье*, Москва 2003. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-3.html#> (31.03.2020).  
<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Виктория Пустовая: *Мария Степанова. Счастье, „Знамя“* 2004, №5. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/mariya-stepanova-schaste-2.html> (31.03.2020).

теля складывается ощущение, что он наблюдает за русалкой сквозь мозаику калейдоскопа: «Глаза завидущие, толстые губы, волосы, / Как мокре сено, белесые, пахнет – водкой...»<sup>56</sup>. Уже в следующих строках слышится нежность: «Чуть перевернется на брюхо, одною линией, / Как у тебя, прописаны позвонки»<sup>57</sup>. Потом фокализация меняется: «Когда наудачу с утра забросили сети, / И тварь улыбалась и била навстречу хвостом»<sup>58</sup>. А далее герой любуется морской девой: «Кротко нырнула-вынырнула – впустую, / Мокрая, белозубая и блестя»<sup>59</sup>. Ироническое в балладе тесно связано с трагическим. В «перевернутом» мире инфернальная гостья приспособливается, становясь частью обыденности. Русалка играет с механиком в карты; во время болезни совсем «по-человечески» заматывает горло шарфом; подобно ребенку с игрушкой, трогательно «спит, обнимая хвост»<sup>60</sup>. И исчезает «в никуда» (в параллельную реальность), подобно «иным» персонажам баллад М. Степановой *Невеста, Собака*. Но событие встречи с мифической реальностью не проходит бесследно: не справившись с метаморфозами взаимодействия миров, уходит *на ту сторону* свидетель события (оригинал дневника передают вдове). Можно предположить, что событие соединения миров: влюбленного (мертвого жениха) оставившего ради встречи со своей Рыбой, русалкой (невестой) земной мир, все-таки состоялась.

Трудно рожать, трудно воспитывать,  
Выйти замуж почти невозможнo.  
И такая тоска, такая тоска, хоть на сушу.  
... Только самое главное: люблю, твой.  
Только самое главное: прости, не прощай.  
Только самое последнее, самое первое,  
Е-мое, САМОЕ: здравствуй<sup>61</sup>.

Таким образом, финальные слова баллады приобретают иной смысл: «...И если это место – край земли, / Оно не самый крайний

---

<sup>56</sup> Мария Степанова: *Рыба*, в: Мария Степанова: *Счастье*, Москва 2003. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-3.html#> (31.03.2020).

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem.

край земли»<sup>62</sup>. В панхроническом пространстве миры Марии Степановой напоминают бескрайний лабиринт, в котором метафизическое превращается в земное, в следующее мгновение снова оказываясь по ту сторону бытия. Границы двоемирия обладают чудесным свойством: как в калейдоскопе, ирреальное переходит в посюсторонний мир, и реальное превращается в фантастическое. Трансгрессивные состояния (путешествие в бессознательное для выявления скрытых фобий) являются попыткой преодоления страха, победы над «ужасным» (событиями современной реальности).

Таким образом, на протяжении XIX-XXI в.в. в жанре баллады произошли значимые изменения, обусловленные объективными социальными, мировоззренческими, эстетическими процессами. В канонической балладе начала XIX намечаются предпосылки дальнейших жанровых обновлений. В противостоянии миров граница выполняет разделительную (и одновременно соединительную) функции, а трансгрессии, проникновению *по ту сторону* бытия, нередко способствует «волшебный» мифический предмет. Особенности баллады рубежа XIX-XXI вв. (смысловая многозначность, поиски ответов на философские вопросы бытия, интертекстуальность, жизнетворчество) фиксируют размывание границ и взаимопроникновение миров, открывая дуалистическую, неоднозначную природу понятий *этот / тот* свет. После 1917 года в результате общественных и литературно-художественных преобразований советская баллада «социализируется»: границы разрушаются, и встреча двух миров происходит в этой страшной реальности (конкретизация пространственно-временного континуума). Способом сохранения основного жанрового признака – условности – становится обращение к аллегории, символу, мифу. В мифологической балладе конца XX века при элиминации границ в панхроническом пространстве Космоса происходит взаимопроникновение, диффузия миров. При демифологизации и трансформации мифа в балладе начала XXI века открытость границ способствует явлению трансгрессии – взаимодействию и постепенному преобразованию пространства двух миров: инфернальное сосуществует рядом с реальным миром, оказывая влияние на обыденное сознание и подсознание, изменяя мировидение «земных» героев.

---

<sup>62</sup> Ibidem.

Итак, можно сделать вывод о том, что в процессе жанровых обновлений границы двоемирия постепенно утрачивают твердые очертания, что приводит к содержательным трансформациям понятий *свой / чужой; прекрасное / ужасное; этот / тот* мир. Прорыв в метафизическую область бессознательного (рассмотрение метаморфоз *жизни и смерти, Света и Тьмы, Добра и Зла, особенностей трансгрессивных состояний «на грани» этого / того миров*) продолжается в балладе XXI века.

## REFERENCES:

- Stanisław Sierotwinski: *Slownik terminów literackich*. Wrocław 1972.
- Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989.
- Ankudinov Kirill, Barakov Viktor: *YUrij Kuznecov: ocherk tvorchestva*. Moskva 1996, <http://www.uglitskih.ru/critics/ankudinov1.shtml> (03.04.2020) (Анкудинов Кирилл, Бараков Виктор: *Юрий Кузнецов: очерк творчества*. Москва 1996, <http://www.uglitskih.ru/critics/ankudinov1.shtml> (03.04.2020)).
- Ahmatova Anna: *Sobranie sochinenij v shesti tomah. Tom 1: Stihotvorenija 1904-1941*. Moskva 1998 (Ахматова Анна: *Собрание сочинений в шести томах. Том 1: Стихотворения 1904-1941*. Москва 1998).
- Brojtmann Samson: *Istoricheskaya poetika*. Moskva 2001 (Бройтман Самсон: *Историческая поэтика*. Москва 2001).
- Verina Ul'yan: *Obnovlenie zhanrovoj sistemy russkoj poezii rubezha XX – XXI vv*. Minsk 2017 (Верина Ульяна: *Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX – XXI вв*. Минск 2017).
- Vinnickij Il'ya: «*Osobennaya stat'*»: ballady Marii Stepanovoj, “Novoe literaturnoe obozrenie” 2003, №62, <http://znamlit.ru/publication.php?id=2345> (31.03.2020) (Винницкий Илья: «*Особенная статья*»: баллады Марии Степановой, “Новое литературное обозрение” 2003, №62, <http://znamlit.ru/publication.php?id=2345> (31.03.2020)).
- Vysockij Vladimir: *Sobranie sochinenij v odnom tome*. Moskva 2018 (Высоцкий Владимир: *Собрание сочинений в одном томе*. Москва 2018).

- Gasparov Mihail: *Ballada*, v: *Literaturnaya enciklopediya terminov i po-nyatiy*. Moskva 2001 (Гаспаров Михаил: *Баллада*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва 2001).
- Gumilev Nikolaj: *Polnoe sobranie sochinenij: v 10 tomah. Tom 1: Stihotvoreniya. Poemy (1902-1910)*. Moskva 1998 (Гумилев Николай: *Полное собрание сочинений: в 10 томах. Том 1: Стихотворения. Поэмы (1902-1910)*. Москва 1998).
- YOlshina Tat'yan: *Hudozhestvenno-esteticheskie aspekty problemy gumanizma v literature Serebryanogo veka: V. Rozanov, A. Blok, N. Gumilev*. Velikij Novgorod 2002, <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-esteticheskie-aspeky-problemy-gumanizma-v-literature-serebryanogo-veka-v-ro> (06.04.2020) (Ёлшина Татьяна: *Художественно-эстетические аспекты проблемы гуманизма в литературе Серебряного века: В. Розанов, А. Блок, Н. Гумилев*. Великий Новгород 2002, <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-esteticheskie-aspeky-problemy-gumanizma-v-literature-serebryanogo-veka-v-ro> (06.04.2020)).
- ZHigacheva Mariya: *Evoluciya zhanra ballady v russkoj poezii 60-80-h godov NKH veka*. Moskva 1994 (Жигачева Мария: *Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х годов XX века*. Москва 1994).
- ZHukovskij Vasilij: *Polnoe sobranie sochinenij v dvadcati tomah. Tom 3. Ballady*. Moskva 2008 (Жуковский Василий: *Полное собрание сочинений в двадцати томах. Том 3. Баллады*. Москва 2008).
- Zelenin Dmitrij: *Izbrannye trudy. Ocherki russkoj mifologii: umershie neestestvennoj smert'yu i rusalki*. Moskva 1995 (Зеленин Дмитрий: *Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки*. Москва 1995).
- Zenkevich Mihail: *Ballada o beznogom royale*, v: Nacional'nyj korpus russkogo jazyka, [http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is\\_subcorpus=1](http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is_subcorpus=1) (06.04.2020) (Зенкевич Михаил: *Баллада о безногом рояле*, в: Национальный корпус русского языка, [http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is\\_subcorpus=1](http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?mode=poetic&env=alpha&nodia=1&expand=full&docid=ODY5NTY=&sid=o&is_subcorpus=1) (06.04. 2020)).
- Kvyatkovskij Aleksandr: *Poeticheskij slovar'*. Moskva 1966. (Квятковский Александр: *Поэтический словарь*. Москва 1966).
- Keldysh Vsevolod: *Russkaya literatura «serebryanogo veka» kak slozhnaya hudozhestvennaya celostnost'*, v: *Russkaya literatura rubezha*

- vekov (1890-e - nachalo 1920-h godov). Kniga 1. Moskva 2000 (Келдыш Всеволод: *Русская литература «серебряного века» как сложная художественная целостность*, в: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов). Книга 1.* Москва 2000).
- Kuznecov YUrij: *Do poslednego kraya*. Moskva 2001 (Кузнецов Юрий: *До последнего края*. Москва 2001).
- Lotman YUrij: *Struktura hudozhestvennogo teksta*. Moskva, 1970 (Лотман Юрий: *Структура художественного текста*. Москва, 1970).
- Magomedova Dina: *Ballada*, v: *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i poniatij*. Moskva 2008 (Магомедова Дина: *Баллада*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008).
- Pustovaya Viktoriya: *Mariya Stepanova. Schast'e*, "Znamya" 2004, №5, <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/mariya-stepanova-schaste-2.html> (31.03.2020) (Пустовая Виктория: *Мария Степанова. Счастье*, "Знамя" 2004, №5, <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/mariya-stepanova-schaste-2.html> (31.03.2020)).
- Romanov Igor': YU. Kuznecov: *mezhdu mifom i real'nost'yu*, "Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta" 2014, № 10 (2) (Романов Игорь: Ю. Кузнецов: *между мифом и реальностью*, "Вестник Бурятского государственного университета" 2014, № 10 (2)).
- Rymar' Nikolaj: *Poetika granicy v literature. Esteticheskie i poetologicheskie aspekty granicy kak fenomena hudozhestvennogo yazyka*, "OPUSCULA SLAVICA SEDLCENSIA", Sedlce 2016, Tom XI (Рымарь Николай: *Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка*, "OPUSCULA SLAVICA SEDLCENSIA", Sedlce 2016, Tom XI).
- Rymar' Nikolaj: «*Rabota ponimaniya*»: o strukture germenevticheskoy interpretacii literaturnogo teksta, v: *Literaturovedenie i germenevtika. Fenomen granicy v literature. Granica i opyt granicy v hudozhestvennom yazyke*. Samara 2010 (Рымарь Николай: «*Работа понимания*»: о структуре герменевтической интерпретации литературного текста, в: *Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе. Граница и опыт границы в художественном языке*. Самара 2010).
- Stepanova Mariya: *Schast'e*. Moskva 2003, <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-3.htm> (31.03.2020) (Степанова Мария: *Счастье*. Москва 2003, <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-3.htm> (31.03.2020)).

- Strashnov Sergej: *Molodeet i lad ballad. Ballada v istorii russkoj sovetskoy poezii*. Moskva 1991. (Страшнов Сергей: *Молодеет и лад баллад. Баллада в истории русской советской поэзии*. Москва 1991).
- Tamarchenko Natan: *Avantyurnaya literatura*, v: *Poetika. Slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij*. Moskva 2008 (Тамарченко Натан: *Авантурная литература*, в: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008).
- Frajman Tat'yana: *Tvorcheskaya strategiya i poetika V. A. Zhukovskogo (1800-e — nachalo 1820-h godov)*. Tartu 2002, <http://www.ruthenia.ru/document/532454.html#p1> (05.04.2020) (Фрайман Татьяна: *Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского (1800-е — начало 1820-х годов)*. Тарту 2002, <http://www.ruthenia.ru/document/532454.html#p1> (05.04.2020)).
- Fuko Mishel': *O transgressii*, v: *Tanatografiya Erosa: ZHorzh Bataj i francuzskaya mysl' serediny XIX veka*. Sankt-Peterburg 1994 (Фуко Мишель: *О трансгрессии*, в: *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург 1994).
- YAnushkevich Aleksandr: *Primechaniya*, v: Vasilij Zhukovskij: *Polnoe sobranie sochinenij v dvadcati tomah. Tom 3. Ballady*. Moskva 2008 (Янушкевич Александр: *Примечания*, в: Василий Жуковский: *Полное собрание сочинений в двадцати томах. Том 3. Баллады*. Москва 2008).
- YAnushkevich Aleksandr: *Etapy i problemy tvorcheskoj evolyucii V. A. Zhukovskogo*. Tomsk 1985 (Янушкевич Александр: *Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского*. Томск 1985).

**НАТАЛЬЯ ГРИДНЕВА**

Самарский государственный технический университет  
(Самара, Россия)

ORCID 0000-0003-1886-6040  
e-mail: n.gavrilina83@mail.ru

**ЛИРИЧЕСКИЙ ЯЗЫК РОМАНА ДЖ.Д.СЭЛИНДЖЕРА  
НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ: В ПОИСКАХ АУТЕНТИЧНОСТИ**

**THE LYRICAL LANGUAGE OF J.D.SALINGER'S *THE CATCHER IN THE RYE*: IN SEARCH FOR AUTHENTICITY**

**Abstract:**

The article deals with the problem of artistic expression authenticity, which is regarded as one of the key problems in the contemporary literature and as a problem of unavoidably strained relations between Artist and Language, which mediates Artist's communication with reality, culture and reader. As a possible solution to this problem, the author studies genre language of the lyrical prose focusing on J.D.Salinger's *The Catcher in the Rye*. In the twentieth century a lot of prose-writers find in the lyrical poetry language as a necessary means to express the emotional experience of an individual in all its immediacy and subjectivity. In the crisis conditions of the twentieth century, when the collective experience definitely loses former confidence and makes a way for the personal and strictly private, this approach proves to be really productive: a special structure of narration (similar to a lyrical one) makes the artistic expression actually authentic, enables a convincing and verisimilar utterance in the text of prose.

**Key words:** lyrical prose, artistic expression authenticity, language crisis, American literature of the twentieth century, J.D.Salinger

Проблема аутентичности художественного высказывания является одной из ключевых проблем для художников 20 века, в ситуации глубочайшего культурного кризиса чрезвычайно остро ощущивших неадекватность языка минувших эпох и стоящего за ним образа мира своему собственному опыту. Новое мироощущение потребовало новых форм выражения: язык предшественников оказался непригодным для адекватного отражения действительности, как представляла она перед современными художниками, и уже не мог звучать в достаточной мере убедительно для читателей, носителей схожего с художниками опыта. „Я утратил дар последовательно мыслить и связно излагать”, – признается в своем письме лорд Чандос, известный герой Г. фон Гофманстала<sup>1</sup>, и его „болезнь” оказалась, пожалуй, главной болезнью всего 20 века.

Проблема аутентичности художественного высказывания – это, прежде всего, проблема неизбежно напряженных, конфликтных отношений художника с языком, опосредующим его связь с реальностью, культурой и читателем. В том или ином виде эта глобальная для теории словесного искусства проблема затрагивается во многих работах, изучающих природу творческого акта и творческого сознания, специфику взаимоотношений автора и героя, автора и читателя, особенности языка модернистской и постмодернистской литературы и так далее. Тем не менее, специальных исследований, посвященных аутентичности художественного высказывания, относительно немногого. В зарубежном литературоведении, где данная проблема весьма активно разрабатывается в течение последних десятилетий, обращают на себя внимание исследования немецких авторов С.Кналлер и Г.Мюллер<sup>2</sup>, Э.Калиш<sup>3</sup>, Ю.Шлих<sup>4</sup>. Что касается отечественного литературоведения, то здесь следует упомянуть, прежде всего, работы Н.Т.Ры-

---

<sup>1</sup> Hugo Hofmannsthal: *Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*. Stuttgart 2000, S.50.

<sup>2</sup> Susanne Knaller, Harro Müller: *Einleitung. Authentizität und kein Ende*, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München 2016, S.7-16.

<sup>3</sup> Eleonore Kalisch: *Aspekte einer Problem- und Begriffsgeschichte*, in: *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2007, S.24-42.

<sup>4</sup> Jutta Schlich: *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübingen 2002.

маря<sup>5</sup>, а также Д.Д.Моросеевой<sup>6</sup> и И.М.Мельниковой<sup>7</sup>, в которых проблема аутентичности художественного высказывания в условиях кризисного 20 века увязывается, главным образом, с реализацией в произведении пережитого художником опыта границы. В данной статье мы хотели бы рассмотреть в качестве одной из возможных форм решения проблемы аутентичности художественного высказывания жанровый язык лирической прозы (на примере романа Дж.Сэлинджера *Над пропастю во ржи*).

„Ход превращения мысли в слово, – пишет К.Ф.Седов, – предстает перед нами как драматический конфликт между личностными смыслами и значениями, которые навязывает говорящему национальный язык”<sup>8</sup>. Вербализация индивидуально-личностных смыслов оказывается неизбежно проблематичной уже постольку, поскольку осуществляется средствами общего языка, всегда в пределах некоего дискурса, подавляющего самостоятельность своих субъектов, подчиняющего их себе, навязывающего им свою волю. Во многом именно поэтому язык в руках художника никогда не оказывается легко податливым материалом. Г.Гессе в одном из своих эссе жалуется на горькую долю поэта, который в отличие от музыканта, например, „не имеет свой язык для себя одного” и „вынужден использовать в своей деятельности тот же язык, на котором обучают школьников и заключают сделки, на котором телеграфируют и ведут процессы”<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Николай Рымарь: *Проблема аутентичного слова: лирический язык прозы Вольфганга Борхерта*, „Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов” 2004, Том 1, с.233-249; Николай Рымарь: *Аутентичность художественного высказывания как проблема эстетического события*, „Вестник Самарской гуманитарной академии”. Серия: Философия. Филология 2013, № 1 (13), с.128-150; Николай Рымарь: *Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка*. Siedlce 2016.

<sup>6</sup> Дарья Моросеева: *Проблема аутентичности художественного высказывания в прозе Ингеборг Бахман*. Самара 2017.

<sup>7</sup> Ирина Мельникова: *Магическая природная лирика в аспекте проблемы аутентичности художественного высказывания*, „Филологические науки”. Вопросы теории и практики 2018, № 6-1 (84), с.28-32.

<sup>8</sup> Константин Седов: *Становление дискурсивного мышления языковой личности. Психо- и социолингвистические аспекты*. Саратов 1999, с.8.

<sup>9</sup> Hermann Hesse: *Ausgewählte Werke in 6 Bänden*, Band 6 *Gedichte, Betrachtungen, Briefe*. Frankfurt am Main 1994, S.157.

Впрочем, поэт, говоря словами Г.Гессе, вынужден отвоевывать свой язык не только у „повседневности”. Внутрилитературные дискурсы, то есть некие устоявшиеся литературные практики, имеют над художником не меньшую власть, которой тот, стремясь выразить свой глубоко индивидуальный опыт, неизбежно противостоит и которую он, разумеется, не в силах преодолеть в полной мере. В связи с этим целостность субъекта художественного высказывания может быть рассмотрена через „отношения „неслияности-нераздельности” дискурсивного (готового, „взятого” из неотрефлексированных в высказывании речевых практик, дискурсов) субъекта и индивидуального, творческого, неповторимого Я”<sup>10</sup>. В 20 веке с его обострившимся недоверием к так называемому „коллективному опыту” и всем тем „готовым” формам, которые его представляли, отношение „неслияности-нераздельности” резко сместились в сторону индивидуальности: готовые, дискурсивные способы самоидентификации субъекта высказывания стали восприниматься крайне скептически.

Запрос на индивидуальность был связан во многом с такой проблемой, как отчуждение, которое в той или иной форме проявилось во многих сферах жизни человека, в том числе, в его отношениях с языком. Эта проблема получает разработку, в частности, в известном романе *Тошнота* Ж.-П.Сартра, герой которого, по его собственному выражению, ведет „борьбу со словами”:

Эту фразу придумал я. Вначале она была частицей меня самого. Теперь она вписалась в бумагу, объединилась с ней против меня. Я больше ее не узнавал. Я даже не мог ее заново продумать. Она была там, передо мной, и тщетно было искать в ней признаков ее изначального происхождения. Ее мог написать любой другой человек. НО И Я, я сам, не был уверен, что ее написал я<sup>11</sup>.

В ситуации, когда человек перестает привычно ощущать свое слово „частицей себя самого”, особую ценность обретает способность художника выстроить такое высказывание, которое воспринималось бы именно как выражение его личного посыла, звучало бы в этом отношении искренно, правдиво, без фальши, не было бы повторением

<sup>10</sup> Ирина Саморукова: Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности. Самара 2002, с.71.

<sup>11</sup> Жан-Поль Сартр: *Тошнота*. Москва 2013, с.153.

общих мест. Проблема аутентичности художественного высказывания подразумевает, в первую очередь, именно этот вопрос: как, при каких условиях высказывание обретает непосредственную убедительность, ощущается как истинное – в том смысле, что выражает реальный опыт и реальную волю своего автора.<sup>12</sup>

Следует сразу оговориться, что аутентичность художественного высказывания не сводится к его какой-то исключительной индивидуальности (как единичности, уникальности) во всех смыслах. Аутентичное высказывание – это высказывание, которое вызывает доверие, а последнее, как показывают соответствующие исследования<sup>13</sup>, строится, прежде всего, на общности неких представлений, ценностей и интересов. Художественное слово обретает живое зучание, если в нем убедительно, без фальши фиксируется некий глубинный внутренний опыт автора, но опыт этот должен быть близок, созвучен опыту читателя. В этом отношении интересны наблюдения В.И.Тюпы. Видя суть эстетического дискурса в „поиске новых знаков, нового художественного языка”, он замечает, что эстетическое сообщение обладает минимальной (в количественном отношении) информативностью, то есть слово художника, можно сказать, говорит по-новому, но о не совсем новых для читателя вещах. „Я всегда это знал, только не мог выразить!” – приводит исследователь слова Л.Н.Толстого о том, как представляется писателю эффект, производимый художественным произведением на читателя<sup>14</sup>.

Понимая под аутентичностью художественного высказывания его некую правдивость, мы также, конечно, не имеем в виду изображение художником каких-то реальных, взаправдашних лиц и событий. Литературный текст, как замечает Г.Фреге, не может быть прове-

---

<sup>12</sup> Николай Рымарь: *Проблема аутентичного слова: лирический язык прозы Вольфганга Борхерта*, „Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов” 2004. Том 1, с.233.

<sup>13</sup> Евгений Дутин: *Власть доверия и доверие власти*, „Власть” 2018, Т.26, № 8, с.60-66; Игорь Ардашкин: *Доверие в науке и религии: к вопросу о становлении культуры доверия*, „Вестник Томского государственного университета” 2013, № 370, с.56-60; Татьяна Скрипкина: *Антиномия доверия к миру и доверия к себе в человеческом бытии*, „Развитие личности” 2011, № 3, с.211-231.

<sup>14</sup> Валерий Тюпа: *Пролегомены к теории эстетического дискурса*, в: *Проблема художественного языка*. Самара 1996, с.3-10.

рен на истинность в духе корреспондентской теории: в этом плане он – ни истинен, ни ложен, он – вымысел<sup>15</sup>. Ю.С.Степанов, в свою очередь, определяет литературу как „дискурс, интенсионалы которого не обязательно имеют экстенсионалы в актуальном мире”<sup>16</sup>. Правда художника – это некая „правда жизни”, некая истина, которая, открывшись ему в личном опыте переживания действительности, может, тем не менее, дать ответ на вопросы, волнующие все человечество. „Искусство, – пишет Л.Я.Гинзбург, – это опыт одного, в котором многие должны узнати и понять себя”<sup>17</sup>. Во многом именно поэтому художественное высказывание оказывается способным обрести искомую аутентичность, если писатель обращается к неким фундаментальным проблемам эпохи, если в своей деятельности он опирается на общие для представителей его века ценности, потребности, интересы. Как замечал М.М.Бахтин, „внутренне убедительное слово” – это всегда „слово, обращенное к современному”<sup>18</sup>.

Проникновение лирики в прозу началось, разумеется, значительно раньше всех тех кризисных явлений 20 века, которые радикально обострили потребность художников в обновлении своего языка, утратившего в изменившихся условиях необходимую убедительность. Так, Ф.Н.Хуако, рассматривая эволюцию жанра лирической повести, обнаруживает „примеры активного воздействия лирического начала на общую художественно-философскую структуру произведения” уже в древнейших литературах, что, по ее мнению, свидетельствует об „объективном, оригинальном сплаве лирического и иных родовых начал в художественном творении”<sup>19</sup>. Тем не менее, сколь долгой ни была бы история взаимодействия лирики и прозы, характер этого взаимодействия и определяемая им повествовательная форма в самой значительной степени зависят от конкретного ис-

---

<sup>15</sup> Готтлоб Фреге: *Логика и логическая семантика*. Москва 2000, с.188.

<sup>16</sup> Юрий Степанов: *В мире семиотики*, в: *Семиотика: Антология*. Москва 2001, с.33.

<sup>17</sup> Лидия Гинзбург: *О лирике*. Москва 1997, с.9.

<sup>18</sup> Михаил Бахтин: *Слово в романе*. Санкт-Петербург 2017, с.134.

<sup>19</sup> Фатимет Хуако: *Эволюция и жанровая специфика лирической повести*, „Вестник Адыгейского государственного университета”. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2012, № 2, с.44-48.

торического контекста. „Лирическая проза, – констатирует М.Х.Мамбетова, – обязательно должна бытьозвучна эпохе”<sup>20</sup>.

Известный роман *Над пропастью во ржи* Дж.Д.Сэлинджера, представляющего жанр лирической прозы в американской литературе 20 века, – роман, ставший поистине культовым, – несомненно, соответствует данному критерию. По замечанию Л.И.Галинской, он оказал заметное влияние на формирование образа мыслей школьной и студенческой молодежи США в 50-е – 60-е годы<sup>21</sup>.

Доверие со стороны современников слову писателя говорит не только об актуальности затронутых им проблем, но и именно о необычайной убедительности созданного им образа подростка. Подчеркнем, „озвучие эпохе”, предполагающее, прежде всего, обращение художника к базовым для нее проблемам, не должно пониматься ограниченно, неоправданно узко – только как изображение разрешения проблемы, только как тематическая ее разработка. В ситуации, когда те или иные представления об общезначимой истине оказываются непрочными и потому могут показаться неубедительными, художник должен найти серьезные эстетические подкрепления, которые могут оказать ему поддержку, так что тут следует говорить о характере творческого акта и специфике художественного языка<sup>22</sup>.

Свое „озвучие с эпохой” лирическая проза, перенимая опыт лирики, обретает не в последнюю очередь через создание соответствующего характера – „не столько частного, единичного, сколько эпохального, исторического, типового образа современника”<sup>23</sup>. Для лирической прозы 20 века таким героем своего времени становится человек, по выражению работавшего в этом жанре советского писателя Георгия Семенова, „отнюдь не железный, а очень легко ранимый”<sup>24</sup>. Это – человек, который противостоит своей среде, находится

---

<sup>20</sup> Марьяна Мамбетова: *Северокавказская лирическая проза (поэтика и проблематика): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Нальчик 2003, с.15.

<sup>21</sup> Ирина Галинская: *Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д.Сэлинджера*. Москва 1975, с.4.

<sup>22</sup> Николай Рымарь: *Аутентичность художественного высказывания как проблема эстетического события*, „Вестник Самарской гуманитарной академии”. Серия: Философия. Филология 2013, № 1 (13), с.131.

<sup>23</sup> Лидия Гинзбург: *О лирике*. Москва 1997, с.11.

<sup>24</sup> Анатолий Клитко: *Глубина фокуса*. Москва 1981, с.193.

в разладе с обществом, болезненно ощущая его ущербность и отказываясь играть навязываемую социальную роль. Холден Колфилд, герой романа *Над пропастью во ржи*, как раз из людей этого типа: он видит в окружающем мире сплошное притворство и лицемерие, и это вызывает в его душе категорический протест, становится причиной бунта. Однако крайне важно, что изображение противостояния личности своей среде обретает у Дж.Д.Сэлинджера свою убедительность, так как получает детальную разработку не только на сюжетно-тематическом уровне, но и в самой структуре повествования, очень близкой к лирической: „если сам факт [эпического] повествования, – пишет Д.Г.Гачев, – излучает доверие бытию, то в жанре лирики человечество дорожит тем, что оно, его мысль и чувство, сопротивляется”<sup>25</sup>.

Опыт лирики, к которому в поисках „нового слова” обращаются некоторые прозаики 20 века, оказывается им полезным в том отношении, что они находят в художественном языке этого „самого субъективного рода литературы” (Л.Я.Гинзбург) технические возможности фиксировать душевые переживания отдельной личности во всей их непосредственности и субъективности. Для лирической прозы абсолютным смыслопорождающим началом становится именно логика субъективного восприятия, которая в полной мере определяет внутреннюю структуру текста и, по верному замечанию Н.Т.Рымаря, создает свой язык, преодолевающий устойчивые формы и модели высказывания, обусловленные системой господствующих ценностных ориентаций, которые сообщают всему конкретную определенность и упорядоченность<sup>26</sup>. В ситуации 20 века, когда коллективный опыт полностью утрачивает прежнее доверие и уступает место опыту индивидуальному, сугубо личному, такой подход оказывается, действительно, продуктивным, способным придать высказыванию исключительную аутентичность звучания.

В романе Дж.Д.Сэлинджера повествование организовано именно по этому, „лирическому”, принципу: объективная последовательность фактов заменена логикой их субъективного переживания героем, ни одна деталь внешнего мира не существует самостоятельно,

---

<sup>25</sup> Георгий Гачев: *Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр*. Москва 2008, с.188.

<sup>26</sup> Николай Рымарь: *Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка*. Siedlce 2016, с.299-300.

автономно, независимо от героя, все подается здесь как предмет его эмоционально-оценочного восприятия. Окружающая действительность, будучи преломленной сквозь призму переживаний Холдена, оказывается заметно деформированной, ибо ее функция здесь – выражение индивидуального опыта героя, самой его субъективности.

Переживания Холдена раскрываются перед нами во всей своей непосредственности. В этом отношении его рассказ едва ли со-поставим с рассказом, например, Аркадия Долгорукого – еще одного юноши, героя романа Ф.М.Достоевского *Подросток*, выдержанного в традициях эпического жанра.

„I like it when somebody digresses. It's more interesting and all”<sup>27</sup>, – признается Холден мистеру Антолини, и его повествование, действительно, „грешит” заметной непоследовательностью, фрагментарностью, подчиняясь импульсивной логике субъективных переживаний рассказчика. Долгорукий же, как определяет он свою задачу в самом начале романа, „записывает лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего”<sup>28</sup>. Он, конечно, „поражен всем совершившимся”, но его установка – поведать произошедшую историю максимально объективно, и потому он разворачивает свой рассказ как некий событийный ряд, последовательно переходя от эпизода к эпизоду.

Аркадий, разумеется, не ошибается, когда в начале „с досадой предчувствует”, что, „кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств”<sup>29</sup>, – без чувств, действительно, не обходится, – но и о них он пишет „как давно отрезвившийся человек и во многом уже как посторонний”<sup>30</sup>, все эмоции подаются им, так сказать, в объективированном, отрефлексированном виде. Совсем по-другому воспринимаются эмоции Холдена: уже испытанные им в прошлом, они буквально воскресают во всей своей непосредственности, переживаются им повторно; все в его рассказе получает эмоциональную оценку, так что даже вырезанные на двери уборной инициалы одного из выпускников школы предстают перед нами как „goddam stupid sad old initials”<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Jerome Salinger: *The catcher in the rye*. Санкт-Петербург 2017, с.233.

<sup>28</sup> Федор Достоевский: *Подросток*. Москва 2019, с.3.

<sup>29</sup> Ibidem, с.3.

<sup>30</sup> Ibidem, с.27.

<sup>31</sup> Jerome Salinger: *The catcher in the rye*. Санкт-Петербург 2017, с.215.

Повествование выстраивается таким образом, что индивидуальный душевный опыт оказывается буквально вписаным в его внутреннюю структуру. Это создает необходимые условия для того, чтобы личность, как это имеет место в лирике, „уплотнилась, затвердела, перестала быть прозрачной” (Д.Г.Гачев): индивидуальность героя „проступает” на всех уровнях произведения, все здесь становится ее знаком, указывает на нее, служит тому, чтобы она вновь и вновь обнаруживала себя во всей своей субъективности. Достигаемая за счет этого непосредственность изображения душевной жизни героя позволяет читателю приблизиться к его опыту вплотную, войти в него, прочувствовать изнутри и потому во многом обеспечивает аутентичность его восприятия.

„Чувство и рефлексия, – пишет Г.В.Ф.Гегель о лирике, – вовлекают внутрь себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова”<sup>32</sup>. В лирической прозе, опирающейся на тот же принцип, бытие предстает именно как предмет восприятия лирического героя, причем его точка зрения в произведении всегда единственная. Здесь категорически не может быть ни одного стороннего наблюдателя, который мог бы взглянуть на мир и героя со своих собственных позиций, оценить опыт лирического Я, так сказать, объективно (или в какой-то своей субъективной логике).

Единственность точки зрения лирического героя обеспечивается и особой спецификой художественного языка, которая заключается, прежде всего, в нетерпимости того к любому „чужому слову”. Заметим, что художник, в каком бы жанре он ни работал, неизбежно сталкивается с той „упругой, часто трудно проницаемой средой других, чужих слов о том же предмете, на ту же тему”<sup>33</sup>, о которой писал М.М.Бахтин. Важно, что эпос и лирика подходят к решению данной проблемы по-разному.

Как показывает М.М.Бахтин, прозаик всячески активизирует эту „чужесловесную разноакцентную среду”, организуя ее в соответствии со своим замыслом: его голос обретает свое индивидуальное звучание лишь на фоне иных разноречивых голосов, в их сосредоточии, в социальном диалоге, который сплетается для него с самой диа-

---

<sup>32</sup> Георг Вильгельм Фридрих Гегель: Эстетика: в 4 томах. Том 3. Москва 1971, с.514.

<sup>33</sup> Михаил Бахтин: Слово в романе. Санкт-Петербург 2017, с.32.

лектикой предмета<sup>34</sup>. Лирический подход к изображению мира – совсем иной. Лирик, который, конечно, также обнаруживает каждое слово „уже оговоренным, оспоренным, оцененным”, направляет свои усилия в обратную сторону, работает на „выголашивание” из языка чужих акцентов и интенций. Его язык должен находиться в его полном единоличном владении, быть единственным и единственным, „забыть историю противоречивого словесного осознания своего предмета и столь же разноречивое настоящее этого осознания”, чтобы обеспечить возможность прямой интенциональности<sup>35</sup>.

В лирике и, соответственно, лирической прозе язык героя, как и его образ, никогда не выступает в роли объекта. Объектна здесь может быть лишь речь иных персонажей, но надо понимать, что она входит сюда не на правах другого языка, который приносит свои особые точки зрения, на котором можно сказать нечто, чего не скажешь на своем языке, а на правах изображенной вещи<sup>36</sup>. Роман Дж.Д.Сэлинджера изобилует многочисленными репликами персонажей, но почти все они, будучи едва произнесены, становятся, как и все остальное в произведении, предметом оценки главного героя и потому автоматически выводятся из одной плоскости с его, героя, изображающим словом и становятся словом изображенным: „He said the play itself was no masterpiece, but that the Lunts, of course, were absolute angels. Angels. For Chrissake. Angels. That killed me”<sup>37</sup>.

В лирической прозе внешний мир предстает в восприятии лирического героя и, соответственно, во внутренних формах его языка, который в связи с принципиальной невозможностью как-то взглянуть на него со стороны и осмыслить его в некой его ограниченности всегда осуществляет себя как бесспорный, единственно возможный и всеобъемлющий. Лирический язык всегда воспринимается как в полной мере адекватный тому, что он описывает, и потому обладает высокой степенью аутентичности: в лирике, как подчеркивает М.М.Бахтин, „даже слово о сомнении должно быть как слово несомненным”<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Ibidem, c.35.

<sup>35</sup> Ibidem, c.36.

<sup>36</sup> Ibidem, c.49.

<sup>37</sup> Jerome Salinger: *The catcher in the rye*. Санкт-Петербург 2017, c.163.

<sup>38</sup> Михаил Бахтин: *Слово в романе*. Санкт-Петербург 2017, c.40.

Такое изображение современной личности, когда завершение образа героя происходит исключительно с точки зрения самого героя, имеет, по мнению Н.Т.Рымаря, несомненную аутентичность. Исследователь связывает это с тем, что такая техника устанавливает максимально близкий, не опосредованный сознанием „третьего” контакт между читателем и героем, не только минута все готовые, социальные, ценностные и литературные типы изображения „характера”, но и как бы включая в раму опыта героя и опыт читателя, находя между ними определенные „зоны тождества”<sup>39</sup>.

Повторимся, аутентичность художественного высказывания, действительно, во многом опирается на общность опыта автора (его героя) и читателя. Конечно, наличие неких „зон тождества” определяется, прежде всего, схожим содержанием опыта того и другого, но важно, что обнаруживают („нащупывают”) эти зоны эпос и лирика по-разному. Если эпос изначально „мыслит миром, историей”, то лирика устремляется к открытию неких общих для мира истин через раскрытие душевной жизни отдельной личности. По Л.Я.Гинзбург, это устремление реализуется, прежде всего, в специфике „лирической личности”, которая всегда „суммарна”, всегда – „образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи”<sup>40</sup>. Т.И.Сильман говорит в этой связи о том, что лирическое произведение, будучи чем-то чрезвычайно конкретным, тем не менее оформляется как нечто вне- и сверхличное и должно восприниматься отвлеченно от индивидуальной определенности действующих лиц. „Более всего, – пишет она, – лирическое стихотворение напоминает то, что в грамматике называется парадигмой»<sup>41</sup>, то есть каждый частный случай индивидуального переживания лирика превращает в парадигму переживания для любого другого человека.

Т.И.Сильман не связывает одно с другим напрямую, но можно, вероятно, предположить, что такая „парадигматика” проявляется, в том числе, в описываемом ею развитии лирического стихотворения непременно от частного к общему (через эмоциональное переживание отдельных эмпирических фактов к раскрытию некой правды,

<sup>39</sup> Николай Рымарь: *Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка*. Siedlce 2016, с.297.

<sup>40</sup> Лидия Гинзбург: *О лирике*. Москва 1997, с.163.

<sup>41</sup> Тамара Сильман: *Заметки о лирике*. Ленинград 1977, с.199.

истины). В романе *Над пропастью во ржи* логика, схожая с этой, неоднократно обнаруживает себя в рассуждениях главного героя, который многие, даже самые малозначительные, события склонен эмоционально трактовать как частные случаи проявления неких общих закономерностей:

I told him he thought he could give the time to anybody he felt like.  
I told him he didn't even care if the girl kept all her kings in the back row or not, and the reason he didn't care was because he was a goddam stupid moron. He hated it when you called a moron. All morons hate it when you call them a moron<sup>42</sup>.

Конечно, здесь угадывается весьма типичная для подростков склонность к некой абсолютизации своего личного опыта, своевольному и безапелляционному распространению его на все человечество. Тем не менее, хотя бы однажды Холден Колфилд делает весьма неожиданное для него самого открытие. Это происходит в самом конце романа, когда он, до того момента ненавидевший мир за его притворство и подлость, вдруг произносит слова, примиряющие его с окружающими и тем самым свидетельствующие о том, что он, возможно, не упадет в ту ужасную пропасть, о которой говорил ему мистер Антонини. Примечательно, что логика рассуждений тут остается прежней:

I'm sorry I told so many people about it. About all I know is, I sort of miss everybody I told about. Even old Stadlater and Ackley, for instance. I think I even miss this goddam Maurice. It's funny. Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody<sup>43</sup>.

Такое движение от частного к общему, от внешнего к внутреннему, то есть от отдельных фактов объективной реальности к их эмоциональной переработке, к постижению некоей внутренней правды, составляет, по Т.И.Сильман, еще одно принципиальное отличие лирики от эпоса. Если эпическое повествование может быть представлено как движение по горизонтали, причем автор движется здесь как бы рядом и одновременно с фактами, то движение лирического сюжета непременно подразумевает удаление от эмпирической поверхности вглубь, „на дно”, так что лирический поэт как бы пребывает

---

<sup>42</sup> Jerome Salinger: *The catcher in the rye*. Санкт-Петербург 2017, с.59.

<sup>43</sup> Ibidem, с.269-270.

в некоей фиксированной точке, кружит вокруг одной мысли, пока не найдет решение, важное именно в данной конкретной ситуации. Именно поэтому, заключает Т.И.Сильман, для лирики „чем-то совершенно органическим, вытекающим из самого механизма переживания”, является композиционный повтор<sup>44</sup>.

Повтор в структуре художественного произведения напрямую связан с накоплением качества, с трансформацией смысла. „Именно на материале повторов, – пишет Ю.М.Лотман, – обнаруживается с наибольшей яркостью та более общая эстетическая закономерность, что все структурно значимое в искусстве семантизируется”<sup>45</sup>. Через наращивание смысла повтор часто создает базу для символического восприятия образа.

Это мы можем наблюдать и в романе Дж.Д.Сэлинджера. То и дело возникающее, но так и остающееся нереализованным желание Холдена позвонить Джейн указывает на его романтичную и, вопреки весьма грубой манере выражаться, очень тонко чувствующую натуру, которая наделяет его способностью любить и в то же время лишает возможности действовать хоть сколько-нибудь решительно и прагматично. Его вновь и вновь воскресающее воспоминание о том, как Джейн, играя с ним в шашки, никогда не переставляла дамки из последнего ряда, говорит об исключительно нежном и трогательном его к ней отношении, что, в частности, очень отличает его от Стрэдлейтера, у которого соответствующий вопрос Холдена вызывает лишь насмешку и недоумение. Ту же реакцию у случайных собеседников Холдена вызывает и его озабоченность судьбой уток из Центрального парка, которые неизвестно куда деваются зимой, „когда пруд покрывается льдом и промерзает насквозь”. Все эти моменты, наряду с многократно упоминаемой охотничьей шапкой, которая выполняет в произведении функцию шутовского колпака<sup>46</sup>, приобретают символическое звучание – знаменуют собой отрезанность тонко чувствующего и презирающего повсеместный конформизм героя от общества, которое имеет иные ценности, иные ориентиры, по-другому живет и по-другому чувствует.

---

<sup>44</sup> Тамара Сильман: *Заметки о лирике*. Ленинград 1977, с.138-140.

<sup>45</sup> Юрий Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998, с.131.

<sup>46</sup> Надежда Шалимова: *Роман Дж.Д.Сэлинджера „Над пропастью во ржи” как роман-инициация*, „Филологические науки: вопросы теории и практики” 2014, № 4 (34): в 3 ч. Ч.III, с.203.

Заметим, что символы, подобные этим, очень типичны для лирической прозы. Чаще всего носителями символического смысла здесь становятся конкретные предметы и события, в объективном плане (и в восприятии иных персонажей), как правило, совсем мало-значительные. На самом деле, именно эта кажущаяся „случайность” предмета или события создает необходимую предпосылку для предвидения и последующего угадывания в нем неких крайне важных для понимания личности героя смыслов. Так, Г.Курц, выделяя прагматическое и символическое понимание, поясняет, что второе как бы подключается к первому, „когда того решения, что дает нам прагматическое понимание, оказывается недостаточно”<sup>47</sup>. „Прагматическая не-значительность” образа (особенно в ситуации повтора, например) заставляет нас предчувствовать в нем „значительность” иного порядка и потому воспринимать его именно в символической перспективе.

Именно такая „созависимость” прагматического и символического понимания объясняет максимально сильный заряд лирического смысла, если его носителем становится минимально значимый в прагматическом отношении предмет: чем незначительнее в практическом плане предмет или событие, тем более зrimо, явственно проявляется ценностное отношение к нему лирического героя, его психоэмоциональное переживание, его сугубо индивидуальный опыт. Е.Г.Озерова, изучая особенности материальной символики лирической прозы, справедливо видит ее основной источник в интенциональности, рассматривает интенциональный акт, то есть направленность сознания на предмет, как акт придания смысла<sup>48</sup>. Лирические символы всегда очень личные: это – не некие „знаки судьбы”, „знаки свыше”, которые могут и не восприниматься героем как таковые, но именно „материальные носители” сугубо личностных смыслов героя, „выразители” его душевного состояния.

В контексте проблемы аутентичности художественного высказывания особенно важен тот факт, что символизация является собой именно *невербальный* механизм смыслопорождения и, стало быть, позволяет художнику избежать известной лжи „изреченной мысли” (Ф.И.Тютчев). Для лирики и лирической прозы это тем более актуально, что эмоции, чувства, являющиеся предметом их изображения,

---

<sup>47</sup> Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 2009, S.90.

<sup>48</sup> Елена Озерова: *Интенциональность поэтической прозы*, „European Social Science Journal” 2011, № 4 (7), с.59-66.

особенно трудно переводимы в слова, неизбежно „косноязычны” и „молчаливы” (В.Тушнова). Символизация подобного рода позволяет перевести основную смысловую нагрузку на уровень подтекста, где некие смыслы, не будучи непосредственно проговоренными, тем самым заявляют о себе максимально убедительно и правдиво, обнаруживают себя во всей своей ясности и полноте.

Итак, лирическая проза 20 века может быть адекватно оценена и осмыслена, в первую очередь, именно как „продукт” своего сложного времени, то есть в парадигме его насущных интересов и нужд. Пожалуй, ключевой проблемой этой эпохи становится кризис языка, запустивший активный поиск „нового слова”, новых возможностей достижения аутентичности художественного высказывания. Лирическая проза решает эту проблему, во-первых, обращаясь к индивидуальному опыту личности, казавшемуся в ситуации культурного кризиса единственно „достоверным”, и, во-вторых, создавая – с опорой на опыт лирики – особый язык, способный раскрыть этот опыт максимально естественно и правдоподобно.

## REFERENCES:

- Ardashkin Igor': *Doverie v nauke i religii: k voprosu o stanovlenii kul'tury doveriya*, „Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta” 2013, № 370, s.56-60 (Игорь Ардашкин: *Доверие в науке и религии: к вопросу о становлении культуры доверия*, „Вестник Томского государственного университета” 2013, № 370, с.56-60).
- Bahtin Mihail: *Slovo v romane*. Sankt-Peterburg 2017 (Михаил Бахтин: *Слово в романе*. Санкт-Петербург 2017).
- Dostoevskij Fedor: *Podrostok*. Moskva 2019 (Федор Достоевский: *Подросток*. Москва 2019).
- Dugin Evgenij: *Vlast' doveriya i doverie vlasti, „Vlast”* 2018, T.26, № 8, s.60-66 (Евгений Дутин: *Власть доверия и доверие власти, „Власть”* 2018, Т.26, № 8, с.60-66).
- Frege Gottlob: *Logika i logicheskaya semantika*. Moskva 2000 (Готтлоб Фреге: *Логика и логическая семантика*. Москва 2000).
- Gachev Georgij: *Soderzhatel'nost' hudozhestvennyh form. Epos. Lirika. Teatr*. Moskva 2008 (Георгий Гачев: *Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр*. Москва 2008).

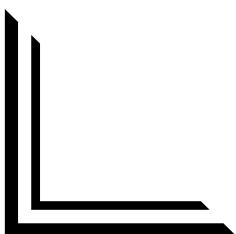
- Galinskaya Irina: *Filosofskie i esteticheskie osnovy poetiki J.D.Salinger.* Moscow 1975 (Ирина Галинская: *Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д.Сэлинджера.* Москва 1975).
- Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol.* Göttingen 2009.
- Ginzburg Lidiya: *O lirike.* Moskva 1997 (Лидия Гинзбург: *О лирике.* Москва 1997).
- Hegel Georg Wilhelm Fridrich: *Estetika v 4 tomakh.* Tom 3. Moskva 1971 (Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Эстетика:* в 4 томах. Том 3. Москва 1971).
- Hesse Hermann: *Ausgewählte Werke in 6 Bänden.* Band 6: *Gedichte, Betrachtungen, Briefe.* Frankfurt am Main 1994.
- Hofmannsthal Hugo: *Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte.* Stuttgart 2000.
- Huako Fatimet: *Evoluciya i zhanrovaya specifika liricheskoy povesti,* „Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie”, 2012, № 2, s.44-48 (Фатимет Хуако: *Эволюция и жанровая специфика лирической повести*, „Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение”, 2012, № 2, с.44-48).
- Kalisch Eleonore: *Aspekte einer Problem- und Begriffsgeschichte*, in: *Inszenierung von Authentizität.* Tübingen 2007, S.24-42
- Clitko Anatolij: *Glubina fokusa.* Moskva 1981 (Анатолий Клитко: *Глубина фокуса.* Москва 1981).
- Knaller Susanne, Müller Harro: *Einleitung. Authentizität und kein Ende,* in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs.* München 2016, S.7-16
- Lotman YUrij: *Ob iskusstve.* Sankt-Peterburg 1998 (Юрий Лотман: *Об искусстве.* Санкт-Петербург 1998).
- Mambetova Mar'yan: *Severokavkazskaya liricheskaya proza (poetika i problematika): dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk.* Nal'chik 2003 (Марьяна Мамбетова: *Северокавказская лирическая проза (поэтика и проблематика): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук.* Нальчик 2003).
- Mel'nikova Irina: *Magicheskaya prirodnaya lirika v aspekte problemy autentichnosti hudozhestvennogo vyskazyvaniya,* „Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki” 2018, № 6-1 (84), s.28-32 (Ирина Мельникова: *Магическая природная лирика в аспекте проблемы аутентичности художественного высказывания*).

- тичности художественного высказывания, „Филологические науки. Вопросы теории и практики” 2018, № 6-1 (84), с.28-32).
- Moroseeva Dar'ya: *Problema autentichnosti hudozhestvennogo vyskazyvaniya v proze Ingeborg Bahmann: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Samara 2017 (Дарья Моросеева: Проблема аутентичности художественного высказывания в прозе Ингеборг Бахман: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Самара 2017).
- Ozerova Elena: *Intencional'nost' poeticheskoy prozy*, „European Social Science Journal” 2011, № 4 (7), s.59-66 (Елена Озерова: Интенциональность поэтической прозы, „European Social Science Journal” 2011, № 4 (7), с.59-66).
- Rymar' Nikolaj: *Autentichnost' hudozhestvennogo vyskazyvaniya kak problema esteticheskogo sobytiya*, „Vestnik Samarskoj gumanitarnoj akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya” 2013, № 1 (13), s.128-150 (Николай Рымарь: Аутентичность художественного высказывания как проблема эстетического события, „Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология” 2013, № 1 (13), с.128-150).
- Rymar' Nikolaj: *Poetika granicy v literature. Esteticheskie i poetologicheskie aspekty problemy granicy kak fenomena hudozhestvennogo yazyka*. Siedlce 2016 (Николай Рымарь: Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce 2016).
- Rymar' Nikolaj: *Problema autentichnogo slova: liricheskij yazyk prozy Wolfganga Borcherta*, „Russkaya germanistika: ezhegodnik Rossijskogo soyusa germanistov” 2004, Т.1, s.233-249 (Николай Рымарь: Проблема аутентичного слова: лирический язык прозы Вольфганга Борхерта, „Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов” 2004, Том 1, с.233-249).
- Salinger Jerome: *The catcher in the rye*. Sankt-Peterburg 2017 (Jerome Salinger: *The catcher in the rye*. Санкт-Петербург 2017).
- Samorukova Irina: *Diskurs – hudozhestvennoe vyskazyvanie – literaturnoe proizvedenie: Tipologiya i struktura esteticheskoy deyatel'nosti*. Samara 2002 (Ирина Саморукова: *Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности*. Самара 2002).

- Sartre Jean-Paul: *Toshnota*. Moskva 2013 (Жан-Поль Сартр: *Тоинота*. Москва 2013).
- Schlich Jutta: *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübingen 2002.
- Sedov Konstantin: *Stanovlenie diskursivnogo myshleniya yazykovoj lichnosti. Psiho- i sociolingvisticheskie aspekty*. Saratov 1999 (Константин Седов: *Становление дискурсивного мышления языковой личности. Психо- и социолингвистические аспекты*. Саратов 1999).
- SHalimova Nadezhda: *Roman J.D.Salingera „Nad propast'yu vo rzhi” kak roman-iniciaciya, „Filologicheskie nauki: voprosy teorii i praktiki”* 2014, № 4 (34): в 3 ч. СН.ПП (Надежда Шалимова: *Роман Дж.Д.Сэлинджера „Над пропастью во ржи” как роман-инициация, „Филологические науки: вопросы теории и практики* 2014, № 4 (34): в 3 ч., Ч.3).
- Sil'man Tamara: *Zametki o lirike*. Leningrad 1977 (Тамара Сильман: *Заметки о лирике*. Ленинград 1977).
- Skripkina Tat'yana: *Antinomiya doveriya k miru i doveriya k sebe v che-lovecheskom bytii, „Razvitie lichnosti”* 2011, № 3, s.211-231 (Татьяна Скрипкина: *Антиномия доверия к миру и доверия к себе в человеческом бытии, „Развитие личности”* 2011, № 3, с.211-231).
- Stepanov YUrij: *V mire semiotiki*, в: *Semiotika: Antologiya*, Moskva 2001 (Юрий Степанов: *В мире семиотики*, в: *Семиотика. Антология*. Москва 2001).
- Tyupa Valerij: *Prolegomeny k teorii esteticheskogo diskursa*, в: *Problema hudozhestvennogo yazyka*. Samara 1996, s.3-10 (Валерий Тюпа: *Пролегомены к теории эстетического дискурса*, в: *Проблема художественного языка*. Самара 1996, с.3-10).



# СЕМИНАР





**ПРОИЗВОДСТВО АФФЕКТА:  
ПРАКТИКИ, ПОЭТИКИ, ПОЛИТИКИ, ТЕХНОЛОГИИ  
МАНИПУЛЯЦИИ**

Статьи этого блока представляют собой материалы междисциплинарного научного семинара состоявшегося в Самарском национальном исследовательском университете имени академика С.П. Королева, 13-14 декабря 2019 года.

Проблематика статей апеллирует к новой тематической и методологической тенденции в социальных, гуманитарных науках и философии, возникшей примерно в начале нынешнего века и схватываемой в понятии „аффективного поворота“. Зародившаяся в контексте так называемой „истории эмоций“ и культурных исследований сегодня эта тенденция распространяется на широкое предметное поле: от исследований искусства и теории медиа до социологии эмоций и концепции „общества переживаний“. Представители „аффективного поворота“ спорят о природе аффекта, о том, что такое „социальная эмоция“, тематизируются различные технологии производства „нужных“ аффектов, технологии манипуляции и управления аффектами. Слово „манипуляция“ описывает взаимоотношения людей и имеет негативную окраску. Оно говорит о пассивности одной из сторон, неспособности сопротивляться воздействию, подобно тому, как марионетка не может противиться движению пальцев кукловода. В статьях по итогам семинара, представленных в блоке, анализируются как механизмы манипуляции коллективными эмоциями, так и стратегии сопротивления манипуляциям в литературе, искусстве и гибридном пространстве современных медиа.

Манипуляция имела место на протяжении всей истории человечества, но в современном обществе, в связи с информационной революцией, она, с одной стороны, становится более распространенной,

а с другой – более явной, возникают новые, неизвестные прежде, масштабы и последствия манипуляций коллективными эмоциями („хайп“, „новая виктимность“, „постпамять“). Социо-культурному анализу этих последствий посвящены статьи Е. Иваненко, Е. Савенковой, М. Корецкой. Этот современный контекст позволяет актуализировать подходы к искусству как области производства эмоций (статья С. Зенкина). В статьях В. Михайлина об образе матери в предвоенном и военном кино и А. Серикова о ритуалах сострадания анализируются манипуляции коллективными эмоциями в политических и пропагандистских целях. В статье А. Володиной на примере неподцензурной поэзии анализируется, как аффективные механизмы искусства производят общности и солидарности. Ряд статей посвящен способам и приемам противостояния личности манипулятивным трендам культуры. Философский аспект этого сопротивления исследуется в статье О. Горяинова, социальный – в статьях А. Серикова, М. Корецкой, Е. Иваненко, художественный, то есть приемы и стратегии сопротивления, выраженные в поэтике текста – в статьях А. Володиной, Т. Казариной, И. Саморуковой и К. Позднякова. Одной из ключевых проблем литературы модернизма – проблеме художника как субъекта, с одной стороны, манипулирующего реальностью, а с другой – объекта социальных манипуляций, посвящены статьи Т. Казариной о русском авангарде, И. Саморуковой и К. Позднякова, где известный роман Ю. Олеши «Зависть» рассматривается через призму модернистского сюжета о художнике и бюргере.

Междисциплинарный подход к проблеме манипуляции социальными эмоциями открывает перед исследователем литературы возможность ответить на вызов «общества переживаний», включив традиционные для литературоведения исследования поэтики в современный гуманитарный контекст.

Ирина Саморукова

## **СЕРГЕЙ ЗЕНКИН**

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Высшая школа экономики (Санкт-Петербург, Россия)

ORCID : 0000-0002-0114-0588

e-mail: sergezenkine@hotmail.com

## **АФФЕКТИВНЫЙ МИМЕСИС В ИСКУССТВЕ**

### **AFFECTIVE MIMESIS IN ART**

#### **Abstract:**

Modern social sciences have developed a new concept of communicative, and not representational, mimesis, in which not two objects (the original and the copy) are involved, but two subjects (the imitated and the imitator), transmitting psychological affects to each other. This article discusses some episodes of the history of that concept: the aesthetic theories of Leo Tolstoy (*What is art?*, 1897-1898), Antonin Artaud (*Theater and its double*, 1938) and Gilles Deleuze (*What is philosophy?*, 1991). In all those theories, the new concept of mimesis does not apply to public life, but to art, which is entrusted with the task of inducing affective „contagion” in the recipient (according to Tolstoy’s concept), producing frenetic affects in the „theater of cruelty” (according to Artaud’s concept), communicating from one subject to another impersonal affects, belonging to nobody (according to the concept of Deleuze). An analysis of these theoretical texts, as well as an excerpt from Gustave Flaubert’s novel *Madame Bovary* (1856), allows us to conclude that in art the mimesis of affects should be considered in relation to the mimesis of cognition.

**Keywords:** aesthetics, mimesis, communication, affects, Leo Tolstoy, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Gustave Flaubert

В XX столетии философия и гуманитарные науки выработали новое определение мимесиса, отличное от многовековой традиции употребления этого понятия, идущего от древней Греции. Согласно новому определению, мимесис носит не презентативный, а коммуникативный характер; по словам Жака Деррида, он имеет место „между двумя производящими субъектами, а не между двумя произведенными вещами”<sup>1</sup>. Иными словами, отношение имитации связывает не два объекта, из которых один представляет другой, – скажем, дом и картинку с его изображением, – а двух общающихся субъектов, из которых один подражает другому. Можно еще сказать, что „новый” мимесис – не вертикальный, а горизонтальный: его участники находятся на одном уровне и могут меняться ролями, а не подчинены иерархически друг другу, как копия подчинена оригиналу и вторична по отношению к нему. В плане историко-идейного генезиса новое понимание мимесиса происходит из выработанного еще эстетикой XVIII века различия между художественным изображением и выражением, то есть „подражанием” внешним и внутренним фактам.

Новое определение позволило расширить сферу применения понятия: мимесис (или миметизм) объясняет не только „подражание природе” в искусстве, как это было в классической эстетике, но и многие факты индивидуальной и коллективной жизни людей, а также и животных, не имеющие художественного характера и изучаемые в социологии, этологии, психологии и истории; таковы, в частности, заразительные аффекты вроде веселья, скорби, воодушевления, паники и т.п. Вместе с тем коммуникативное определение мимесиса заставляет по-новому объяснять и функционирование художественного произведения, обращая особое внимание на взаимодействие в нем создателя и реципиента, например писателя и читателя, и обращая особое внимание на реакцию последнего. В какой мере и с помощью каких категорий мимесис в искусстве можно интерпретировать как наведение, искусственную передачу аффектов?

Вопрос осложняется тем, что, наряду с мимесисом, в человеческой коммуникации есть и другой модус – семиозис. Современная наука многое достигла в изучении знаковых, то есть устойчивых

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida: *Economimesis*, in: Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Ph. Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat: *Mimesis des articulations*, Aubier – Flammarion 1975, p.68.

и дискретных единиц, которыми мы передаем друг другу информацию; в кибернетике такой способ ее передачи называется „цифровым” и считается более эффективным, чем континуальное „аналоговое” моделирование, разновидностью которого как раз и является коммуникативный мимесис. Если же учесть еще и смутный, трудно определимый характер самих передаваемых аффектов, то есть опасность, что мимесис в его современном понимании окажется чисто негативным понятием, обозначающим темную, плохо артикулированную сферу культуры, о которой мы до сих пор умеем судить лишь в общих понятиях, без конкретного технического анализа, разработанного для знаковой коммуникации.

Теорию „горизонтального” мимесиса в искусстве начали разрабатывать еще с конца XIX столетия, чаще всего не пользуясь при этом словом „мимесис”, которое было слишком тесно связано с традицией „вертикального”, репрезентативного подражания, изображения внешних объектов.

Концепция художественного „заражения”, сформулированная Львом Толстым (*Что такое искусство?*, 1897-1898),озвучна исследованиям подражательной деятельности людей в нехудожественной сфере, которые велись примерно в те же годы западными социологами – Габриелем Тардом в *Законах подражания* (1890) или Георгом Зиммелем в *Философии моды* (1905); однако неизвестно, был ли русский писатель как-либо знаком с первой из этих работ.

Толстой отвергает представление об искусстве как творчестве красоты, а тем самым и идею подражания „прекрасной природе”, провозглашавшуюся классической эстетикой<sup>2</sup>. Искусство он определяет как чисто коммуникативную деятельность, осуществляемую, в отличие от науки, в области не мыслей, а чувств (аффектов):

Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его<sup>3</sup>.

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает дру-

---

<sup>2</sup> Правда, подражать можно не только прекрасному, и Толстой как раз резко осуждал современное ему „натуралистическое” изображение случайных фактов действительности.

<sup>3</sup> Лев Толстой: *Полное собрание сочинений*, том 30. Москва 1951, с.64.

гим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их<sup>4</sup>.

Переживания человека, воспринимающего искусство, Толстой прямо характеризует как подражательные и даже проводит рискованное сравнение с гипнозом, который может быть средством миметического внушения:

Чувство это имеет свой источник в подражательности, или скорее – в свойстве заражаемости, в некотором гипнотизме – в том, что духовное напряжение художника для уяснения себе того, что составляет предмет его сомнений, передается через художественное произведение воспринимающему его<sup>5</sup>.

Эстетическая теория Толстого имманентна, искусство, согласно ей, не занимается ни абстрактной, ни даже конкретной репрезентацией – не „подражает” ни идеальной красоте, ни реальным объектам; по крайней мере, не в этом подражании его сущность. В искусстве нет ничего внешнего, трансцендентного ему, есть только здесь и сейчас происходящий процесс миметической коммуникации.

Эта теория сталкивается с рядом трудностей и противоречий. Во-первых, Толстой утверждает, что художественное „заражение” чувствами-аффектами имеет место лишь при опосредованном их выражении „известными внешними знаками”; то есть, в современных терминах, мимесис нуждается в семиозисе как своем носителе. Не являются художественными факты непосредственного, внезнакового заражения аффектами, испытываемыми другими людьми:

Человек, как и говорил Аристотель, есть самое подражательное животное и способен непосредственно заражаться видимыми поступками и подражать им. Человек, видя добрые поступки, влечется к подражанию им; точно так же и к злым поступкам. Человек непосредственно заражается горячностью, спокойствием точно так же, как смех, слезы, зевота непосредственно заражают людей. Но это есть непосредственное заражение и не есть дело искусства. Если же человек познает не прямо, а через посредство линий, красок, звуков, слов чувства другого человека, то это дело искусства<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Ibidem, c.65.

<sup>5</sup> Ibidem, c.220 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).

<sup>6</sup> Ibidem, c.330 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).

Забава и удовольствие получения художественного произведения состоит в том, что я познаю непосредственно, не через рассказ, а через непосредственное заражение то же чувство, которое испытывал художник и которое я без него не узнал бы<sup>7</sup>.

Иногда, однако, Толстой допускает, хотя бы в форме метафоры, и более непосредственное воздействие искусства, уподобляя его заразительным физиологическим рефлексам, таким как зевота или смех:

...оно будет искусство, если оно заражает, т.е. возбуждает хотя в нескольких людях то чувство, которое испытал и передал автор, как зевота заражается зевотой, смех смехом<sup>8</sup>.

Во-вторых, Толстой настаивает на том, что передаваемое искусством чувство должно быть действительно испытано прежде, а не придумано художником. Таково условие „искренности“ искусства, которое он ставит выше всех прочих:

Более же всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника. Как только зритель, слушатель, читатель чувствует, что художник сам заражается своим произведением и пишет, поет, играет для себя, а не только для того, чтобы воздействовать на других, такое душевное состояние художника заражает воспринимающего, и наоборот: как только зритель, читатель, слушатель чувствует, что автор не для своего удовлетворения, а для него, для воспринимающего, пишет, поет, играет и не чувствует сам того, что хочет выразить, так является отпор, и самое особенное, новое чувство, и самая искусственная техника не только не производят никакого впечатления, но отталкивают<sup>9</sup>.

Тем не менее он вскользь признает, что возможно заражение и воображаемым, не испытанным в действительности чувством – как в *Парадоксе об актере* Дидро:

И точно так же будет искусство, если человек *испытал или вообразил* себе чувство веселья, радости, грусти, отчаяния, бодрости, уныния и переходы этих чувств одного в другое и изобразил звуками

---

<sup>7</sup> Ibidem, с.252 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).

<sup>8</sup> Ibidem , с.350 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).

<sup>9</sup> Ibidem, с.150.

эти чувства так, что слушатели заражаются ими и переживают их так же, как он переживал их<sup>10</sup>.

В-третьих, и это самое важное, Толстой пытается с помощью своего определения отделить „хорошее по содержанию искусство”<sup>11</sup> от плохого; для этого он применяет разные, мало согласные между собой критерии. Иногда он вообще отступает от содержательной оценки и допускает чисто формальное совершенство искусства (главное, чтобы в основе его все-таки лежала не красота, а миметическое „заражение”): „Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, т.е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает”<sup>12</sup>. Но чаще он стремится критически дифференцировать содержание искусства, то есть те «чувства», которые в нем передаются. Эти чувства должны быть *всеобщими*; искусство призвано служить выразителем „чувств, испытываемых человеком, живущим свойственной всем людям жизнью, и вытекающих из религиозного сознания нашего времени, или чувств, доступных всем людям без исключения”<sup>13</sup>. В другом месте, однако, Толстой вводит ограничительный критерий – *новизну* этих чувств, которая противоречит их всеобщности, так как новое обычно знакомо не всем, а лишь немногим:

Как произведение мысли есть только тогда произведение мысли, когда оно передает новые соображения и мысли, а не повторяет то, что известно, точно так же и произведение искусства только тогда есть произведение искусства, когда оно *вносит новое чувство* (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни<sup>14</sup>.

Более того, в одном из уже процитированных выше предварительных текстов к своему трактату Толстой даже готов признать полноценным искусство сугубо элитарное, заведомо понятное лишь узкому кругу знатоков и, может быть, даже одушевляемое дурными чувствами:

Оно может заражать дурными чувствами, может заражать только нескольких, одинаково настроенных людей и быть непонятно для всех остальных; оно будет искусство, если оно заражает, т.е. возбуж-

---

<sup>10</sup> Ibidem, c.65, курсив мой – С.З.

<sup>11</sup> Ibidem, c.158.

<sup>12</sup> Ibidem, c.149.

<sup>13</sup> Ibidem, c.182.

<sup>14</sup> Ibidem, c.85, курсив мой – С.З.

дает хотя в нескольких людях то чувство, которое испытал и передал автор, как зевота заражается зевотой, смех смехом<sup>15</sup>.

Наконец, чувства дифференцируются по их „внешнему” или „внутреннему” (телесному или духовному) характеру. От свойственных всем нравственных чувств Толстой отделяет такие чувства, как страх, любопытство и т.п., и считает низким, несостоятельным искусство, которое эксплуатирует эти последние, оказывая „воздействие на внешние чувства, воздействие часто чисто физическое”<sup>16</sup>. Особенно сурово он осуждает порочные чувства современных образованных людей, выражением которых занято современное искусство:

Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, полововой похоти и к чувству тоски жизни<sup>17</sup>.

Даже если оставить в стороне „тоску жизни”, приходится признать, что „гордость” и „половая похоть” (против которой ополчается Толстой, беспощадно осуждая „разврат” в искусстве) – это достаточно всеобщие аффекты, свойственные не только образованным и правящим классам. Если они исключаются из числа достойных предметов художественного „заражения”, то по каким-то иным, неразъясненным критериям – как „ничтожные” и „несложные”.

Затруднения и колебания Толстого объясняются тем, что, приняв определение искусства как коммуникативного мимесиса, он вынужден как-то дополнительно отграничивать его от мимесиса нехудожественного или „плохого” художественного, будь то „непосредственное”, внезнаковое подражание, повторение традиционных, лишенных новизны эмоциональных выражений (хотя вообще-то именно таков весь фольклор!), художественная передача „дурных”, „ничтожных” или „несложных” аффектов, объявляемых малодостойными предметами для искусства. Толстой-теоретик, в 1890-е годы превыше всего озабоченный моральным воздействием искусства и ставивший „добро” выше „красоты”, столкнулся с многообразием миме-

---

<sup>15</sup> Ibidem, с.350 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).

<sup>16</sup> Ibidem, с.114.

<sup>17</sup> Ibidem, с.87.

тического опыта человека, которое он как писатель не мог ни игнорировать, ни свести к какому-либо одному типу. Миметический субъект слишком многолик и подвижен, и соответствующее ему коммуникативное определение искусства тоже оказывается слишком многозначным, требует дополнительных уточнений.

В XX веке идея аффективного мимесиса легла в основу театральной теории Антонена Арто, изложенной в книге *Teatr и его двойник* (1938). Театр вообще представляет собой образцовое искусство коммуникативного мимесиса, где зрителю предлагается сопереживать чувствам, изображаемым выступающими перед ним актерами (хотя не обязательно переживаемым последними). Доводя до предела метафору „заражения”, Арто сравнивает театр с чумой. По его мысли, аффект, транслируемый театральным спектаклем, – это не индивидуальные страсти того или иного сценического персонажа или актера, а общая для них всех „органическая буря”<sup>18</sup>, „смятение жизненных соков”: своего рода супераффект, вбирающий в себя все остальные. Актерская игра – род болезни, и она заразительна:

Во внешнем облике актера и больного чумой все говорит о том, что жизнь отреагировала на пароксизм, но тем не менее ничего не произошло.

Есть нечто сходное между больным чумой, который с криком бежит вслед за своими видениями, и актером, гоняющимся за собственными чувствами<sup>19</sup>.

На этой идеи Арто основывает сюрреалистический „театр жестокости”, где развязываются, разнuzдываются яростные стремления людей:

Если театр похож на чуму, то не только потому, что он воздействует на значительные массы людей и приводит их в сильное волнение по одному и тому же поводу. В театре, как и в чуме, есть что-то победное и мстительное одновременно. Стихийный пожар, который чума разжигает на своем пути, очевидно, не что иное, как безграничное очищение<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Антонен Арто: *Teatr и его двойник*. Санкт-Петербург 2000, с.109 (перевод Г.Смирновой).

<sup>19</sup> Ibidem, с.115.

<sup>20</sup> Ibidem, с.117.

Если Толстой сближался с современными ему социологическими теориями мимесиса, то в театральной теории Арто еще отчетливее различается влияние концепций, выработанных Французской социологической школой в конце XIX – начале XX вв. „Сильное волнение” и „смятение жизненных соков”, вызываемое в публике театром-чумой, сопоставимо с „кипением” или „бурлением”, в котором Эмиль Дюркгейм усматривал социopsихический эффект жертвенных обрядов в первобытных обществах (*Элементарные формы религиозной жизни*, 1912). В ходе такого обряда или театрального представления, где люди интенсивно воспроизводят аффекты друг друга, происходит деструктуризация общества: основанная на различении индивидов социальная структура как бы разжижается, утрачивает свою жесткость, поглощается, по словам Арто, „стихийным пожаром”, являет „застывший материализованный мир хаоса”<sup>21</sup>; сходным образом при чуме „под воздействием эпидемии границы общества размываются. Порядок рушится”<sup>22</sup>. Аффективный мимесис подрывает индивидуальность людей, которые оказываются, опять же по словам Арто, „среди мертвцов и безумцев”<sup>23</sup>. Коммуникация между ними больше не проходит через дискретные структуры языка, предполагающие пространственно-временную дистанцию между участниками коммуникации (которые при такой коммуникации обычно предстоят друг другу и выступают поочередно); эти структуры заменяются близким, непосредственным, одновременным и континуальным телесным подражанием. Именно так следует понимать декларируемый Антоненом Арто – теоретиком театра – отказ от обычного сценического слова в пользу жеста и какого-то иного, не-коммуникативного слова, употребляемого „в колдовском, истинно магическом смысле”<sup>24</sup>:

Речь пойдет о том, чтобы заменить обычный разговорный язык качественно новым языком [...]. Основной материал, сущность его и даже, если угодно, альфа и омега, – это жест [...]. Встречая в слове тупик, он стихийно возвращается к жесту<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Ibidem, c.115.

<sup>22</sup> Ibidem, c.105.

<sup>23</sup> Ibidem, c.115. Описание Арто соответствует позднейшему описанию „жертвенного кризиса” в антропологических работах Рене Жирара.

<sup>24</sup> Ibidem, c.215.

<sup>25</sup> Ibidem, c.201 (письмо Жану Полану, 28.09.1932).

Дело не в том, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам примерно то значение, какое они имеют в сновидениях<sup>26</sup>.

Описывая „театр жестокости”, Арто чаще говорит о состоянии театральных актеров, чем зрителей. Воздействие спектакля на публику для него самоочевидный и не самый важный аспект: „Если театр похож на чуму, то не только потому, что он воздействует на значительные массы людей...” Скорее его интересует интегральный характер спектакля, при котором интенсивная миметическая передача аффектов вообще отменяет деление на сцену и зрительный зал: „Спектакль, скомпонованный и построенный таким образом, отвергнув сцену, охватит весь зал театра...”<sup>27</sup> Таким образом, театр для Арто – не артикулированное пространство коммуникации, а сплошная среда коллективного аффекта.

Полвека спустя после Арто (и отчасти опираясь на его идеи) новую концепцию художественного аффекта предложил Жиль Делёз в книге *Что такое философия?* (1991). Он выделил два рода „существ-ощущений”, которые формируются в искусстве и до известной степени соответствуют внешним восприятиям и внутренним переживаниям, – *перцепты* и *аффекты*. Их общая особенность в том, что они свободны от восприятий и переживаний отдельного индивида, существуют независимо от него:

Перцепты – это уже не восприятия, они независимы от состояния тех, кто их испытывает; аффекты – это уже не чувства или переживания, они превосходят силы тех, кто через них проходит. Ощущения, перцепты и аффекты – это *существа*, которые важны сами по себе, вне всякого опыта. Они, можно сказать, существуют в отсутствие человека...<sup>28</sup>

Перцепт или аффект постижимы лишь как автономные, самодостаточные существа, уже ничем не обязанные тем, кто их испытывает или испытывал раньше<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Ibidem, c.185.

<sup>27</sup> Ibidem, c.216.

<sup>28</sup> Жиль Делёз, Феликс Гваттари: *Что такое философия?* Москва – Санкт-Петербург 1998, с.208.

<sup>29</sup> Ibidem, c.213.

Задача искусства – средствами своего материала вырвать перцепт из объектных восприятий и состояний воспринимающего субъекта, вырвать аффект из переживаний как перехода от одного состояния к другому. Извлечь блок ощущений, чистое существо-ощущение<sup>30</sup>.

Если перцепты отсылают к более или менее статичным „картинам”, то аффект представляет собой динамический процесс – „становление человека не-человеком”, слияние субъекта с каким-либо объектом внешнего мира:

*Аффекты – это и есть такие становления человека не-человеком, подобно тому как перцепты [...] суть не-человеческие пейзажи природы*<sup>31</sup>.

Аффект точно так же выше переживаний, как перцепт выше восприятий. Аффект – это не переход от одного опытного состояния к другому, а становление человека не-человеком. Ахав не подражает Моби Дику, а Пентесилея не „изображает” собаку – это не имитация, не опытно постижимая симпатия и даже не воображаемое самоотождествление. Это и не сходство, хотя некоторое сходство тут имеется, – просто это сходство лишь продукт. Скорее это предельная близость – из-за тесного слияния двух несхожих ощущений или, наоборот, из-за удаленности света, улавливающего оба элемента в одном и том же отражении<sup>32</sup>.

Такие „ничейные”, никому не принадлежащие динамические образования циркулируют в культуре, куда их вводит писатель или художник. Его роль, почти как у Толстого, – находить и передавать другим новые, невиданные аффекты:

Крупный романист – это прежде всего художник, открывающий неизвестные или недооцененные прежде аффекты, выводящий их на свет через становление своих персонажей<sup>33</sup>.

О любом искусстве следовало бы сказать: художник – это показчик аффектов, изобретатель аффектов, творец аффектов, связанных с перцептами или видениями, которые он нам дает. Он не только творит их в своих произведениях, он наделяет ими нас самих и за-

---

<sup>30</sup> Ibidem, c.212-213.

<sup>31</sup> Ibidem, c.215.

<sup>32</sup> Ibidem, c.220-221.

<sup>33</sup> Ibidem, c.222.

ставляет нас становиться вместе с ними, он нас самих вовлекает в со-  
ставное целое<sup>34</sup>.

В отличие от Толстого, Делёз не подчиняет художественное творчество моральным задачам и рассматривает его как один из общих способов мышления: „Искусство мыслит не меньше чем философия, но оно мыслит аффектами и перцептами”<sup>35</sup>. Для него искусство соотносится не столько с экспериментальной наукой (как могло казаться многим в позитивистском XIX веке), сколько с философской рефлексией. Описываемый им процесс, в ходе которого автор „наделяет” нас аффектами и перцептами и „заставляет нас становиться вместе с ними”, есть не что иное как миметическое заражение, причем в случае аффектов, а не перцептов оно носит особенно динамичный характер „становления не-человеком”. Писатель или художник заражает публику своими аффектами, которые уже и сами по себе представляли собой его заражение чем-то внешним: это „не имитация, не опытно постижимая симпатия и даже не воображаемое самоотождествление”, но какое-то особо тесное „слияние”, возникающее от „предельной близости” подражающего и подражаемого.

Три теоретика искусства, кратко рассмотренные выше, открывают глубокие и увлекательные перспективы, показывающие спонтанно действующий механизм художественной коммуникации, которая основана на миметической передаче аффектов. Вместе с тем в каждой из их концепций ощущается некая смутность, неопределенность. Лев Толстой, определив эффект „заражения” искусством, вязнет в трудно различимых разновидностях этого эффекта (искусство всеобщее/элитарное, народное/ученое, нравственное/развратное) и тратит много сил на полемическое обличение „ложного” современного искусства, почти не доходя до анализа искусства подлинного. Антонен Арто, утверждая „яростный”, „жестокий” характер театрального действия, связывает его главным образом с фигурой актера на сцене и затрудняется или просто пренебрегает конкретно объяснить, как это действие переживается зрителем в зале. Жиль Делёз, вводя новые понятия для обозначения единиц миметической коммуникации в искусстве („перцепты” и „аффекты”), в духе (пост)структуралистской теории мыслит эту коммуникацию безличной: в ней отсутствует читатель/зритель,

---

<sup>34</sup> Ibidem, с.224.

<sup>35</sup> Ibidem, с.86.

а творец ощутим лишь постольку, поскольку сам изначально втянут в миметический процесс, отчуждается от себя, становится другим существом, – это и является для него „аффектом”. Можно объяснить такую смутность тем, что ни один из трех авторов не был профессиональным теоретиком искусства: это либо размышлявшие об искусстве художники-практики (Толстой, Арто), либо философ „широкого профиля”, не создавший завершенной эстетической системы (Делёз). Есть, однако, и внутренняя, собственно концептуальная причина затруднений: теоретикам аффективного мимесиса плохо удается определить его субъекта – того, кто захвачен подражанием другому субъекту. Миметический субъект – пустой субъект, он слишком поглощен чужими аффектами, „загипнотизирован” ими (по выражению Толстого), находится в слишком плотной „предельной близости” (Делёз) с источником своего подражания. Между этими двумя участниками коммуникации нет дискретного разделения и рефлексивной дистанции, на которой мог бы сформироваться собственно коммуникативный субъект, независимый партнер в диалоге. Собственно, и понятие диалога не применимо к аффективному мимесису, где происходит не обмен отдельными, ответственными „репликами” (будь то слова, жесты, музыкальные фразы или кинокадры), а неразличимое перетекание безличных, никому не принадлежащих энергетических импульсов.

В этом, по-видимому, и состоит функция аффективного мимесиса в художественном произведении: он дестабилизирует, делает неустойчивым и неопределенным того, чей опыт содержится в произведении. В этом опыте чередуются информативные, субъективно определенные моменты с моментами провала в неопределенность аффективного мимесиса. Покажем это на примере маленького фрагмента из романа Флобера *Госпожа Бовари* (первая часть, глава 2). Этот короткий абзац рассказывает о смерти Элоизы Дюбюк, первой жены Шарля Бовари, после ссоры с его родителями:

Но удар был нанесен. Через неделю Элоиза вышла во двор развесить белье, и вдруг у нее хлынула горлом кровь, а на другой день, в то время как Шарль повернулся к ней спиной, чтобы задернуть на окне занавеску, она воскликнула: „О боже!” – вздохнула и лишилась чувств. Она была мертва. Как странно!<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Гюстав Флобер: *Собрание сочинений в 3-х томах*, том 1. Москва 1983, с.47 (перевод Н.Любимова).

В предыдущих строках Флобер объяснил скрытые причины этой внезапной смерти: вдова Дюбюк, выходя замуж вторым браком за Шарля, обманула его семью, преувеличив размеры собственного состояния, что и вышло наружу после разорительного бегства ее нотариуса. Последовал скандал в семействе, который бедняге Шарлю пришлось как-то улаживать. Все эти сведения, сообщаемые автором читателю, образуют четко структурированный микрорассказ, содержащий определенное знание о поступках и мотивах романых персонажей. Последние, оценивая друг друга, приглашают читателя и самого судить о них – составлять критическое мнение о вдове Дюбюк (совсем мало присутствующей в романном сюжете) и ее матrimониальных уловках, о возмущенных обманом родителях Шарля Бовари, о самом Шарле Бовари, разрывающемся между двумя семьями.

Однако в этом коротком абзаце происходит и нечто непредвиденное. Наряду с информацией, наряду с субъективно определенными словесными сообщениями, мы встречаем здесь прямые или косвенные реплики, заряженные внесловесной аффективной энергией. Одна из них еще поддается личностной атрибуции – это выраженная прямой речью предсмертная реплика самой Элоизы, зато она почти лишена смысла, не более рациональна, чем следующий за нею вздох: „О боже!” Еще меньше определены «авторы» двух фраз, переданных в режиме несобственно прямой речи: кто сказал „Но удар был нанесен” (цитатный характер этих слов обозначен в тексте курсивом), кто удивился смерти Элоизы („Как странно!”)? Такие фразы представляют собой фрагменты какого-то безличного „буржуазного” дискурса, который незримо окружает семейство Бовари и, подобно трагическому хору, комментирует его судьбу. Перед нами мимесис, где имитируются и предлагаются для читательского сопереживания не чьи-то личные слова и мысли, а „ничейные” аффекты, анонимные энергетические разряды, выраженные косвенно с помощью метафоры «нанесенного удара» или же прямо в восклицании „Как странно!”

Как показывает этот пример, аффективный мимесис играет специфическую роль в перцептивной структуре произведения: им отмечены моменты *обезличивания* коммуникации, когда индивидуальная определенность субъектов (в данном случае – субъектов литературной речи и действия) отступает перед анонимной силой переживания, а дискретные и дистантные знаковые сообщения, содержащиеся в соседних сегментах произведения (временных или пространствен-

ных, в зависимости от конкретного вида искусства), уступают место „аналоговому”, передаваемому в „пределной близости” аффективному заражению. Все вместе те и другие сегменты – семиотические и миметические – образуют колебательную перцептивную цепь, переживаемую читателем или зрителем как постепенное узнавание того, что изображено, описано, рассказано или имитировано в произведении.

Действительно, коммуникативный мимесис затрагивает не только аффекты. Имитации и подражательной трансляции поддается также и процесс *познания*, который трудно подвести под категорию аффекта: аффективный характер могут иметь его мотивы – например, любопытство, – и некоторые сопровождающие его переживания, но не добыча знаний как таковая. Познание составляет, наряду с аффектами, один из предметов миметической коммуникации; еще Аристотель выделял его в особую фигуру драматического искусства – „узнавание” (*anagnorisis*)<sup>37</sup>. Это не значит, что посредством художественного мимесиса мы, читатели или зрители, „познаем” окружающий мир; познавательная концепция искусства, господствовавшая в эстетике XIX-XX веков, исторически ограничена и не объясняет всех его аспектов и проявлений. Верно, однако, другое: искусство может *имитировать процесс познания*, независимо от его результатов. Рецептиент художественных произведений (читатель, зритель, слушатель) мысленно сопереживает не только чувствам персонажей, но и тому процессу, в ходе которого автор последовательно сообщает ему об этих чувствах, их мотивах и последствиях; такой процесс критического познания идет, например, в *Госпоже Бовари* Флобера. Он очевиднее всего во временных искусствах и особенно в некоторых специальных жанрах литературы, таких как роман воспитания и детектив, в сюжете которых прямо воспроизводится процесс узнавания и разгадывания загадок. Однако тот или иной „критический путь” (Ж.Старобинский)<sup>38</sup>, путь познания и понимания, заложен в структуре любого художественного произведения, даже самого бессюжетного и нефигуративного, вроде абстрактной живописи и непрограммной музыки. В элементарном случае это может быть просто путь от первичного незнания (удивления, недоумения, даже возмущения) к постижению непривычных перцептивных форм, образцом которых

---

<sup>37</sup> Аристотель: *Поэтика*, 1080.

<sup>38</sup> См.: Жан Старобинский: *Отношение критики*, в: Жан Старобинский: *Поэзия и знание: История литературы и культуры*, том 1. Москва 2002, с.19-48.

служит данное произведение. В некоторых точках этот путь может сопровождаться или прерываться перцептами, которые переживаются как „эффекты реальности”, и аффектами – анонимными энергетическими вспышками, которые нарушают субъектную определенность коммуникации и делают затрудненным (остраненным, в терминах Виктора Шкловского) познавательный процесс, имитируемый художественным произведением. Таким образом, аффективный мимесис следует рассматривать на фоне и в динамическом взаимодействии с мимесисом познания.

## REFERENCES:

- Artaud Antonin: *Teatr i ego dvojnik*, Sankt-Peterburg 2000 (Антонен Арто: *Teatr и его двойник*, Санкт-Петербург 2000).
- Deleuze Gilles, Guattari Félix: *Chto takoe filosofiya?* Moskva; Sankt-Peterburg 1998 (Жиль Делёз, Феликс Гваттари: *Что такое философия?* Москва – Санкт-Петербург 1998).
- Derrida Jacques: *Economimesis*, in: Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Ph. Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat: *Mimesis des articulations*, Aubier – Flammarion 1975.
- Flaubert Gustave: *Sobranie sochinenij v 3-h tomah*, tom 1. Moskva 1983 (Гюстав Флобер: *Собрание сочинений в 3-х томах*, том 1. Москва 1983).
- Starobinski Jean: *Otnoshenie kritiki*, in Jean Starobinski: *Poeziya i znanie: Istorija literatury i kul'tury*, t. 1, Moskva 2002 (Жан Старобинский: *Отношение критики*, в Жан Старобинский: *Поэзия и знание: История литературы и культуры*, том 1. Москва 2002).
- Tolstoj Lev: *Polnoe sobranie sochinenij*, tom 30. Moskva 1951 (Лев Толстой: *Полное собрание сочинений*, том 30. Москва 1951).

**АЛЕКСАНДРА ВОЛОДИНА**

Институт философии РАН (Москва, Россия)

ORCID 0000-0002-8685-321X

e-mail: sasha.volodina@gmail.com

**СИТУАЦИЯ АФФЕКТА:  
СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ “ОБЩЕГО”**

**SITUATION OF AN AFFECT:  
SUBJECTIVITY IN THE “COMMON” SPACE**

**Abstract:**

The subject of this research is the philosophical interpretation of the notion of affect developed by Gilles Deleuze. The author explores the specificity of affect as a pre-individual experience, dynamic intensity and ability to influence and be influenced. The article analyzes non-psychological, non-representative and collective aspects of affect building on the study of poems by Igor Kholin. On conceptualizing rhythm as means of affective synchronization it is made possible to highlight in Kholin's poetry the rhythmical repetition with transposition which marks the “common” space, the space of truisms of language and life. Those spaces provide possibility for affective situations and involve a potentially endless number of elements. First-person perspective in Kholin's poems is not a free manifestation of an individual but a process of forming a subjectivity located in “common” space and a way of making a non-unique expression possible. Such an expression doesn't belong to any particular voice but at the same time it belongs to an elusive community that emerges within the sensation. Emergence of a community appears to be a key condition for the actualization of a poetic quality of a text.

**Keywords:** Gilles Deleuze, Baruch Spinoza, Brian Massumi, Igor Kholin, the Lianozovo school, affect, refrain, repetition, sensation, intensity, poetry

Проблематика аффекта (во всём разнообразии трактовок этого понятия) сегодня актуальна для множества дисциплинарных и междисциплинарных областей: психологии и психоанализа, нейронаук, социологии, гендерных исследований, а также не в последнюю очередь для философии и теории культуры. Рассматривая аффект в русле философского подхода Жиля Делёза, мы получаем возможность сместить фокус взгляда и переосмыслить многие процессы – например, механику социокультурных отношений и причинно-следственных связей.

Аффективные механизмы, действия которых мы можем проследить в пространстве искусства, особым образом влияют не только на это пространство, но и на формы субъективности, которые попадают в ситуацию аффекта. Мы предпримем попытку раскрыть специфику аффективного производства общности и солидарности, привлекая к размышлению материал советской неподцензурной поэзии – наследие Игоря Холина, представителя „лианозовской школы“. Представляется, что одним из стимулов возникновения общности может выступать ритм, широко понятый как способ аффективной синхронизации, организующий не только собственно поэтические, но и внепоэтические элементы.

Чтобы очертить делёзианскую интерпретацию понятия аффекта, отметим, что Делёз во многом опирается на труды Б. Спинозы как первого философа, подробно рассматривавшего проблематику аффекта. Аффект Спинозы можно трактовать как не являющийся прерогативой исключительно человеческого существования – любое тело может воздействовать и испытывать влияние („Под аффектом я разумею испытываемые телом ощущения [corporis affectiones], которыми способность действия нашего тела увеличивается или уменьшается, усиливается или задерживается, и вместе с тем идеи этих ощущений“ (курсив авторский. – А.В.)<sup>1</sup>, более того, именно реализация этой способности и формирует, конституирует тело. Важно, что эта способность оказывается двунаправленной: можно охарактеризовать её как „одновременность способности к действию и способности подвергаться воздействию“<sup>2</sup>. Материалистический подход Спи-

---

<sup>1</sup> Бенедикт Спиноза: *Этика*. Минск, Москва 2001, с.121.

<sup>2</sup> Олег Аронсон: *Силы ложного. Опыты неполитической демократии*. Москва 2017, с.292.

нозы подразумевает, что аффект неотделим от материального, телесного состояния и изменения этого состояния в процессе воздействия и претерпевания воздействия. Таким образом, аффекты можно понимать как „переходы“ и „переживаемые превращения“<sup>3</sup>, и каждый такой переход содержит внутри себя различие и заставляет тело двигаться и изменяться. Важно, что такое понимание аффекта подразумевает принципиальное отличие его от эмоции как индивидуального чувства, а также его материальную природу, которая необязательно сопряжена с человеческой размерностью (аффектом можем быть охвачено не только человеческое существо, но и нечеловеческая сущность).

Согласно Спинозе, однако, следует различать два различных режима аффекта: *affectio* (которое мы можем трактовать как воздействие тела или на тело, состояние этого воздействия, способ существования в воздействии) и *affectus* („безостановочные изменения в движении сил и интенсивностей“<sup>4</sup>, их усиление или ослабление). Так, ситуация аффекта в совокупности своих аспектов охватывает как конкретную материальность тела, так и происходящие с ним процессы – и то, и другое не схватываемо в своей статичности и находится в движении. Процессы и состояния вовлечены в общее событие как разные измерения аффективной среды. Двухспектное понимание аффекта (лишённое, однако, внутренней противоречивости) позволяет рассматривать аффективную ситуацию как конкретную (неотъемлемо локализованную в материальной телесности) и в то же время исследовать её абстрактное измерение – мы обнаруживаем его в том, что материальное тело не тождественно себе и, захваченное аффективными отношениями, может также иметь к самому себе аффективное отношение. Здесь становится явной автономия аффекта, независимого как от причинно-следственной связи рациональной мысли, так и от внеаффективной телесной динамики. Однако аффект и мысль, когниция, никогда не разделимы полностью – поскольку и то, и другое в спинозистском понимании телесно. Делёз в своей лекции о Спинозе подчёркивает, что „проблема разума будет переведена Спинозой в особый случай более обобщённой проблемы аф-

<sup>3</sup> Жиль Делёз: *Спиноза*, в: Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. Москва 2001, с.358.

<sup>4</sup> Gregory J. Seigworth: *From affection to soul*, in: Gilles Deleuze: key concepts. Edited by Charles J. Stivale. Montreal & Kingston 2005, p.167.

фектов. Разум обозначает определённый тип аффектов<sup>5</sup>. Сам Делёз, впрочем, размышляя об аффектах, уходит от этой проблематики, и переосмысление когнитивной деятельности с помощью инструментария теория аффектов активно развивается позднее, уже в наши дни, благодаря развитию нейронаук.

Действие аффектов имеет место в зоне доиндивидуального, телесного, где и происходят изменения и трансформации, а эффектами этого действия являются конкретные образы, события и индивидуации – что отсылает нас к теории индивидуации Жильбера Симондона. Доиндивидуальное Симондона – область вне означивания, оформления и кодирования, то есть область потенциальности, „переизбытка“<sup>6</sup>, и благодаря этому она имеет отношение как к абстрактной, так и к конкретной реальности. Аффект возникает в этой области, не будучи обусловленным ничем происходящим в мире, и представляет собой определённый „способ быть живым“. Опираясь на эти соображения, Делёз связывает понятие аффекта с процессом становления за счёт того, что аффекты оказываются непосредственно соотнесёнными и с силами, и с субъективностями, и обеспечивают продолжительность изменений.

Итак, аффект осуществляет действие (и потому определяется не как сущность, а как событие движения) и не психичен (то есть не является эмоцией или чувством). Захватывая телесную материю, аффект формирует субъективность. Он соответствует таким изменениям, которые не могут рассматриваться в координатах субъект-объектной схемы, где субъект и объект имеют различный онтологический статус. Аффективное событие в своей принципиальной длительности, процессуальности избегает формализации, однако может быть явлено средствами искусства.

Вслед за Делёзом можно заключить, что любой способ мыслить, „который не репрезентативен, и будет называться аффектом“<sup>7</sup>. Оставляя за скобками процедуры изображения и представления, Делёз фокусируется на проблеме выражения – иными словами, выражение проявляет себя в аффективной логике, актуализируясь в материи и будучи имманентным ей и её изменениям, а не выступая эффектом

---

<sup>5</sup> Жиль Делёз: *Лекции о Спинозе*. Москва 2016, с.71.

<sup>6</sup> Gilbert Simondon: *The Genesis of the Individual*, in: *Incorporations*. Edited by Jonathan Crary, Sanford Kwinter. New York 1992, p.301.

<sup>7</sup> Жиль Делёз: *Лекции о Спинозе*. Москва 2016, с.11.

или проекцией некоей внешней структуры. Принимая во внимание, что аффект динамичен, мы говорим не о выражении структуры тела в аффективном образе, а о чём-то другом – например, возможно говорить о действии ритма аффекта, о ритмических резонансных потоках. При действии аффекта нет принципиальной необходимости в представлении аффекта как целостности, нет необходимости, чтобы это представление имелось у всех соучастников аффекта. То же и с аффективным образом – он не доступен представлению в своей целостности, не изобразителен. Такое концептуальное расширение динамики выражения может быть продуктивно для размышления о процессах, происходящих в музыке, кино, поэзии и изобразительном искусстве.

Обращение к аффекту позволяет исследовать изменения, конституирующие социальное, как изменения в нас самих, существующие посредством наших тел и субъективностей, но при этом не сводящиеся только к индивидуальному или психологическому регистру. Рассуждая об аффекте в искусстве, мы улавливаем его специфику и специфику воспринимающей его субъективности, поскольку в событии аффективного восприятия, воздействия и претерпевания воздействия граница между объектом и субъектом теряет прежнее значение. Согласно Феликсу Гваттари, такой философский подход переводит проблему субъективности в этико-эстетическую плоскость: вместо того, чтобы „объективировать, овеществить и “онаукообразить“ субъективность“, мы можем предпринять попытку схватывания субъективности в её „процессуальном созидании“<sup>8</sup>.

Размышляя о субъективности как о принципиально незавершенном, длящемся процессе актуализации, можно задаться вопросом не только о том, как разворачивается этот процесс, но и о том, каким образом эти процессы могут взаимодействовать, будучи захваченными аффективной ситуацией. Ведь поскольку аффект не ограничен рамками индивидуального переживания и единичного тела, то он представляет собой коллективное ощущение, действие, захватывающее некоторую материальную общность. Чтобы рассмотреть этот процесс производства субъективности в ситуации аффективной общности, кажется продуктивным исследовать специфику аффективной синхронизации. Для этого можно обратиться к понятию „аффективной сона-

---

<sup>8</sup> Félix Guattari: *Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm*. Bloomington & Indianapolis 1992, p.13.

стройки“, которое позаимствуем у психиатра Дэниэла Стерна. Он предложил этот термин в ходе изучения взаимодействий матери и младенца, которые основаны не на передаче кодированной информации, а на взаимном реагировании через моторное возбуждение и экспрессию. Стерн отмечает, что это взаимодействие, приводящее к согласованию и сонастройке, кросс-модально – оно реализуется через разные типы стимулов (к примеру, ребёнок издаёт звук – мать улыбается). Происходит перевод одного выражения или поведения в другое<sup>9</sup>.

Важно, однако, что синхронизация и сонастройка не завершины – это длящийся процесс взаимодействия и резонирования, где действующие стороны то сближаются, то вновь отдаляются друг от друга в несовпадении. Эта вариативность синхронизации носит ритмический характер (если мы вслед за Делёзом будем различать метр и ритм, считая первый фиксированной структурой, а второй – её вариативным разворачиванием во времени и в разных средах). Рассуждая о витальных аффектах, не фиксируемых социо-лингвистическими средствами и не подходящими под категории счастья, печали, гнева и так далее, Стерн подчёркивает, что вариации витального аффекта имеют схожую динамическую форму (то есть форму движения), которую сохраняют во времени и которая может быть передана в качестве ритма – в этом смысле они могут соединять различные ощущения, различные субъективности, различные события. Их можно описать через некий резонанс, активирующий то или иное действие или ощущение, но не имеющий определённой фиксируемой формы. Философ Брайан Массуми, развивая и частично переосмысливая пару категориального и витального аффекта, рассматривает теорию аффективной со-настройки как способ помыслить аффективную политику, который сможет „точнее уловить всю сложность ситуации общности и вариативность аффекта“<sup>10</sup>, резонирующего по-разному в разных средах, составляющих ситуацию.

Так, действие аффекта темпорально и организовано во времени благодаря повторяющемуся различию, и представляет собой

---

<sup>9</sup> Bernd Bösel: *Affective Synchronization, Rhythmanalysis and the Polyphonic Qualities of the Present Moment*, in: *Timing of Affect*. Edited by Hrsg. von Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel und Michaela Ott. Berlin 2014, p.110.

<sup>10</sup> Brian Massumi, Joel McKim: *Of Micropereception and Micropolitics*. 15 August 2008. URL: [http://www.senselab.ca/inflexions/volume\\_3/node\\_i3/PDF/Massumi%20Of%20Micropolitics.pdf](http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i3/PDF/Massumi%20Of%20Micropolitics.pdf). P.6.

ритмическое вовлечение в общность – иначе говоря, оно не структурирует субъективность, а ритмизует её. Согласно Гваттари, субъективность утверждается именно благодаря „движению, направляющим векторам, ритурнелям, ритмам и рефренам, которые отбивают такт и увлекают её [субъективность] за собой“<sup>11</sup>. Множественные составляющие доиндивидуального аффективного действия держатся вместе благодаря абстрактной машине рефрена и ритма, благодаря своеобразной „мутации“<sup>12</sup> процесса производства. Концептуализируя важную для философии Делёза и Гваттари идею рефрена, определим его как выделенный из среды мотив, притягивающий к себе разные составляющие окружающего хаоса. Важно понимать, что этот мотив можно трактовать как знак, но знак динамический – поскольку любой мотив выделился и оформился благодаря какому-то другому рефрену, а тот – благодаря третьему. Рефрен, избегая какой бы то ни было изобразительности и представления, указывает на другие мотивы, с которыми он резонирует – как знак-резонанс.

Содержа в себе как художественные, так и внехудожественные (и дознаковые) составляющие-напряжения, рефрен повторяется и может служить усилителем аффективной синхронизации. Повтор действует на моторном уровне и позволяет аффективному действию создать путём захватывания общее поле соучастия благодаря не только видимой составляющей знака, но и чистой интенсивности, на месте которой знак возник. Повтор с одной стороны позволяет сформировать код (повторяясь в разных источниках и условиях, кодировка закрепляет за собой систему значений), но заключённое в нём виртуальное различие в то же время размывает границы знака. Говоря о ритмическом повторе, Делёз и Гваттари обращают особое внимание на то, что ритм конституируется промежутком, различием между двумя средами (поскольку ритмизованная среда, безусловно, отлична от среды, относительно которой ритм ощущим). Это различие („транскодируемый переход“<sup>13</sup>), повторяясь со смещением, оказывает влияние на обе среды и изменяет их, служит средством их сообщения и перемешивания, очерчивает территорию их сопричастности. По

<sup>11</sup> Félix Guattari: *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985*. Cambridge, Mass. and London 2009, p.69.

<sup>12</sup> Ibidem, p.183.

<sup>13</sup> Жиль Делёз, Феликс Гваттари: *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург, Москва 2010, с.521.

Делёзу и Гваттари, такая территория возникает „тогда, когда компоненты среды перестают быть... функциональными, становясь выразительными... когда есть выразительность ритма“<sup>14</sup>. И здесь нас особенно интересует то, что эта территория может возникать помимо прочего и как эффект искусства – то есть искусство оказывается инструментом ритмической разметки территории аффекта.

Механику производства территории мы можем увидеть в поэзии Игоря Холина, входившего в так называемую „лианозовскую“, или „бараочную школу“ – неформальное объединение поэтов и художников, возникшее в 1950-е годы. Это сообщество было чётко локализованным, однако сформировалось стихийно; сами поэты считали себя скорее дружеской группой, собравшейся в Лианозово вокруг Евгения Кропивницкого и его семьи, чем поэтической школой в традиционном смысле этого слова. Эти обстоятельства существенны для рецепции и культурного бытования поэзии Холина: его стихи порой воспринимались почти как фольклорные, „общие“, и воспроизводились в определённых кругах, объединённых сложными отношениями включения/выключения из „обобщённого“, „коммунального“ советского языка, с которым работает Холин. В особенности это справедливо для его ранних стихотворных циклов, размечдающих территорию скромной, стёртой, ничем не примечательной жизни:

\* \* \*

Э.Белютину

Работал бухгалтером  
По учету электросвета.  
Под мышкой портфель,  
В кармане газета.  
Недавно сошел с ума.  
Соседи говорят:  
„От большого ума!“<sup>15</sup>

Эта проблематика советского „общего места“ представляется интересной и непростой, поскольку здесь мы имеем дело с переживанием общности, равно отличным от иронического дистанцирования и от вовлечённости через отождествление. Коллективные формы

---

<sup>14</sup> Ibidem, p.524.

<sup>15</sup> Игорь Холин: *Избранное. Стихи и поэмы*. Москва 1999, с.35.

опыта и ощущения чрезвычайно важны для делёзианской философии именно в качестве зоны аффективного действия. Коллективность, о которой здесь может идти речь, не предъявлена заранее, а возникает в самом действии аффекта и не описывается через понятия общества, народа или группы (ведь свойственная этим формам социальности историчность и идентичность – это как раз те типы статичных структур и положений дел, которые трансформируются аффективными вторжениями). Об этой коллективности можно говорить в терминах „непроизводящего сообщества“ по Жан-Люку Нанси или „толпы“ у Гюстава Лебона; эти аффективные общности удерживаются вместе не в качестве единого целого или структурой каких-то формальных задач, но как разнородное сгущение, охваченное и изменённое общим переживанием. Хотя такого рода общности иногда обретают собственные образы или знаковые протосистемы, которые могут давать „форму рецепции и циркуляции событий толпы“<sup>16</sup>.

Ритмическое повторение со смещением, организующее общность, раскрывает для нас логику аффекта. Подробно разъясняя специфику аффекта как перехода, Массуми показывает, что то или иное состояние можно, собственно, трактовать как „медленный, сдерживаемый или повторяющийся аффект“<sup>17</sup>. Наиболее ясно это видно на примере „рефрена, повторяющего “ temporальные контуры ” и резонансы“<sup>18</sup>. Форма рефрена при внешней стабильности, однако, не функционирует как воспроизведение идентичных аффектов – это недетерминированное, мерцающее и „эволюционирующее производство становления и способности воздействовать и претерпевать воздействие“<sup>19</sup>. Рефрен можно трактовать как синхронизацию „способов жить“ и испытывать тот или иной опыт в материальном пространстве общности.

Возвращаясь к поэзии Холина и представив её как пространство общности, отметим, что речевые ситуации общего в стихах Холина обычно многократно повторяются:

<sup>16</sup> Джоди Дин: *Толпа и публика, „Stasis“* 2017, №1(5), с. 224.

<sup>17</sup> Brian Massumi: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London 2002, p.35.

<sup>18</sup> Lone Bertelsen & Andrew Murphie: *An Ethics of Everyday Infinites and Powers: Felix Guattari on Affect and the Refrain*, in: *The Affect Theory Reader*. Edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth. Durham & London 2010, p.138.

<sup>19</sup> Ibidem, p.145.

Чтобы бежать к морю  
Необходим пропуск  
Чтобы лежать у моря  
Необходим пропуск  
Чтобы убить пламя  
Необходим пропуск  
[...]<sup>20</sup>

Принципиальна неполнота такого рода списков, построенных на повторах – они могут продолжаться бесконечно, все элементы списка равноправны, и концовка стихотворения представляется в большой мере произвольной. Конкретные речевые или сюжетные ситуации могут (с помощью повторов) разворачиваться в максимально общий, открытый проект. Композиция и структура стихотворения позволяют рассматривать его не как отдельное цельное произведение, а как набросок серии, который потенциально может быть продолжен. Как и во многих других стихотворениях Холина, повтор чётных строк в двустишиях задаёт ритм повтора со смещением, ритм серии, каждый следующий элемент которой не связан с предыдущим содержательно или формально. Единственное, что их объединяет, – это само действие повторения.

Производство серии продолжается благодаря механизму дизъюнкции, и вся виртуальная серия остаётся непредставимой в своей целостности, поскольку, не будучи лишь простой совокупностью элементов, этой целостностью не обладает. Эту серию составляют не отдельные единичные элементы, а действие производства новых элементов – само по себе имеющее внехудожественный характер и не только повторяющее конкретное высказывание, но повторением утверждающее неизбежность ограничения такового. Как для перечисляемых занятий необходим пропуск, так и для речевых актов необходимо находиться в режиме общего места. Поэтому можно предположить, что узнавание и признание этого пространства как общего является одновременно и условием производства поэтического текста, и эффектом, порождённым действием разворачивающейся серии. Неуникальность каждого речевого акта, входящего в серию, позволяет увидеть зону неразличимости между „тем же самым“ и „иным“, между одинаковым (клишированным) и индивидуальным

---

<sup>20</sup> Игорь Холин: *Избранное. Стихи и поэмы*. Москва 1999, с.257.

(фактом высказывания конкретного индивида – поэта), которая и становится местом совершенно нового ощущения, ощущения общего – не своего и не чужого.

Язык поэзии, таким образом, – это язык общий, высказывающийся об общем, минимизированный и почти не обладающий собственно поэтическими средствами. Невозможность выйти из общей ситуации становится причиной иронического отношения к трансцендентным сущностям и метафизическим категориям – божеству, истине, культурным и моральным ценностям („Главбух Иванов / Сидит / Как Бог Саваоф“<sup>21</sup>). Попытки вновь утвердить связи между мышлением и опытом принимают форму поэтического исследования общего языка, которое всё-таки должно дать субъекту возможность говорить. Однако приходится признать, что для Холина ирония как прием оказывается невозможной, поскольку ироническое высказывание подразумевает наличие „внешнего взгляда“, то есть выход за пределы дискурса, подвергаемого осмеянию, в то время как стратегия Холина выхода из дискурса общего в принципе не предполагает. Так как использовать этот дискурс для прямого высказывания невозможно, а ироническая дистанция тоже недоступна, необходима третья альтернатива – поиск возможности неуниверсального поэтического высказывания. Эта возможность обеспечивается механикой возникновения перцептивного „места“ – механикой, подрывающей традиционную субъект-объектную схему. Перцептивные конструкции создаются и поддерживаются благодаря ритмической вибрации повторения со смещением:

\* \* \*

На днях у Сокола  
Дочь  
Мать укокала  
Причина скандала  
Дележ вещей  
Теперь это стало  
В порядке вещей<sup>22</sup>

В месте общего не разрешается парадокс „общего/частного“ и „универсального/неуниверсального“ – он утверждается и воспроизводится

---

<sup>21</sup> Ibidem, c.215.

<sup>22</sup> Ibidem, c.197.

в каждой новой ситуации узнавания. Общее становится доступным воспринимающему субъекту в ощущении лишь тогда, когда субъект попадает в ситуацию этого ощущения, которое не предздано и в то же время не является лишь психическим феноменом, поскольку предполагает общий характер самого переживания. Важно подчеркнуть парадоксальный характер этого ощущения узнавания общего – оно предстаёт для субъекта и новым, и не новым одновременно. Встречаясь с такими „текстами общего“, мы получаем доступ к неуникальному поэтическому высказыванию, которое одновременно и ново, и уже известно. Тексты Холина позволяют увидеть, каким образом возможно неуникальное высказывание, не принадлежащее никому и в то же время принадлежащее неуловимой общности, складывающейся в ощущении. Возникновение этой общности становится условием возможности поэтического измерения текста – то есть само «поэтическое» можно интерпретировать как эффект общего места.

В заключение отметим методологическую сложность, связанную с теорией аффекта: как только аффект „фиксируется лингвистически и дискурсивно, он начинает принадлежать другому порядку“<sup>23</sup> и ускользает от нас. В самом деле, исследователь всегда в опасной близости к редуцированию динамичности, зыбкости, виртуальности аффекта. Представляется, что именно по этой причине Делёз, раскрывая характер аффективной логики через материал искусства, не рассматривает отдельные объекты и произведения как самостоятельные единицы, обладающие смыслом в своей целостности. Его интересуют лишь интенсивные точки и аспекты этих объектов, заключённые в них перцепты и возникающие при их восприятии аффекты. Делёз часто рассуждает о сериях объектов, которые являются чем-то большим, нежели простое сочетание нескольких элементов, а также об образах и знаках, которые с помощью этих объектов являются собой.

Делёзианская логика обращения к внехудожественным и неизобразительным аспектам образа-ощущения позволяет выработать инструменты для исследования тех явлений искусства, в которых собственно художественная выразительность минимизирована или окончательно поставлена под вопрос. Эти художественные практики

---

<sup>23</sup> Андрей Завадский, Варвара Склез, Катерина Суверина: *Предисловие. Рассум и чувства: публичная история в музее*, в: *Политика аффекта: музей как пространство публичной истории*. Под ред. Андрея Завадского, Варвары Склез, Катерины Сувериной. Москва 2019, с.34.

работают с неуникальным, выступающим определяющим мотивом на всех уровнях их функционирования: режим неуникального высказывания обеспечивает соположение в „месте“ искусства конкретной материальности и аффективной логики переживания общего.

Рассмотрение аффективной механики образа-ощущения в искусстве с помощью делёзианского инструментария позволяет как раскрыть его теоретический потенциал в дальнейшем осмыслении проблем имманентистской философии, так и выявить его продуктивные возможности в исследовании явлений и актов искусства и их бытования в современном мире с его изменившимися структурами чувственности.

## **REFERENCES:**

- Aronson Oleg: *Sily lozhnogo. Opyty nepoliticheskoy demokrati*, Moskva 2017, s.292 (Аронсон Олег: *Силы ложного. Опыты неполитической демократии*, Москва 2017).
- Bertelsen Lone & Murphie Andrew: *An Ethics of Everyday Infinities and Powers: Felix Guattari on Affect and the Refrain*, in: *The Affect Theory Reader. Edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth*. Durham & London 2010, p.138-160.
- Bösel Bernd: *Affective Synchronization, Rhythmanalysis and the Polyphonic Qualities of the Present Moment*, in: *Timing of Affect. Edited by Hrsg. von Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel und Michaela Ott*. Berlin 2014, p.103-118.
- Delyoz ZHil': *Lekcii o Spinoze*. Moskva 2016 (Делёз Жиль: *Лекции о Спинозе*. Москва 2016).
- Delyoz ZHil': *Spinoza, v: Empirizm i sub"ektivnost": opyt o chelovecheskoj prirode po YUmu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: uchenie o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza*. Moskva 2001 (Делёз Жиль: *Спиноза, в: Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза*. Москва 2001).
- Delyoz ZHil', Gvattari Feliks: *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya*, Ekaterinburg, Moskva 2010 (Делёз Жиль, Гваттари Феликс: *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург, Москва 2010 ).
- Din Dzhodi: *Tolpa i publika, “Stasis”* 2017, №1(5), s. 220-246 (Дин Джоди: *Толпа и публика, “Stasis”* 2017, №1(5), с. 220-246).

- Guattari Félix: *Chaosmosis: An Ethico-aesthetic Paradigm*. Bloomington & Indianapolis 1992.
- Guattari Félix: *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977-1985*. Cambridge, Mass. and London 2009.
- Khulin Igor': *Izbrannoe. Stihi i poemy*. Moskva 1999, (Холин Игорь: *Избранное. Стихи и поэмы*. Москва 1999).
- Massumi Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London 2002.
- Massumi Brian, McKim Joel: *Of Microperception and Micropolitics*. 15 August 2008. URL: [http://www.senselab.ca/inflexions/volume\\_3/node\\_i3/PDF/Massumi%20Of%20Micropolitics.pdf](http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i3/PDF/Massumi%20Of%20Micropolitics.pdf) (9.10.2020).
- Seigworth Gregory J.: *From affection to soul*, in: Gilles Deleuze : key concepts. Edited by Charles J. Stivale. Montreal & Kingston 2005.
- Simondon Gilbert: *The Genesis of the Individual*, in: *Incorporations*. Edited by Jonathan Crary, Sanford Kwinter. New York 1992.
- Spinoza Benedikt: *Etika*. Minsk, Moskva 2001 (Спиноза Бенедикт: *Этика*. Минск, Москва 2001).
- Zavadskij Andrej, Sklez Varvara, Suverina Katerina: *Predislovie. Razum i chuvstva: publichnaya istoriya v muzee*, v: *Politika affekta: muzej kak prostranstvo publichnoj istorii*. Pod red. Andreya Zavadskogo, Varvary Sklez, Kateriny Suverinoj. Moskva 2019 (Завадский Андрей, Склез Варвара, Суверина Катерина: *Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее*, в: *Политика аффекта: музей как пространство публичной истории*. Под ред. Андрея Завадского, Варвары Склез, Катерины Сувериной. Москва 2019).

**ВАДИМ МИХАЙЛИН**

Саратовский госуниверситет (Саратов, Россия)

ORCID 0000-0002-3744-9763

vmikhailin@yandex.ru

**ОБРАЗ МАТЕРИ В СОВЕТСКОЙ „ВОЕННОЙ“ ВИЗУАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЕ 1940-Х ГОДОВ И ПРОИЗВОДСТВО АФФЕКТА**

**MOTHERLY IMAGES IN SOVIET WAR-TIME VISUAL  
CULTURE OF 1940s AND AFFECT PRODUCTION**

**Abstract:**

The article starts with a description of a mobilization technique which the author calls “the Agamemnon technique” based on provoking an affect through the family-oriented culture codes and then manipulating the social behavior of those people affected. This makes a starting point for a discussion of reasons why the fatherly figure of Stalin, well established in the Soviet propaganda of 1930s, actually disappeared from the visual contexts of 1941–1943 being substituted by motherly images. The discussion involves political posters of 1941–1942 and two films of 1943: *She Defends her Motherland* by Fridrikh Ermler and *The Rainbow* by Mark Donskoy and concerns both the mechanics of provoking an affect in a spectator and the means of its channeling to the desired attitudes and social behaviors. Final analyses of art (the paintings by Fyodor Shurpin of 1946–1948) as well as film phenomena (*The Oath* (1946) by Mikhail Chiaureli and *Village Schoolmistress* (1947) by Mark Donskoy) is meant to show the techniques of deaffection a spectator as compatible with a new model of Soviet propaganda: the figure of Stalin regains its place in the center of those projective realities created for Soviet people and as positioned against the background of “the Great Victory” needs no more additional legitimization resources.

**Key words:** affect, social encoding levels, “the Agamemnon technique”, motherly images, Joseph Stalin, Soviet film, political poster

## 1. «Техника Агамемнона» и уровни ситуативного кодирования

Начну с иллюстрации, куда как далекой от сталинского кино на военную тему – с той любопытной манипулятивной стратегии, к которой прибегает АгамемNON в начале второй книги *Илиады*. Ссора с Ахиллом, вне зависимости от ее причин, нанесла весьма серьезный ущерб тому фарну, той „сумме счастья“, без которой никакие претензии на лидерские и мобилизационные функции невозможна. Причем подорвала она ее в специфической плоскости. Все, что касается материальных знаков высокого воинского и властного статуса, осталось в неприкосновенности – Брисеида компенсировала исходную недостачу, от чего, собственно, и толкнулся сюжет. Но потеря ударной части войска и демонстрация неспособности полностью контролировать ситуацию подорвали другие составляющие царского фарна: царь перестал быть очевидным гарантом удачи для каждого конкретного воина, его магической безопасности в составе общего целого – и, следовательно, утратил априорную способность к специфической форме мобилизации, способность заставлять людей забыть о собственной безопасности и рисковать жизнью.

Поэтому так странно начинается вторая книга. АгамемNON, который собирается именно мобилизовать ахейцев и вдохновить их на последний и решительный бой, собирает общевойсковую сходку. Однако та речь, которую он при этом произносит, способна озадачить не только первокурсника филфака. Он полностью снимает с себя мобилизационные функции. Более того, он публично заявляет о неспособности греков к серьезной войне, о слабости их претензий на мужской статус и о необходимости бросить все и ехать по домам. И тем не менее, в итоге этой сходки ахеицы преисполнются решимости сражаться. Механика этого мобилизационного хода на самом деле проста. АгамемNON производит воздействие на аффективную составляющую психики каждого отдельного бойца, после чего другие басилеи, которые непосредственно связаны с конкретными отрядами и которые не претерпевали никакого символического ущерба, перехватывают мобилизационную инициативу и обращают аффект себе на пользу.

В нашем случае особое внимание имеет смысл обратить на то, о чем именно говорит Агамемнон, желая вызвать индивидуальные аффективные реакции у ахейских воинов. Он говорит о позоре, которым покроют себя воины в глазах грядущих поколений, не сумев спрятаться с ничтожным по численности противником – и завершает свою речь словами дома, о женах и детях, которым как раз и предстоит сделаться свидетелями этого позора: и переадресует каждого бойца к интимному домашнему контексту. О значимости этого пункта говорит и то обстоятельство, что воины во власти вновь обретенного эмоционального подъема первым делом отправляются приносить жертвы – „ἄλλος δέ ἄλλῳ“ (Hom. *Il.* 2:400), „свой своим“<sup>1</sup>, и на какой-то момент вся армия превращается в собрание одиночек, где каждый развернут лицом к собственному дому и к собственной семье. Вот эта связь – между индивидуальным аффектом, имеющим четкую семейную привязку, и публичными манипулятивными техниками, и будет далее предметом моего интереса: на материале несколько более актуальном для современного российского человека, чем Гомер.

Я буду исходить из того, что весь получаемый нами опыт мы „приписываем“ к одному из тех уровней ситуативного кодирования, которые формируются у нас на ранних этапах индивидуального существования. Формирование аффективных реакций относится к самым ранним стадиям психической деятельности и составляет основу индивидуально-эмоционального уровня ситуативного кодирования, то есть того ресурса, в который человек всякий раз наугад запускает руку, когда не срабатывает инференция. То есть, собственно, когда он оказывается не в состоянии автоматически совместить конкретную

---

<sup>1</sup> Русский перевод Н. Гнедича («Жертвовал каждый из них своему от богов вечносущих») предполагает несколько иную интерпретацию происходящего – складывается впечатление, что у каждого из ахейских воинов на Олимпе есть свой личный бог-покровитель, помощью которого он и спешит заручиться перед боем. Но *ἄλλος δέ ἄλλῳ* – это именно «свой своему», «близний ближнему». Не следует забывать о том, что греки приносили жертвы не только богам, но и мертвым, которые также имели статус, близкий к божественному – как и о том, что семья мыслилась как единое целое, состоящее из ныне живущих и ныне мертвых, причем в обязанности живых входило почитание мертвых и принесение им жертв, а в обязанности мертвых, в свою очередь – оказание помощи «своим», и прежде всего в кризисных ситуациях – в том числе и в бою.

ситуацию, в которой оказался, с удобной для самопозиционирования проективной реальностью и, следовательно, автоматически же подобрать адекватный способ реакции на эту ситуацию. Один из выходов здесь – отключить режим инференции и заново прокрутить всю имеющуюся информацию: процесс крайне экстенсивный, тяготеющий к бесконечности – и к неврозу. Два других, прочно сцепленных между собой – это аффект и творчество, когда некие элементы наличной ситуации, зачастую сугубо случайные, попросту переадресуются к сформированному когда-то набору сигналов (образов предметов, звуков, жестов, запахов и т.д.), также во многом случайно сцепленных с первичными эмоциями. Собственно, аффект и представляет собой способ прямой связи между актуальностью и проективной реальностью, исключающий рациональную / ранжированную / поэтапную оценку и взамен предполагающий обращение к „детским эмоциональным триггерам“ – о чем свидетельствует сама этимология этого термина, производного от латинского *ad-facio* (до- или около-делать), со смыслом неподконтрольного контекста действия.

Индивидуально-эмоциональный уровень ситуативного кодирования представляет первостепенный интерес с точки зрения манипуляции поведением конкретного человека, но есть одна проблема: доступ к этому ресурсу до крайности затруднен. Это своего рода черный ящик, замкнутый в глубине индивидуальной человеческой психики, и ключей к нему нет даже у владельца, поскольку он появляется в период, предшествующий формированию самосознания. Человек может отдавать себе отчет в том, что желтый цвет вызывает у него неприятие и даже раздражение, а запах бензина, напротив, приятен, но „раздражение“ и „приятен“ в данном случае – всего лишь максимально расплывчатые эвфемизмы, за которыми скрывается не только процесс формирования конкретного аффекта в конкретной человеческой истории, не только вытесненная память о первичном раздражителе, запустившем процесс, но и сама природа этого аффекта.

Ситуация усугубляется тем, что на ранних стадиях формирования нашей психики, в возрасте приблизительно от одного до трех лет, мы научаемся структурировать собственный опыт еще через одну систему кодирования – семейную, которая имеет принципиально иную природу, поскольку это первый из собственно социальных уров-

ней ситуативного кодирования<sup>2</sup>. О каком бы то ни было самосознании здесь также говорить еще рано, и мы становимся одновременно субъектами и объектами процесса нерефлексируемого и неподконтрольного „смешения кодировок“, где первичные аффективные реакции на (случайные) раздражители обрастают смыслами из семейного уровня ситуативного кодирования. А поскольку семейный уровень жестко сцеплен с культурно обусловленной структурой малой социальной группы со своими уникальными позициями и ролями, то именно он превращается в наилучший набор отмычек к первичным аффектам. И одно из базовых ноу-хау социальной манипуляции – научиться этими отмычками владеть.

И дело не только в том, что в семейном уровне ситуативного кодирования впервые можно выделить устойчивые системы доминант, общие если не для всех людей в рамках конкретной культуры, то для статистически репрезентативного большинства, и, следовательно, пригодные для использования в режимах социальной манипуляции. Дело в том, *какие это доминанты*.

Одна из них связана с априорностью смыслов, формируемых на этом уровне. Поскольку системные воспоминания о контекстах, в которых происходило это формирование, у нас отсутствуют, мы склонны, во-первых, считать эти смыслы очевидными и всеобщими, а во-вторых, использовать их в качестве базовой системы отсылок при формировании более поздних и сложных установок, которые связаны, скажем, с я-концепцией, с этическими, религиозными, идеологическими убеждениями и т.д.

Другая связана со спецификой самой семейной группы, в которой уровни социальной компетенции разных статусов несопоставимы между собой, и потому „иерархия компетенций“ также носит априорный характер. Отец и мать по определению «знают лучше» и потому распределение степеней „взаимной прозрачности“ является категорически неравновесным: мать имеет право требовать доступа к закрытым зонам ребенка, но не наоборот.

Третья сопряжена с уникальностью каждой позиции в группе и с синтетическим характером того набора сигналов (имя, габитус, предметный ряд, пространственные зоны, пластика, запахи и т.д.),

---

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Вадим Михайлин: *О ситуативности репутаций: возвращение Одиссея*, „Отечественные записки“ 2014, № 1 (58). с. 52-84.

через которые определяется такая позиция. Эта особенность очевидным образом работает как на поддержание априорности смыслов, так и на способность к их сцеплению со смыслами, „приписанными“ к индивидуально-эмоциональному уровню.

Итак, перечисленные особенности семейного уровня ситуативного кодирования и его способность к „взаимной инфильтрации“ с уровнем индивидуально-эмоциональным превращают его в прекрасный инструмент работы с этим черным ящиком, когда за счет одних и тех же сигналов, связанных с принятыми в данной культуре семейными статусами и другими смыслами, относимыми к семейному уровню ситуативного кодирования, можно активизировать в психике разных людей разные наборы триггеров – и получать при этом более или менее предсказуемую и более или менее общую для всех аффективно окрашенную реакцию. Понятно, что это ноу-хау открыто было достаточно давно: с ним работают уже в античности, как в целях прямой политической манипуляции (Август), так и в аспекте де-конструкции (Софокл). Но чем шире те публичные пространства, на контроль за которыми претендует та или иная элита, тем более активно она вынуждена использовать техники манипуляции индивидуальным сознанием, и тем сильнее она заинтересована в выработке техник максимально универсальных и безотказных. В этом отношении пропагандистские практики тоталитарных сообществ, где – по крайней мере, в идеале – степень прозрачности индивида передластной инстанцией тяготеет к абсолютным величинам, служат источниками поистине неоценимыми.

## **2. Семейный код и производство аффекта в довоенной советской культуре**

Большевики предложили в начале прошлого века модернизационный проект, предполагающий создание как можно более обширного и проницаемого публичного пространства, которое понималось как рационально устроенное – вне зависимости от степени реальной мифологизации. Достижение данной цели предполагало последовательное решение двух групп задач, причем задачи эти декларировались прямо и получали рациональное обоснование. Сначала нужно разрушить все то, что либо мешает достижению главной цели, либо ей не способствует: то есть, прежде всего, обусловленность человеческого поведения какими бы то ни было контекстами, кроме широких

публичных. Конструируется логика классовой борьбы, и групповые интересы интерпретируются в классовой терминологии, которая также конструируется на ходу, адаптируясь к местным условиям и текущим задачам – вплоть до таких пластичных терминов как „мелкобуржуазность“ и „мещанство“, которые и используются прежде всего для разрушения первичных (семейных, соседских, стайных) контекстов. Задачи, связанные с последующим построением «бесклассового общества», представляются логически вытекающими из первой группы задач, рационально оформляются разве что в самом общем виде и откладываются на потом, как подлежащие решению в некоем неопределенном будущем, которое, судя по всему, начинается с той самой точки, в которую обычно устремлен взгляд или жест персонажа большевистской визуальной пропаганды.

Горьковская *Мать* как прецедентный текст для последующей пропагандистской традиции – как нарративной, так и визуальной (четыре экранизации с 1919 по 1955 год) – четко ориентирована на решение первой группы задач. Любопытна сама форма остранения, выбранная автором. На роль эмпатийного персонажа, понемногу и с трудом проходящего цепочку инициаций в новую для него действительность, назначен обладатель одного из двух основных „старших“ семейных статусов, мать, при том что обладатель второго престижного статуса, отец, окончательно и бесповоротно выводится из повествования в самом его начале, а тот небольшой отрезок нарратива, в котором он фигурирует, нужен едва ли не исключительно для полной дискредитации и его самого, и вмененной ему поведенческой модели. Мать как персонаж удобна (среди прочего) еще и потому, что в этом, начальном отрезке текста заранее лишается всех выигрышных атрибутов высокого статуса и низводится до фигуры сугубо стратальной. В итоге на протяжении всего дальнейшего повествования имеет место системная инверсия традиционных статусных ролей. Персонаж следует логике „чтобы он тащился позади“, работая при этом проводником собственно читательской эмпатии и формируя для читателя объясняющие модели и механизмы включения. Этот посыл подкрепляется навязчивой текстуализацией формулы „дети умнее (лучше, более правы), чем мы“, для каковой цели специально модернируется целый ряд персонажей и ситуаций. Автор создает систему ожиданий, ориентированную, во-первых, на чисто модернизационную модель отношений между поколениями, а, во-вторых, на разру-

шение действующих контекстов, в которые вписан сам читатель, и которые по определению „оказываются неправы“. Аффективная составляющая здесь работает латентно, речь скорее идет о чисто рациональном, хотя и с опорой на дорациональные составляющие, конструировании „правильных“ моделей поведения.

Сталинский проект был столь же модернизационным, как и проект большевистский, но строился на тотальной „текстуализации“ и „инструментализации“ объясняющих конструкций, на имитации аналитического дискурса с параллельным вымыванием из всех и всяческих понятий сколь бы то ни было четкой привязанности к каким бы то ни было устойчивым системам смыслов. Подобный дискурс был прекрасным орудием борьбы со старыми большевиками, привыкшими к другой модели мышления и к другим способам мотивации собственного поведения. И, главное, он был прекрасным инструментом создания totally дезориентированной человеческой массы, в которой именно наличие эссециалистских установок и мешало учреждению „тотальной проницаемости“. В пределе, скрытой интенцией сталинского проекта являлась тотальная ритуализация публичной среды: приведения ее к состоянию, при котором поведенческие схемы и риторические конструкции воспроизводятся вне зависимости от их осмыслинности, каковая всякий раз приписывается им заново, в свете очередной передовицы газеты *Правда*. Таким образом достигается то независимое сосуществование риторики и моделирующего сигнала, которое позволяет сохранять ощущение стабильности и преемственности даже при полном отсутствии вмененных смыслов<sup>3</sup>.

С образом матери раннесталинская культура работает скорее по инерции, как с найденным когда-то удачным пропагандистским тропом, от которого жаль отказываться. Она занята активным конструированием фигуры отца – как в *Колыбельной* (1937) Дзиги Вертова, где Сталин предстает единственным мужчиной, спокойно царящим в самом центре вселенной, куда к нему со всех концов страны стекаются женщины фертильного возраста: некоторые уже с детьми,

---

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Вадим Михайлин, Галина Беляева, *Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов, „Новое литературное обозрение“*, Москва 2020 (в печати).

отцы которых не показаны, но зато сами дети то и дело оказываются в кадре вместе с матерью и Сталиным<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Самая роскошная в этом смысле серия кадров начинается на 26-й минуте фильма и построена как ритмический контрапункт сцен, в которых Stalin контактирует с женщинами в публичном пространстве (21 декабря 1936 года Stalin, одновременно с делегацией жен инженерно-технических работников и хозяйственников легкой промышленности, появляется в зале Большого Кремлевского дворца, где проходит заседание Всесоюзной конференции жен командного и начальствующего состава РККА), и назойливо фаллических кадров с парящим в небе дирижаблем. Монтажная перебивка происходит многократно, и почти во всех в „человеческих“ сценах женщины оказываются включены в те или иные виды эротизированной телесной связи со Сталиным: 1.1 Две молодые дагестанские женщины едва ли не висят на плечах у сидящего за столом Stalina, стыдливо пряча лица от камеры. Одна из них прикасается к лицу. 1.2. Дирижабль. 2.1. Н.К. Крупская (женская ипостась В.И. Ленина) в окружении молодых женщин. 2.2. Дирижабль. 3.1. Stalin за руку здоровается с участниками конференции, протискивающимися по узкому проходу между креслами, причем мужчин в этом потоке постепенно сменяют женщины. 3.2. Дирижабль. 4.1. Stalin (с Калининым на заднем плане) в окружении женщин, которые его трогают. 4.2. Огромный дирижабль. 5.1. Интимный контакт сидящего Stalina со стоящей рядом девушкой, которая надолго задерживает руку на груди Stalina, медленно наклоняется к нему, трогает себя за грудь и за шею. 5.2. Женщина на дирижабле. 6.1. Stalin крупным планом, камера переходит на крупный план женского лица. 6.2. Огромный дирижабль во весь экран. 7.1. Женщина акцентировано трогает губы, здороваясь за руку со Stalinом. 7.2. Женщина на дирижабле. 8.1. Stalin и зрелая женщина, фронтальный статичный кадр в жанре супружеского снимка. 8.2. Огромный дирижабль уплывает из кадра вправо. 9.1. Молодая женщина с ребенком – камера уплывает вправо, как и дирижабль в предыдущем кадре. Таким образом, эфрастическая рамка закрывается, сохраняя в памяти зрителя устойчивый образ Stalina как гиперсамца, и ненавязчиво уводит зрительское внимание к следующей сцене, в которой уже подросший ребенок (девочка в матроске и с букетом цветов) звонким пионерским голосом, стоя спиной к трибуне, где находится уже невидимый Отец, вещает делегатам совещания: «Мы готовимся быть летчиками, танкистами, полярниками, инженерами, педагогами и художниками...» Затем, после бурных аплодисментов, упоминаются дворцы пионеров, кружки и все прочее, что есть у советских детей. И, наконец, с застенчивой улыбкой переждав очередную порцию аплодисментов, девочка цитирует последний куплет из стихотворения И. Добровольского *Спасибо Великому Сталину* (1937, положен на музыку Л. Половинкиным): „Небывало радостными

Если же в том или ином кинотексте мать все-таки оказывается на переднем плане, – как в *Последней ночи* (1936) Юлия Райзмана, – то она по инерции продолжает отрабатывать сценический типаж все той же Ниловны из горьковской *Матери*, но только в еще более сниженном комико-идиллическом ключе. У Райзмана мать семейства Захаркиных, так до конца фильма и оставшаяся безымянной<sup>5</sup>, потеряв за одну революционную ночь в Москве мужа и двоих сыновей из трех, с радостными ужимками бежит догонять колонну уходящих на фронт еще не начавшейся Гражданской войны революционных солдат.



Мать догоняет бойцов революции – Юлий Райзман, *Последняя ночь* (1936)

Бежит она, впрочем, не одна, а с только что разбуженным молодым солдатиком, которого три раза подряд называет „сынок“, перемежая „побудочный“ монолог обращением к последнему оставшемуся в живых сыну, который как раз и возглавляет колонну. Таким образом, все бойцы в символическом плане оказываются „сынками“ одной матери, будучи замкнуты между двумя мужчинами, первым, сознательным

стали / Каждый шаг, учеба и досуг, / Потому что наш великий Сталин / Нам, ребятам, самый лучший друг“. Последние две строки подхватываются хором детских голосов из зала, что выдает сугубо постановочный характер сцены.

<sup>5</sup> Актриса Мария Яроцкая.

революционным лидером (Пётр, биологический старший сын геройни) и последним, догоняющим, которого она только что в свои сыновья произвела. Сама же мать, никоим образом не претендую на лидерство и сохраняя сугубо „домашние“ и простонародные характеристики, подчеркнуто выполняет мобилизационную функцию по отношению к недостаточно сознательным – или просто уснувшим не вовремя – сыновьям.

### **3. Эксплуатация образа матери в советской военной пропаганде**

Июнь 1941 года стал для сталинской пропаганды сеансом жесткой шоковой терапии, поскольку вся возводившаяся на протяжении предшествующего десятилетия легитимирующая конструкция, построенная вокруг образа непогрешимого, всеведущего и неподвижного отца, оказалась абсолютно неприменима в ситуации военной и гражданской катастрофы. Stalin резко и надолго исчезает из визуальной составляющей пропагандистской продукции, поскольку слишком велика была вероятность того, что реакция на этот привычный образ вызовет совсем не тот эффект, которому следовало быть<sup>6</sup>. Отец, оказавшийся обманутым (даже если следовать официальной советской версии о вероломном нападении) и неспособный прибегнуть к своей привычной роли – одним мановением брови, одним уверенным жестом руки решить все проблемы своих детей – взывает скорее не к обожанию и беспрекословному повиновению, а к бунту, к актуализации совсем иных, стайных способов кодировать актуальную ситуацию.

В итоге срабатывает „техника Агамемнона“. Публично дискредитированный отец самоустранился, и мобилизационная задача решается совершенно иными способами – пусть даже и в рамках прежней логики, через апелляцию к индивидуально-эмоциональному уровню ситуативного кодирования при посредстве кодов семейных.

Образ матери в собственно военных советских фильмах времен войны «работает» на формирование сугубо аффективной зрительской реакции при неочевидности идеологических и властных мотиваций. Впрочем, начать эту линию можно прямо с канонического плаката

---

<sup>6</sup> О сокращении числа презентаций Сталина даже в таких изданиях как *Правда* в первые годы войны см.: Ян Плампер: *Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве*, „Новое литературное обозрение“, Москва 2010, с.353, 358.

Ираклия Тойдзе *Родина-мать зовет* (1941). Понятно, что в отличие от производства политического плаката и другой массовой тиражной продукции (газетная иллюстрация, листовка, карикатура и т.д.), процесс кинопроизводства требует гораздо большего времени – особенно если учесть обстоятельства, связанные с эвакуацией киностудий в безопасные районы страны<sup>7</sup>. Поэтому и полнометражные фильмы, посвященные сугубо военной тематике, начинают появляться с некоторым „запозданием“ сравнительно с быстро меняющейся ситуацией на фронтах. Так, только в 1942 году на экраны выходит *Машенька Юлия Райзмана*, практически полностью снятая еще в довоенное время: финал картины пришлось переснимать уже в Алма-Ате, с поправкой на новые реалии, но и он, как и сюжеты нескольких других фильмов 1941 года выпуска<sup>8</sup>, привязан не актуальным событиям, а к Финской войне. Картины же, по которым можно судить о пропагандистских задачах начального периода войны, выходят только к 1942, а то и к 1943 году<sup>9</sup>.

*Она защищает Родину* (1943) Фридриха Эрмлера представляет собой чистый случай сугубо аффективного воздействия на потенциального зрителя. В начале фильма режиссер дает „ударную“ сцену с нацистами, которые расстреливают грузовик с ранеными красноармейцами, отнимают у главной героини ребенка и давят его танком. Сцена снята в откровенно экспрессионистской эстетике, казалось бы, прочно забытой в СССР со времен *Арсенала* (1929) Алексан-

---

<sup>7</sup> Подробнее см.: В. Кузнецова: *Судьба развлекательных жанров в годы Великой Отечественной войны*, „Вопросы истории и теории кино“, Вып. 4, Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград 1978; Евгений Маргалит: *Кино военного периода: поверка исторической реальностью*, в: Евгений Маргалит: *Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов*, „Сеанс“, Санкт-Петербург 2012, с.285-308.

<sup>8</sup> *Фронтовые подруги* Виктора Эйсымонта, *В тылу врага* Евгения Шнейдера.

<sup>9</sup> Еще раз подчеркну: речь идет именно о полнометражных фильмах. Понятно, что *Боевые киносборники* снимались гораздо оперативнее: уже в 1941 году вышло семь выпусков. То же можно сказать и о фильмах-концертах. В 1942 году ситуация несколько меняется, отдельные новеллы *Боевых киносборников* разрастаются в средний метр, как это произошло в случае с *Антошкой Рыбкиным* Константина Юдина или *Железным ангелом* Владимира Юрнева. Выходит и несколько «серьезных» полнометражных картин, таких как *Секретарь райкома* Ивана Пырьева или *Партизаны в степях Украины* Игоря Савченко, хотя преобладают по-прежнему киносборники, музыкальные и комедийные фильмы.

дра Довженко и *Обломка империи* (1929) самого Эрмлера<sup>10</sup>. Психологическое воздействие усилено контрастом с предыдущей последовательностью сцен, дающих панораму „счастливой жизни в довоенной советской деревне“ и выдержаных в совершенно другой стилистической манере, вполне совместимой с требованиями сталинского „большого стиля“: хотя и здесь экспрессионистские крупные планы, геометричность и динамика уже дают о себе знать, исподволь готовя переключение с одной эстетики на другую. Возгонка зрительского аффекта обеспечивается серией эмпатийных эпизодов, в ходе которой героиня совершает тщательно выстроенную внутреннюю эволюцию. Между абсолютно раздавленной и опустошенной женщиной, которая случайно натыкается в лесу на группу односельчан, и зловещей Эриней с четкой и всепоглощающей установкой на кровную месть, помещена великолепно задуманная и снятая интермедиа, в центре которой стоит событие „смены лица“.



Отчаяние – Фридрих Эрмлер, *Она защищает Родину* (1943)

<sup>10</sup> Впрочем, Эрмлер время от времени позволяет себе вернуться к ней даже в картинах, внешне представляющих собой образец сталинского «большого стиля», буде *Великого гражданина* (1937, 1939), где у экспрессионистской эстетики есть свое отдельное идеологическое задание – подобно тревожной музыке, она сопровождает появление в кадре откровенных врагов.



Опустошенность – Фридрих Эрмлер, *Она защищает Родину* (1943)



Месть – Фридрих Эрмлер, *Она защищает Родину* (1943)

Фильм по-авангардистски прямолинеен и направлен на трансляцию одного-единственного эмоционального месседжа, так что ради доходчивости и силы воздействия этого месседжа режиссер время от времени готов идти на риск и нарушать элементарную логическую

связанность действий, производимых персонажами на экране, и проинсомимых этими персонажами реплик. Самая показательная в этом отношении сцена происходит вечером после первой, абсолютно стихийной акции будущего партизанского отряда: нападения на идущий через лес немецкой обоз. Среди своих обнаруживается слабое звено – эпизодический персонаж, который не только намерен сам вернуться в деревню и смириться с немецкой оккупацией, но и ведет откровенную антисоветскую пропаганду („Наелся я счастливой колхозной жизни по самое горло“). Когда он предпринимает попытку уйти, герой, долго державшая мхатовскую паузу, подхватывает трофеиный немецкий автомат и, не говоря ни слова, убивает его. После чего объявляет программу бескомпромиссного сопротивления врагу, которая заканчивается сентенцией совершенно парадоксальной в свете только что совершенного ею поступка: „А кто боится – не держим. Пусть уходит. Вот мое слово“. Привычное для сталинской публичной культуры раздельное сосуществование дискурсивных и поведенческих практик, как правило, тщательно маскируемое, явлено здесь с подкупающей прямотой.

Выход на более широкие идеологически значимые контексты осуществляется через конструирование нового кредо. Центральной символической фигурой, одно имя которой должно обеспечить коначную победу над врагом и которая по этой причине не может „пасть“, становится не Сталин, а Москва. Понятно, что к 1943 году, когда фильм вышел на экраны, неудача немецких войск при попытке взять Москву в конце 1941 года была предметом общего знания, что не могло не придавать словам героини пророческого статуса. Накопление аффекта в первой части фильма разрешается выходом на стандартное для семейного уровня ситуативного кодирования представление о полноте знания, доступной „взрослым“ статусам, а замена отеческой фигуры на материнскую (в этом смысле Москва неизбежно превращается в „метрополию“, „город-мать“ в прямом смысле этого греческого понятия) переадресует эмпатию из публичных, политических контекстов – в контексты интимизированные, „домашние“<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Напомню, что в традиционных культурах патерналистского типа «зоны компетентности и ответственности», сцепленные с гендерными ролями, четко соотнесены с границей «домашнего» пространства. Внутри этой границы приоритетными являются статусно-ролевые иерархии и социальные связи, основанные на кровнородственных отношениях – и при всей значимости

В том же 1943 году советский зритель увидел фильм Марка Донского *Радуга*. Фильм выглядит не менее схематичным, чем *Она защищает Родину*, но принцип работы с ключевым образом матери здесь принципиально другой. Авторы фильма делают ставку на максимально широкий спектр возможных „эмоциональных якорей“, перебирая варианты, как перебирает их цыганка, анализирующая спонтанные реакции случайного уличного клиента, которому собралась гадать. Одноименная повесть Ванды Василевской, по которой был снят фильм, представляет собой чистейший образец властного заказа: написанная в крайне сжатые сроки (едва ли не за месяц) она исходно должна была выполнять мобилизационную задачу, являясь, по сути, развернутой иллюстрацией к известному агитационному плакату *Воин Красной Армии, спаси!*<sup>12</sup>. Что само по себе делает понятной структуру текста: набор предельно провокативных, „плакатных“ ситуаций, каждая из которых являла собой максимально доходчивый exemplum той опасности, которую немецкие изверги представляли для оставшихся на оккупированной территории женщин и детей, нужно было просто скрепить между собой хоть сколько-нибудь последовательным сюжетом, способным удерживать читательское внимание.

---

фигуры pater familias и других внутрисемейных мужских ролей и статусов, это по преимуществу женская зона ответственности. Социальные компетенции, связанные с более широкими публичными пространствами, имеют принципиально иную природу, подчиняются иной логике и являются законной вотчиной мужчин.

Другой географической реалией (помимо Родины как таковой и Москвы), активно использовавшейся в советской военной пропаганде в «материнских» контекстах была Волга – особенно, по понятным причинам, в период Сталинградской битвы. Подробнее об этом см.: Олег Рябов: *«Отстоим Волгу-матушку!»: Материнский символ реки в дискурсе Сталинградской битвы, „Женщина в российском обществе” 2015, № 2, с.11-27.*

<sup>12</sup> Именно в 1942 году тема „поруганной матери“ становится одной из основных в советском агитационном плакате: *Папа, убей немца!* М. Нестеровой, *Мсти за горе народа!* В. Иванова, *Сын мой! Ты видишь долю мою* Ф. Антонова, *Отомстим! Уничтожим фашистских людоедов!* И. Рабичева и др. Девушки и дети также занимают значимое место, но материнский образ остается приоритетным и продолжает тиражироваться даже в 1944 году, когда основная часть оккупированных территорий уже вернулась под контроль СССР (*Смерть немцам-душегубам!* Д. Шмаринова). В 1943 году Сергей Герасимов заканчивает первый вариант своей канонической картины *Мать партизана*.



В. Корецкий, *Воин Красной Армии, спаси!* (1942)

Список этих exempla исчерпывает едва ли не все возможные варианты насилия над материнским чувством. В *Радуге* есть пожилая мать, потерявшая взрослого сына-бойца, по случайности принявшего смерть при отступлении через родную деревню. Есть мать среднего возраста, потерявшая сына-подростка, который пытался уйти к пар-

тизанам, и которого немцы повесили посреди все той же деревни. Есть многодетная молодая мать, потерявшая малолетнего сына, застреленного немецким часовым при попытке передать хлеб арестованной односельчанке. Эта арестованная, в свою очередь, – партизанка, вернувшаяся в деревню в надежде на возможность родить ребенка в домашних условиях. Нужно ли говорить, что младенца на следующий же день после рождения убивает на глазах у матери немецкий офицер. И, наконец, есть совсем уже крайний случай: деревенская красавица, которую насилуют трое солдат, и которая считает себя бесповоротно оскверненной. Будущего ребенка она ненавидит и ждет его появления только для того, чтобы убить собственными руками. Причем все эти трагедии работают согласно все тому же „принципу Агамемнона“: спровоцированный аффект, адресованный к семейному уровню ситуативного кодирования, канализируется в побуждение к „правильному“ действию в большом публичном поле. Каждая из подчеркнуто травматических ситуаций рано или поздно становится поводом для пафосного высказывания, где смысл, по большому счету, можно свести к одной и той же максиме – любую жертву, какой бы страшной она ни казалась здесь и сейчас, воспринимать нужно спокойно и уверенно, как личный вклад в неминуемую победу над врагом.

О какой бы то ни было психологической достоверности персонажей здесь говорить не приходится – они выполняют совершенно другую задачу. Мать, у которой только что застрелили маленького сына, не позволяет следующему по возрасту ребенку повторить самоубийственную попытку первого не потому, что боится за его жизнь, а потому, что еду передать все равно не удастся: и немцы теперь будут караулить внимательнее прежнего, да и хлеба попросту не осталось. Собственно, достоверность автора вообще не интересует – не только психологическая. У Ванды Василевской пойманную партизанку немцы голой гоняют по морозу, а потом запирают в сарае, где щели между досок настолько широкие, что можно просунуть руку. Одежды у нее нет, спать ей приходится на глиняном полу, вся спина у нее искалита немецкими штыками – но она не умирает ни от переохлаждения, ни от кровопотери, и даже рождает на следующее утро вполне здорового ребенка – которого умудряется еще и греть теплом собственного тела. Боец Красной армии добегает до вражеской позиции на перебитой ноге, нижняя часть которой торчит перпендикулярно верхней, и умирает только после этого – и так далее. Принцип работы

над значимой деталью остается одним и тем же на протяжении всей повести, и эрмлеровский киноэкспрессионизм даже и близко не дотягивает до здешних ужасов. Там, где Фридрих Эрмлер ограничивается танком, надвигающимся на ребенка, Ванда Василевская детально описывает череп младенца со входным отверстием от пули на затылке и с полностью снесенной лицевой частью – причем немцы еще и глумятся над младенческим трупом, многократно и мерзко. В конце концов они сбрасывают его в прорубь, несколько раз поддев на штык – и штыком же немецкий офицер закалывает саму партизанку, прежде чем читатель поэтапно ознакомится с процессом заталкивания человеческого тела в узкую прорубь. Что со всей очевидностью отсылает нас все к тому же визуальному источнику этого сюжета, к плакату *Воин Красной Армии, спаси!*, где самая очевидная угроза и матери, и ребенку исходит именно от немецкого штыка, являющего собой центр всей композиции – Василевская просто нагромождает отсылки к исходному образу и максимально насыщает их душераздирающими деталями за гранью всякой достоверности.

Марк Донской, с его барочной любовью к осмысленной детали и с его безупречным чувством драматической структуры высказывания, был, конечно, идеальной кандидатурой для экранизации этого материала, совершенно бездарного как беллетристика и вполне грамотно сделанного как манипулятивный инструмент. При крайне сжатых сроках кинопроизводства, он умудряется сделать из рыхлой и катастрофически недостоверной литературной основы цельное кинематографическое высказывание, не утратив при этом главного – силы мобилизационного воздействия, основанного на эксплуатации семейного уровня ситуативного кодирования вообще и, прежде всего, обрата матери.

Во-первых, он существенно скорректировал общую тоналность. Резко экспрессивные сигналы в картине сведены к необходимому минимуму, оставшись только там, где того требует экранная ситуация: скажем, в реакции матери на убийство младенца. Лицо героини искажено ужасом, но сам выстрел остается за кадром, и труп ребенка зритель видит далее только в щадящем режиме – закутанным в одеяло, на руках у матери. Сцена убийства партизанки едва ли не полностью сводится к фигуре умолчания – на экране остается только темная речная вода, по которой через несколько секунд после автоматной очереди идет рябь. Никаких младенцев на штыках и торча-

щих из проруби женских ног здесь, конечно же, нет и быть не может. Зато в фильме появляется любовно прописанный быт, с ходиками и занавесочками, – и даже откровенно юмористический сюжет со стариком, который обыгрывает отсутствие „при немцах“ принципиального различия между человеком и скотиной.

„Ударный“ комплекс материнских образов перестает производить впечатление торопливого перебора всех возможных вариантов и выстраивается в логически выверенную иерархию с четко обозначенными верхней и нижней границами, для чего вводятся дополнительные законченные сцены, отсутствующие в литературном первоисточнике. Так, нижняя граница смыслов, сцепленных с образом матери, выстраивается вокруг Пуси, русской любовницы немецкого офицера, законченной оппортунистки, променявшей Родину на сытую жизнь<sup>13</sup>. Главный месседж этой роли обозначается в сцене разговора между ней и ее родной сестрой, сельской учительницей, которая, судя по всему, как-то связана с партизанами. В повести Ванды Васильевской встреча двух сестер носит совершенно проходной характер, имеет место на улице, у колодца, и заканчивается короткой вспышкой ненависти и полным срывом коммуникации. Марк Донской сохраняет сцену у колодца в качестве декоративного элемента, но придумывает еще одну, интерьерную, с массой говорящих деталей и тщательно расставленными акцентами. Пытаясь – по заданию своего немецкого любовника – выведать у сестры информацию о партизанах, Пуся приносит ей „датские консервы, голландский сыр, французские бисквиты, сахар, сгущенное молоко и шоколад для Ниночки“, но натыкается сперва на ледяное молчание, а потом на риторический вопрос: „Неужели нас с тобой родила одна мать?“. Причем монополией на использование этого слова обладает исключительно „правильная“ сестра. Едва сестра „неправильная“ пытается произнести словосочетание „наша мать...“, в ответ звучит: „Не смей вспоминать о матери! У тебя не было русской матери!“.

---

<sup>13</sup> Актриса Нина Алисова, получившая за *Радугу* Сталинскую премию 1 степени в 1946 году – наряду с Марком Донским и Наталией Ужвий, исполнительницей роли пленной партизанки Олении Костюк.



Сестры – М. Донской, *Радуга* (1943)

Пуся бесповоротно утрачивает доступ к семейному уровню си туативного кодирования, а вместе с ним и возможность не только обладать матерью, но и стать таковой – у нее единственной из множества женских персонажей фильма нет детей<sup>14</sup>. Так же, как нет матерей

---

<sup>14</sup> Еще одна особенность этого образа – он навязчиво сексуализирован. Все остальные женские тела подчеркнуто лишены этой характеристики: даже в случае с пленной партизанкой, которую в литературном первоисточнике немцы гоняют по деревне, а потом бросают в сарае совершенно нагой. Режиссер одевает героиню в длинную сорочку и продуманно ставит такую пластику и выбирает такие ракурсы, чтобы совершенно изгнать любой намек на сексуальность: работа идет с образом матери, и никакие эротические контексты здесь неуместны. Ср. с совершенно противоположными установками при создании пропагандистского мифа о Зое Космодемьянской. Уже в первой статье о девушке-мученице (Петр Лидов, *Таня, Правда* 1942, 27 января) употребляются красноречивые фигуры умолчания („Никто в точности не знает, каким еще надругательствам и мучениям подвергалась Татьяна во время этих страшныхочных прогулок...“), поминаются трусики героини, а первое, что бросается в глаза на сопровождающей текст фотографии эксгумированного тела З. Космодемьянской – ее обнаженная правая грудь, случай, беспрецедентный для советской газеты 1940-х годов (В. Дени, использовавший эту фотографию в качестве изобразительной основы для плаката *Убей фашиста-изувера!* (1942) как раз правую грудь прикрывает). Аналогичная апелляция к эротическому эффекту используется и в

и у немцев: в финале главная героиня картины<sup>15</sup> предрекает, что от этих извергов отвернутся „их бабы и дети“ – о материах речь не идет принципиально, а из естественного порядка прочих семейных связей и статусов они имеют быть исключены. При этом все русские люди как раз представляют собой единую огромную семью, и основой этой семьи являются отношения мать / сын. Незадолго до смерти партизанка говорит о том, что у нее не один ребенок, а множество, и все они – сыновья. В эпизоде встречи главной героини с разведгруппой регулярной Красной армии слово „мать“ звучит едва ли не чаще, чем все остальные слова вместе взятые.

Сексуальность в фильме отчетливо противопоставлена семейному кодированию. Пуся – единственный отчетливо эротизированный персонаж: она кокетничает, наряжается, демонстрирует белье, подчеркнуто трогает себя и своих партнеров по коммуникации, целыми днями валяется в разобранной постели и всячески привлекает к себе мужское внимание. Отчетливый акцент на материнско-сыновьих отношениях переводит любые сексуальные коннотации в разряд неподобающих: к примеру, из фильма полностью исчезает сюжетная линия с изнасилованной и вынашивающей немецкого ребенка деревенской красавицей: путаница в категориях „своё–чужое“ замутняла бы общую стройную логику высказывания.

Итак, в качестве нижней границы иерархического порядка, связанного с образом матери, у Марка Донского выступает запрет на деторождение, сцепленный с тематическими полями предательства и открытой сексуальности. Любопытно, что и верхняя граница обозначается в сцене, целиком построенной на теме предательства и наказания за этот смертный грех. Тайный суд над коллаборационистом заканчивается попыткой последнего апеллировать к божественным инстанциям. Однако персонаж, скрывавшийся весь фильм под маской комического старика и оказавшийся, как и следовало ожидать, одним из партизан, сперва запрещает ему креститься, а затем, в ответ на фразу „Христом-богом прошу...“, дает предателю суровую отповедь: „Ты бога не трогай! Это не твой бог! Это наш бог. Наш! Он нем-

---

плакатной традиции первых лет войны: достаточно вспомнить о взаимодействии текста и изобразительного ряда на плакатах Ф. Антонова *Боец Красной Армии! Ты не дашь любимую на позор* (1942) и В. Соколова *Балтиец! Спаси любимую девушку от позора. Убей немца!* (1941).

<sup>15</sup> Актриса Елена Тяпкина.

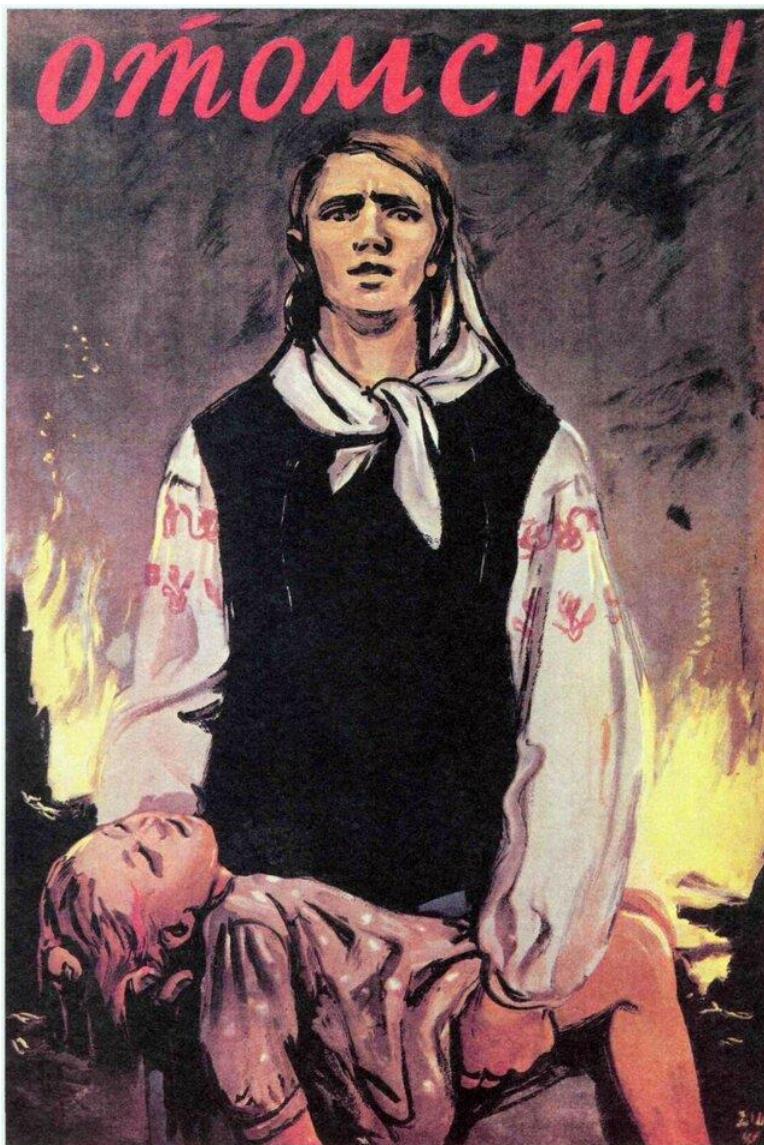
цам не продается. Не трогай бога. Не проси“. Но пальцем он при этом указывает не на икону с изображением Спаса, как следовало бы ожидать. На стене висит икона Богородицы-Одигитрии, «Путь указующей». Парад матерей, каждая из которых теряет сына, венчается сакральной фигурой, снабженной четкими указаниями на необходимость сделать единственно правильный выбор.

„Неправильный“ выбор, предполагающий любые формы сотрудничества с врагом, карается жестоко и беспощадно: старосту убивают партизаны, Пусю – армейский разведчик, по случайности оказавшийся ее мужем. Примечательно, что обе сцены происходят в узком домашнем пространстве: предатель должен осквернить собой само понятие „дома“. При этом наказание пленных немцев есть дело всенародное и демонстративное. Однако выплеск гнева на этих насильников и убийц – после роскошно снятой и производящей на зрителя мощное психологическое воздействие сцены „бабьего бунта“ – быстро купируется, и они отделяются „мерами морального воздействия“. Таким образом, мера преступления и наказания становится еще одной границей, отделяющей „своих“ предателей от немцев: первые, будучи принципиально исключены из поля действия семейного уровня ситуативного кодирования с неотъемлемыми от него иерархиями априорных ценностей, попросту выводятся за рамки человеческой морали и человеческого статуса как такового.

Очевидные богородичные коннотации при обозначении высшей границы „материнских“ смыслов не должны удивлять – 8 сентября 1943 года состоялся инспирированный лично Сталиным Архиерейский собор РПЦ, выбравший нового патриарха, восстановивший Священный Синод и отлучивший от церкви всякого „перешедшего на сторону фашизма“. Марк Донской, в отличие от Ванды Василевской, у которой зимняя радуга остается всего лишь „добрым знаком“ с тщательно замаскированной библейской аллюзивностью, получает в этом отношении полную свободу рук, и радуга снова становится знаком завета между христианским богом и избранным народом, под которым, само собой, подразумевается в фильме народ русский. А связь материнских образов в фильме с архетипической фигурой богородицы приобретает дополнительные основания.

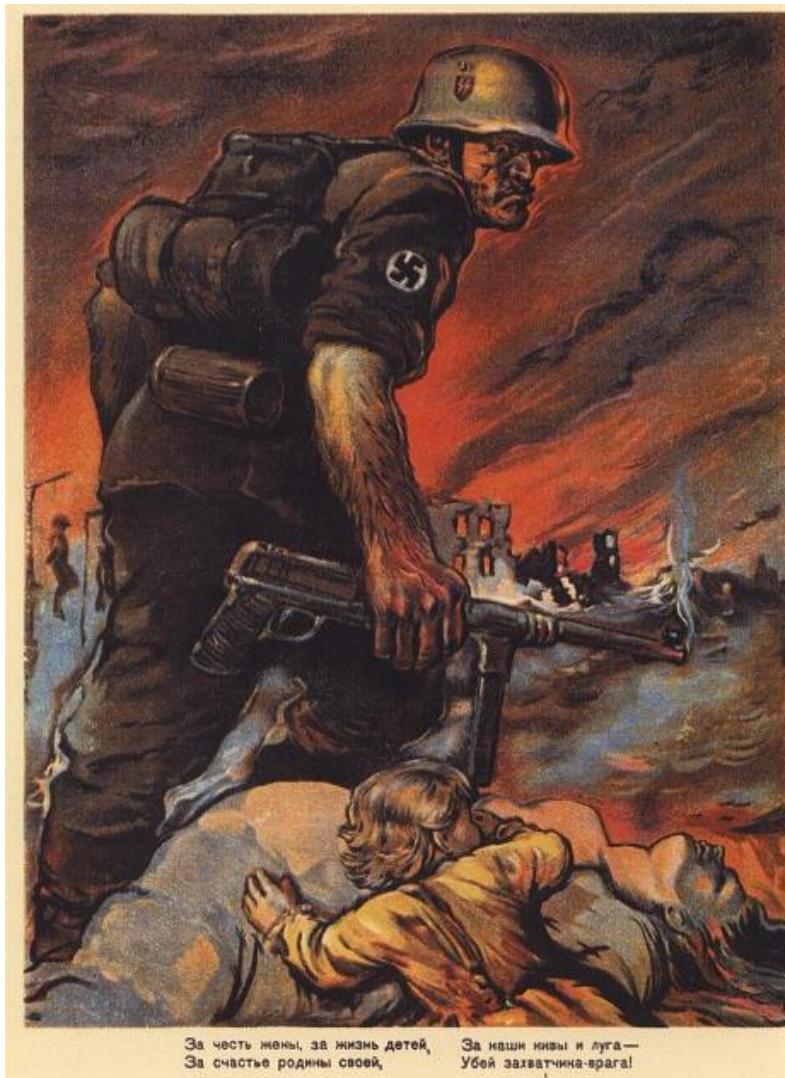
Вообще, складывается впечатление, что Марк Донской внимательно работал с уже имеющимся в памяти потенциального зрителя набором визуальных образов как при подборе актеров, так и при по-

строении мизансцен: имея в виду прежде всего уже сложившуюся и успевший стать непременным элементом советского публичного пространства образный ряд военного агитационного плаката. Именно это обстоятельство может объяснить, казалось бы, неочевидные решения, вроде выбора молоденькой Анны Лисянской на роль многодетной Малючихи, чей десятилетний сын погибает при попытке передать хлеб пленной партизанке. Актриса совсем не похожа на деревенскую женщину средних лет, но зато совпадает по типажу с центральным образом плаката *Отомсти* Д. Шмаринова (1942).



Д. Шмаринов, *Отомсти* (1942)

Проходная в литературном первоисточнике, но детально прописанная в фильме сцена с вторжением немецкого солдата в дом с маленькими детьми запоминается в том числе и за счет колоритной зловещей фигуры оккупанта, который в кульминационный момент имитирует убийство ребенка. Сам этот образ<sup>16</sup> едва ли не буквально списан с плаката Л. Голованова *За честь жены, за жизнь детей, за счастье родины своей, за нивы наши и луга – убей захватчика-врага!* (1942)



Л. Голованов, *За честь жены, за жизнь детей, за счастье родины своей, за нивы наши и луга – убей захватчика-врага!* (1942)

<sup>16</sup> Актёр Дмитрий Капка.

В свою очередь, фильм Марка Донского оказал воздействие на дальнейшую плакатную традицию. Так, например, трудно не увидеть в уже упоминавшемся ранее плакате Д. Шмаринова *Смерть немцам-душегубам* (1944) прямую отсылку к соответствующей сцене в *Радуге*



Д. Шмаринов, *Смерть немцам-душегубам!* (1944)

#### **4. Послевоенная монументальность и подавление аффекта**

Окончание войны отменило для фигуры Сталина, снова занявшей привычное центральное место в советской пропагандистской картине мира, необходимость в любых дополнительных источниках леги-

тимации. Победа позволила списать все промахи и неудачи начала войны как на „вероломство“ агрессора, так и на гениальный сталинский план по заманиванию противника вглубь своей территории – ради чего, собственно, и была спродуцирована сама концепция Великой Отечественной войны, символически повторившей мифогенное событие Отечественной войны 1812 года „на новом историческом уровне“.

В отличие от 1930-х годов, новый акцентированный перенос внимания на фигуру „отца народов“ и „лучшего друга детей“, не привел к фактическому вытеснению фигуры материнской. Инерция, наработанная на протяжении первой половины сороковых была слишком сильной, а эмпатийный заряд соответствующего образности оказался слишком действенным и ценным для того, чтобы окончательно списывать этот пропагандистский ресурс со счетов. „Мать“ не исчезает и даже не оттесняется – как в 1930-е – на роль третьестепенного служебного персонажа, но претерпевает значимые и весьма показательные изменения: застывает в статуарную символическую фигуру, призванную дополнять и оттенять фигуру сталинскую, столь же неподвижно возвышающуюся в самом центре бытия.

Наглядной иллюстрацией такого положения вещей могут служить две картины Федора Шурпина, писавшиеся одновременно и фактически представляющие собой своего рода диптих, *Мать* (1947)



Федор Шурпин, *Мать* (1947)

и *Утро нашей Родины* (1946–1948)



Федор Шурпин, *Утро нашей Родины* (1946–1948)

Вторая из них, самым очевидным образом приуроченная к сталинскому юбилею 1949 года и принесшая автору одноименную премию второй степени, стала едва ли не самым узнаваемым и тиражируемым портретом вождя и учителя за всю историю живописной сталинианы. Сталин, взятый в три четверти, «американским» планом, в белом френче без погон генералиссимуса, без наград и с простой суконной шинелью, перекинутой через правую руку, стоит на фоне вспаханного поля и смотрит в привычную фокальную точку, расположенную за рамками изображения. Темная материя шинели, заслоняющая белую ткань френча, рифмуется с коричневыми и темно-зелеными тонами поля, при том, что верхняя часть фигуры, освобожденная от всякой непосредственной связи с профанным земным миром и ярко освещенная солнцем, четко высится на фоне чистого утреннего неба. Зрителю предложена точка зрения снизу вверх, как если бы он встал на колени, удостоившись сей величественной эпифании – или как если бы он был ребенком.

На картине сразу два смысловых центра, сопоставленных между собой, противопоставленных друг другу и выделенных на светлом фоне теплыми телесными тонами: это лицо Вождя и его руки, сло-

женные чуть ниже пояса в спокойном замкнутом жесте. Второй центр находится ровно на пересечении двух осей картины – вертикальной, заданной фигурой Сталина, и горизонтальной, заданной линией горизонта, ниже которой кипит созидательный труд. Понятно, что это руки demiourga, посредничающая инстанция между лицом, застывшим в созерцании вселенских истин, и повседневными земными свершениями, которые через их прикосновение также обретают сакральный статус, поскольку являются собой усилия по воплощению Замысла. Причем вся эта земная жизнь распределена по сторонам пустого вспаханного пространства, на фоне которого царят сталинские руки и сталинская шинель. Вдоль левого от зрителя края картины идет дорога с едущими машинами, вдоль правого стоит линия ЛЭП и движутся работающие трактора, а на горизонте видны дымящие трубы. Руки вождя демонстративно сложены на белом фоне кителя и не касаются ничего земного, оставляя за собой руководящую (в прямом смысле слова) и направляющую функцию.

Крайне любопытно выполнен и передний план этого «земного» четырехугольника. В построении классического романтического и реалистического пейзажа есть незыблемое правило распределения цветовых полей. Темный передний, зеленый средний и голубой дальний планы призваны усиливать в зрительском восприятии впечатление глубины пространства, подчеркивая трехмерную перспективу, выстроенную за счет изменения масштаба и линий схода. При этом – в отличие от пейзажей ренессансного и барочного – ключевым является именно средний, „зеленый“ план, как правило, наиболее ярко освещенный. Фигуры, расположенные на переднем, темном плане чаще выполняют роль посредников, приглашающих зрителя в воображенное пространство картины и „поясняющих“ заложенные там смыслы – как на полотнах Каспара Давида Фридриха или Джона Констебла. На картине же Федора Шурпина зеленый план радикально переформатирован, отчасти раздвинут по сторонам так, чтобы создать обрамляющую светлую рамку для коричневой пашни с тракторами, а отчасти и вовсе выдвинут вперед в качестве „зеленої ковровой дорожки“ для Сталина. Таким образом художник решает сразу две задачи: превращает каноническую фигуру „посредника“ в смысловой центр композиции и создает дополнительную эфрастическую рамку, которая отделяет зрителя от воображаемой реальности,

и хозяином которой является все тот же Сталин<sup>17</sup>. Фактически, здесь работает тот же принцип, что характерен для большинства многофигурных плакатов, на которых одновременно присутствуют Сталин и „советские люди“: вождь непременно отделен от них барьером, зачастую превращенным в растительный фриз из цветов<sup>18</sup>. У Шурпина внешней границей, отделяющей Сталина от зрительского профанного пространства, является рама самой картины (в плакатных изображениях по понятным причинам отсутствующая); от „рабочего“ пространства внутри полотна вождя отделяет привычный растительный фриз, обозначенный только что высаженными по краю поля молоденькими деревцами. Таким образом, Сталин стягивает на себя все возможные смыслы, присутствующие в *Утре нашей Родины*: посредничает между высшими и земными смыслами, между зрителем и проективной реальностью, осуществляет демиургические функции – и при этом находится в своем собственном замкнутом пространстве, заставляя все остальные кружиться вокруг его монументально неподвижной фигуры. В этом контексте любые напоминания о недавней военной травме становятся неуместными и подлежат максимально возможному вытеснению: разве не для того была одержана победа, чтобы на родной земле воцарился долгожданный покой? Подспудно милитарный, но подчеркнуто лишенный собственно военных атрибутов облик Сталина задает тон той новой тональности, в которой следует описывать советское бытие<sup>19</sup>.

В контексте этой, несомненно, центральной картины, полотно Ф. Шурпина *Мать* выглядит как комментарий к главному высказыванию. Две эти работы очевидно перекликаются между собой. Они вы-

---

<sup>17</sup> Возможно, сам композиционный принцип позаимствован у Алексея Венецианова, у которого он работает в картине *На пашне. Весна* (нач. 1820-х). Впрочем, понятно, что никакой сверх-усложненной, ориентированной на масонскую традицию символики, характерной для „русских“ работ Венецианова, у Шурпина нет. Подробнее о масонской символике у Венецианова см.: Вадим Михайлин, Галина Беляева: «*В начале вещей ни невинности, ни наивности нет*»: художник А. Венецианов у истоков русского национального типажа и пейзажа, „Новое литературное обозрение“ 2018, № 6 (154). с.154-172.

<sup>18</sup> Подробнее об этом см. в главке *Масштаб и иерархия элементов* в: Вадим Михайлин, Галина Беляева, Антон Нестеров: *Шершавым языком: антропология советского политического плаката*. Саратов – Санкт-Петербург 2013.

<sup>19</sup> О вытеснении военной травмы см. в: Евгений Добренко: *Поздний сталинизм: эстетика политики*, Том 1. Москва 2020, с.54 и далее.

держаны в одной и той же гамме, выстроены с учетом одних и тех же композиционных приемов, центральные фигуры изображены в три четверти, развернуты в одну сторону, равно освещены восходящим солнцем, и так далее. Однако при очевидном подобии ряд значимых отличий позволяет различать их именно как базовый изобразительный текст и комментарий к нему. Если в *Утре нашей Родины* фигура Сталина отчетливо доминирует над пейзажем, то в *Матери* героиня показана как неотъемлемая часть этого пейзажа, вписанная в него без остатка. Горизонт здесь завышен, а персонаж не стоит, а сидит на бетонной плите, положенной прямо на землю. В итоге нижняя, большая часть женской фигуры, и без того достаточно массивной, „уходит в землю“. Этот эффект подчеркивается цветовым решением. Женщина одета в темно-коричневую юбку, которая за счет более теплого и глубокого тона воспринимается как квинтэссенция этого вспаханного поля, и темно-красную кофту: этот цвет контрастирует со светлыми тонами утреннего неба и, напротив, гармонирует с юбкой и почвой. В светлых тонах, повторяющих те цвета, которыми написан сталинский френч, исполнены только 1) головной платок, обрамляющий лицо колхозницы, и 2) композиция из ее рук, обнаженной груди и завернутого в пеленку младенца, расположенная в той же сильной позиции (на пересечении с горизонтом), что и замкнутые в демиургический замок руки Сталина в *Утре нашей Родины*. Таким образом, женщина выглядит буквально вырастающей из земли, выталкивающей ее темную и плодородную суть вверх, откуда в нее входит встречный, светлый импульс, обрамляющий голову и „образующий младенца“<sup>20</sup>. Раздвинутый ради коричневой пашни „зеленый“ план здесь также присутствует, но передняя его часть редуцирована и предельно затемнена: нам

<sup>20</sup> Не стоит воспринимать сталинскую визуальную культуру как примитивизированную и неспособную к формированию усложненных символических высказываний, несводимых к поверхностно-аллегорическим, „плакатным“ тропам. Связь с традицией барокко касалась не только чисто внешних изобразительных эффектов. Впрочем, предшествующий разговор о подчеркнуто суггестивных монтажных склейках в *Колыбельной* Дзиги Вертона и о работе с символическими аспектами образа матери в *Радуге* Марка Донского уже должен был подготовить почву для восприятия позднесталинской символической многозначительности, которая в перспективе – как это не парадоксально – станет одним из неявных источников позднесоветской тяги кэтой декадансной эзотеричности.

предлагают внутренний сюжет, без остатка вписанный в темный, почвенный план – и Сталин царит где-то там, в светлых заоблачных далях, откуда в бренный мир нисходят истины и младенцы. Точка зрения, предложенная зрителю, аналогична той, что работает в *Утре нашей Родины*: снизу вверх. Но поскольку сама центральная фигура занижена, то зритель – если попытаться вписать его позицию в воображаемую реальность картины – должен сидеть непосредственно на земле, физически причащаясь к тому чувству покоя, которое от нее исходит, и зримым воплощением которого является героиня картины.

Итак, отныне в контексте общей пропагандистской политики, направленной не на проработку военной травмы, а на ее вытеснение, „мать“ (окончательно приобретшая аллегорический статус, позволяющий в любом соответствующем персонаже прозревать очередную эманацию „Родины-Матери“) превращается в место покоя. Выполнив свою мобилизационную задачу в рамках „техники Агамемнона“, она радикально меняет символический посыл. Отныне ее задача состоит в том, чтобы не вызывать аффект, но, напротив, отрицать саму необходимость аффекта, его право на существование в новой, totally гармоничной действительности.

Одним из самых показательных в этом отношении фильмов является *Клятва* (1946) Михаила Чиаурели. София Гиацинтыча, получившая в 1947 году Сталинскую премию первой степени за главную роль в этой картине, уже совершенно осознанно играет аллегорическую, плакатную Родину-Мать, причем на всем протяжении фильма, действие которого охватывает период с 1924 по 1945 годы. Ее героиня, так же, как и уже упоминавшийся персонаж Марии Яроцкой из *Последней ночи* Юлия Райзмана, теряет мужа и двоих детей из трех. Но, во-первых, происходит это не в течение одной революционной ночи, а на протяжении всей – на 1946 год – истории Советского государства. Жертвы строго распределены по этапам борьбы с внешними и внутренними врагами: муж гибнет от руки „бандитов“, мешающих землеустройству зимой 1923–1924 года, дочь – на пожаре, устроенном агентами немецкой разведки при строительстве Сталинградского тракторного завода в конце двадцатых, а старший сын – во время боев за Сталинград зимой 1942–1943 годов. А во-вторых, заканчивается эта история не комическим эпизодом, в которой забавная ста-рушка лихо марширует в хвосте колонны уходящих на фронт революционных бойцов. Финальная последовательность сцен в *Клятве* по-

строена как своего рода символический анабасис, в ходе которого Родина-Мать восходит от почвенных, локальных контекстов материнской роли – к контекстам высшим, сакральным. Начинается она на развалинах Сталинграда, где героиня С. Гиацинтовой спокойно и уверенно стоит на фоне героического Тракторного, в окружении разбитой военной техники и спасенных детей. Сперва она внимательно смотрит перед собой, туда, откуда буквально только что на детей покушались немцы, и удовлетворенно кивает головой: враг уничтожен и детям уже ничто не угрожает. Затем переводит взгляд вправо от себя и сосредоточенно смотрит в закадровую фокальную точку: не понять, что именно там сконцентрированы базовые смыслы, зритель просто не имеет права.



Новая статуарность – М. Чиаурели, *Клятва* (1946)

Далее начинается ее одинокая проходка вдоль выстроившихся рядами красноармейцев: Родина принимает парад, в котором ее чествуют уже не младшие дети, нуждающиеся в защите и опеке, а старшие, доросшие до статуса защитников. Поначалу этот парад проходит на фоне развалин, а в движении героини, в выражении ее лица и в жестикуляции (рука у щеки) проскальзывает скрытая эмоциональность.



Мать и ее дети на фоне развалин – М. Чиаурели, *Клятва* (1946)

Но понемногу походка становится тверже, героиня разворачивается спиной к зрителю, ослабляя эмпатийное воздействие, снимая остаточную аффективную составляющую образа и постепенно переключая зрительское восприятие в собственно парадный регистр. Руины остаются за кадром: границу между ними и тем беспредельным простором, на который выходит персонаж С. Гиациновой, маркирована неожиданно экспрессивным, хаотически закрученным мотком проволоки.



Выход из пространства развалин – М. Чиаурели, *Клятва* (1946)

Перебив кадра переносит нас в пространство ликования, Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца, где фланкирующие шеренги составляют уже не рядовые бойцы, а генералы, а по сияющему паркету друг навстречу другу движутся две аллегорические фигуры – Родина-Мать (успевшая по дороге поменять домашний пуховый платок на роскошную белую шаль) и Отец Народов, цель и смысл ее размежеванного одностороннего движения.



Встреча двух аллегорических фигур в пространстве ликования  
– М. Чиаурели, *Клятва* (1946)

Финальная доверительная беседа между Сталиным и простой русской матерью с берегов Волги (далеко не первая в Клятве),



Отец Народов и Родина-Мать – М. Чиаурели, *Клятва* (1946)

подводит кинокартину к единственному возможному финалу: камера наезжает, мать постепенно исчезает из кадра и в нем остается только Сталин, бог земной, клянущийся именем Ленина, бога небесного, окончательно привести в исполнение Великий Замысел.

Завершить разговор о материнских образах в „военной“ визуальной культуре 1940- годов имеет смысл кратким упоминанием<sup>21</sup> еще об одном фильме Марка Донского, *Сельская учительница* (1947), все с той же Верой Марецкой в главной роли<sup>22</sup>. Здесь мы также имеем дело с эпопеей, обнимающей всю историю страны (и даже больше, поскольку изрядная часть действия в фильме М. Донского происходит при Старом режиме), но в совершенно ином регистре: это не героическая поэма с едва ли не оперными мизансценами и пафосными монологами крупным планом, а сентиментальный кинороман, который только в ключевых моментах – внезапно для зрителя – возносится в царство платонических сущностей. Вера Марецкая, наделенная уникальным сценическим даром совершенно естественного пerekлючения из ситуации в ситуацию и из одного эмоционального состояния в другое, использует этот дар совершенно иначе, чем в *Она защищает Родину*, свободно играя переходами от беспомощности и ранимости к железной воле и полной сконцентрированности на конкретной задаче. Эволюция персонажа здесь имеет совершенно другую природу: зритель сталкивается не с радикальным переломом характера в результате сильного травматического аффекта, а с постепенным накоплением значимого опыта, причем на каждом из этапов аффект не разрушает прежнюю личность, а укрепляет ее. В итоге сквозь отчаянную женщину, готовую идти на смерть ради того, что она считает правильным, зритель продолжает видеть все ту же напуганную девочку, в которой минутой раньше прозревал хорошо замаскированный стальной стержень. Материнская составляющая этого

<sup>21</sup> Более подробному анализу этой картины посвящена целая глава в уже упоминавшейся книге: Вадим Михайлин, Галина Беляева: *Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов, „Новое литературное обозрение“*, Москва 2020 (в печати).

<sup>22</sup> На сей раз актриса была удостоена за исполнение этой роли Сталинской премии первой степени за 1948 год, в отличие от роли в фильме Фридриха Эрмлера, за которую получила Сталинскую премию второй степени в 1946 году. Обеим премиям предшествовали еще и награждения орденом Трудового Красного знамени (в 1944 и 1947 годах соответственно).

образа также выстраивается несколько неожиданным образом, поскольку замужем герояня пробыла ровно один день и своих детей у нее нет. Но именно из разноприродного набора вне-материнских женских ролей – возлюбленной, профессионалки, „жены декабриста“, социальной работницы – постепенно кристаллизуется нужный образ „всеобщей матери“, тем более убедительный, что именно в силу отсутствия собственного узко семейного контекста, она равно любит всех своих учеников, настоящих, бывших и будущих, и всех искренне числит своими детьми. Так что нужная аллегорическая составляющая в образе главной героини формируется в восприятии зрителя сама собой, задолго до того, как очередной мастерски выполненный длинный план на переполненном перроне узловой станции выхватывает, наконец, из толпы аккуратную женщину средних лет, которая идет под руки с уходящими на фронт „сыновьями“. А затем кадр незаметно, сам собой, организуется в абсолютно конструктивистское по структуре изображение, где четкая диагональ объединяет в единое равновесное целое трансцендентальный – двухмерный – материнский образ (на внезапно оказавшемся в поле зрения каноническом плакате И. Тойдзе) и посюстороннюю, трехмерную акциденцию этого образа, которая внешне ничуть на него не похожа, но выполняет в достоверной экранной реальности ту же символическую роль.



Две символические матери – М.Донской *Сельская учительница* (1947)

Аффективная составляющая в экранной жизни героини, конечно же, будет присутствовать, но, во-первых, на символический ее статус влиять будет разве что косвенно, а во-вторых, все без исключения негативные составляющие оставит во временах сугубо исторических – принципиально не затрагивая того радостного настоящего, в котором и сама героиня, и все ее ушедшие на фронт (и вернувшиеся!) дети останутся жить вечно и счастливо.

## **REFERENCES:**

- Dobrenko Evgenij: *Pozdnij stalinizm: estetika politiki*. Том 1. Moskva 2020 (Добренко Евгений: *Поздний сталинизм: эстетика политики*. Том 1, Москва 2020).
- Homer: *Homeri opera. Iliadis libros I–XII continens*. Oxonii: E Tipographo Clarendoniano, 1993.
- Kuznecova V.: *Sud'ba razvlekatel'nyh zhanrov v gody Velikoj Otechestvennoj vojny*, „Voprosy istorii i teorii kino”, Вып. 4, Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, 1978 (Кузнецова В.: *Судьба развлекательных жанров в годы Великой Отечественной войны*, „Вопросы истории и теории кино”, Вып. 4, Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1978).
- Lidov Petr: *Tanya, „Pravda” 1942, 27 yanvarya* (Лидов Петр: *Таня, „Правда” 1942, 27 января*)
- Margalit Evgenij: *Kino voennogo perioda: poverka istoricheskoy realnost'yu*, в: Evgenij Margalit: *ZHivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-1960-h godov*. „Seans“, 2012, s.285-308 (Маргалит Евгений, *Кино военного периода: поверка исторической реальностью*, в: Евгений Маргалит: *Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов*, „Сеанс“, 2012, с.285-308.)
- Mikhajlin Vadim: *O situativnosti reputacij: vozvrashchenie Odisseya*, „Otechestvennye zapiski” 2014, № 1 (58), s.52-84 (Михайлин Вадим: *О ситуативности репутаций: возвращение Одиссея*, „Отечественные записки” 2014, № 1 (58), с.52-84).
- Mihajlin Vadim, Belyaeva Galina: „*V nachale veshchej ni nevinnosti, ni naivnosti net*“: *hudozhnik A. Venecianov u istokov russkogo nacional'nogo tipazha i pejzazha*, „Novoe literaturnoe obozrenie“ 2018, № 6 (154). s. 154-172 (Михайлин Вадим, Беляева Галина: „*В начале вещей ни невинности, ни наивности нет*“: художник А. Венецианов у ис-

токов русского национального типажа и пейзажа, „Новое литературное обозрение” 2018, № 6 (154), с. 154-172).

Mihajlin Vadim, Belyaeva Galina: *Skrytyj uchebnyj plan: antropologiya sovetskogo shkol'nogo kino nachala 1930-h – serediny 1960-h godov*. Moskva 2020, in print (Михайлин Вадим, Беляева Галина: *Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов*. Москва 2020, в печати).

Mihajlin Vadim, Belyaeva Galina, Nesterov Anton: *SHershavym yazykom: antropologiya sovetskogo politicheskogo plakata*. Saratov; Sankt-Peterburg: LISKA, 2013 (Михайлин Вадим, Беляева Галина, Нестеров Антон: *Шершавым языком: антропология советского политического плаката*. Саратов, Санкт-Петербург: ЛИСКА, 2013).

Plamper Yan: *Alhimiya vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstve*. Moskva 2010, s.353, 358 (Плампер Ян: *Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве*. Москва 2010, с.353, 358).

Ryabov Oleg: «*Otstoim Volgu-matushku!*»: *Materinskij simvol reki v diskurse Stalingradskoj bitvy, „ZHenshchina v rossijskom obshchestve”* 2015, № 2, s.11-27 (Рябов Олег: «*Отстоим Волгу-матушку!*»: *Материнский символ реки в дискурсе Сталинградской битвы, „Женщина в российском обществе”* 2015, № 2, с.11-27).

**ТАТЬЯНА КАЗАРИНА**

Самарский университет (Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-1447-611X

e-mail: kazarina\_tv@bk.ru

**ОТ СВЕРХЧЕЛОВЕКА К МЕДИАТОРУ:  
АВАНГАРД В ПОИСКАХ ПУТЕЙ ПРОТИВОДЕЙСТВИЯ  
МАНИПУЛЯТИВНЫМ ТРЕНДАМ КУЛЬТУРЫ**

**FROM SUPERMAN TO MEDIATOR:  
VANGUARD IN SEARCH OF WAYS TO COUNTERACT  
MANIPULATIVE CULTURAL TRENDS**

**Abstract:**

The article argues that the struggle with everything that deprives a person of independence has always been considered by Russian avant-garde artists as the most important goal of art, but this did not prevent them from using methods of manipulative influence on the audience: texts and public performances of cubofuturists were built in such a way as to suppress consciousness and cause affective states in recipients. Later the art of socialist realism will learn these lessons of subordination to the reader's. Avant-garde literature, on the contrary, will continue to seek to activate the reader's diet. This is most typical of the conceptualists' poetry and prose, but they (and above all the leader of their Moscow group Dmitry Prigov) paid attention to the distrust of rational constructions and the work of thought that is characteristic of Russian culture (and gives scope for manipulating people). In the post-avant-garde era, the same artists continue trying to create a barrier by means of art to the spread of manipulative practices in the life of society. As a successful approach to solving this problem, the article considers the essay of L. S. Rubinstein.

**Keywords:** avant-garde, cubofuturism, abstraction, conceptualism, manipulation, affect

История русского литературного авангарда убеждает в том, что практика манипуляции способна возникать спонтанно, при решении, казалось бы, совершенно противоположной задачи – задачи раскрепощения человека. Отказ от манипуляций, напротив, требует сознательных усилий и большой изобретательности.

Если видеть в манипуляции практику подчинения чужой воли при сокрытии истинных целей манипулятора, то ранний авангард – едва ли не родоначальник борьбы с этим злом, инициатор бунта личности против обезличивания. В понимании русских авангардистов первого поколения (я имею в виду прежде всего кубофутуристов) виновником человеческого измельчания является культура в целом – как источник и генератор бесчисленных форм одурманивания человека. Она связывает людей огромным числом ненужных условностей и уводит из эпицентра бытия – оттуда, где сосредоточены все его энергии. Культура воспринималась здесь как начало рационализирующее, поэтому главное, что ей можно противопоставить, авангардисты видели в эмоциональном пробуждении человека, и эта обязанность возлагалась на искусство. Такое, которое, по определению Максима Шапира, способно „поразить, растрескать, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключающей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания“<sup>1</sup>. Не важно, восхищён или возмущён слушатель, – „правильнее“ воспринимает тот, чья реакция острее“<sup>2</sup>. Речь не шла о „воспитании чувств“, - важна была сама сила эмоций.

Трансформация сознания начиналась прямо в аудитории, во время футуристического выступления: реципиенты должны были пережить потрясение, выталкивающее их из привычного измерения реальности. Как пишет И.Ю. Иванюшина,

---

<sup>1</sup> Максим Шапир: *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм*. „Philologica“. Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии. Москва 1995, т. 2, № 3/4, с.135.

<sup>2</sup> Ibidem.

в зрительном зале разыгрывался свой спектакль, умело срежиссированный участниками основного представления: публика негодовала, спорила, демонстративно покидала театр и т.п. Реципиент футуристического действия становился материалом в руках автора-авангардиста, из его эмоций и реакций возникал спектакль иного уровня<sup>3</sup>.

Расчёт строился на том, что эмоциональный удар выбьет из-под ног слушателя почву, освободит от прежних представлений и даст возможность увидеть жизнь по-новому, а значит, по-новому ею распорядиться. Но этот замысел уже заключал в себе идею манипуляции. Она вообще соприродна искусству модерна с его требованием инновационности художественного продукта. Здесь художнику вменяется в обязанность открывать реципиенту прежде неизвестную перспективу, настойчиво предлагать другую картину мира, непривычный взгляд на вещи. Это не становится манипулированием, пока у зрителя или читателя остается возможность критически оценивать произведение, пока его сознание не введено в ступор. Но эффект ведёт именно к этому: блокирует работу рациона и подчиняет реципиента воле автора.

На что направить энергию вызванного эмоционального взрыва, предстояло решать самим художникам. Авангардисты монополизировали право на рациональное осмысление происходящего и предстоящего – право определять, каким быть обществу, языку, искусству. И это воздвигло стену между художником и его аудиторией: задачу мыслить он оставлял за собой, остальным надлежало внимать.

Например, в хлебниковском прологе к *Победе над Солнцем* эти роли отчётливо разведены. Зрителям объясняют:

Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.  
 Минавы расскажут вам, кем вы были некогда.  
 Бытавы – кто вы, бывавы – кем вы могли быть...  
 Малюты утрги и утравы расскажут, кем будете...  
 Воин, кузнец и пахарь. За вас подумал грезничий  
 песнило и снахарь...  
 ...В детинце созерцога „Будеславль“ есть свой подсказчук...  
 Будь слухом (ушаст) созерцаль!<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ирина Иванюшина: *Русский футуризм: идеология, поэтика, pragmatika*. Саратов 2003, с. 216.

<sup>4</sup> Алексей Кручёных: *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*. Санкт-Петербург 2001, с.383.

Показательно, что дистанция между автором и реципиентом очевиднее всего в тех видах творчества, создание которых кубофутуристы считали своей особой заслугой. В первую очередь – в зауми – текстах „из несуществующих слов“. Слово „заумь“ (с первоначальным ударением на втором слоге – „за `умь“) было придумано самими футуристами и должно было свидетельствовать о том, что новый язык обращён не к рацио, сознательному восприятию, а к тому в человеке, что дорационально – к некоему внerefлексивному ядру его „эго“. Действительно, при восприятии зауми реципиент имеет дело со словами, которые больше не соотносятся с окружающим миром, – у него нет возможности прилагать к тексту обычные мерки – оценивать точность словоупотребления, качество смыслового рисунка и т.д. Он эйфорически погружается в стихию бесконфликтного, нерефлексивного бытия. Механизмы сознания там отдыхают, поэтому торжествует чувственное: прикосновение звуков возбуждает наши ощущения (не случайно исследователь зауми Джералд Янечек писал об эротическом воздействии *Дыр бул ўыл*<sup>5</sup>).

В подобных случаях власть творческого субъекта становилась абсолютной: освобождала автора от контроля со стороны реципиента и давала возможность манипулирования аудиторией, – ведь если слово перестаёт быть логосом, то слушатель и читатель – *homo sapiens'om*.

Сознательные усилия кубофутуристов были сосредоточены прежде всего на изменении эмоционального тонуса аудитории, и предложенные ими сценарии будущего оказались прописаны очень бледно. Трансгрессивность авангарда, необходимость бросать все силы на преодоление очередной границы (то есть на решение ближайших задач), сама по себе уничтожала перспективу – вектор движения, его сложный маршрут, нацеленность на отдалённый результат. Будущее, которое обещали приблизить футуристы, виделось им очень смутно и не казалось таким уж счастливым. В той же *Победе над Солнцем* расправа над светилом-деспотом приводила человечество в полную растерянность: люди начинали путать день и ночь и не понимали, когда же теперь завтракать, а когда идти на работу.

---

<sup>5</sup> Gerald Janecek: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. SDSU-press, 1996, p.123.

В итоге заявленные кубофутуристами цели и полученные результаты радикально разошлись: обещанная реципиенту свобода обернулась полной зависимостью от художника-креатора. Буквально по Достоевскому: начав „с безграничной свободы“, футуристы пришли к „абсолютному деспотизму“.

А в дальнейшем выработанная авангардом методика „эмоционального насилия“ воскресла в рамках советского политического проекта (о чём подробно писал Борис Грайс и многие после него).

Тоталитарный крен в искусстве давал неограниченный простор манипуляциям в жизни, – и авангардисты следующих поколений настойчиво освобождаются от этого проклятия: обэриуты – подчиняя единой игровой логике поведение и самого художника, и его реципиента; концептуалисты – побуждая аудиторию к рациональному восприятию своих текстов.

Последнее решительно противопоставило поздний авангард раннему: классический авангард помещал художника в самое средоточие жизни – туда, где она предельно осозаема и полнокровна. Концептуалисты, напротив, отодвигаются от эмпирии как мира обезумевшего и готовы иметь дело только с маргинальным – с тем, что сохраняет проблески здравого смысла. Тест на разумность здесь проходят все, включая поэта и его произведения. Для концептуалистов принципиально отстранение от наблюдаемой реальности – создание дистанции, позволяющей здраво оценивать происходящее.

Приёмы футуристов и концептуалистов часто похожи: первые могли эпатировать неуважением к „священным коровам“ культуры и развязным поведением на публике, вторые – публикацией чужих стихов под своим именем, необычным видом текстов (например, на карточках вместо привычных листов бумаги) – да мало ли ещё чем! Главное, скандал и эпатаж из арсенала авангарда никогда не исчезали. Но тем очевиднее разница: если футуристам важно было ошеломить, то концептуалистам – озадачить реципиента. То есть пробудить его мысль, заставить искать объяснение странного поведения автора и его произведения. Для этого концептуалисты фокусировали внимание читателей на определённом приёме, конкретном художественном решении из тех, что идут вразрез с базовыми эстетическими конвенциями. Например, „голые“, без словесных украшений стихи Холина – повод поразмышлять о границах поэтического языка, а текст Вс. Некрасова:

Я помню чудное мгновенье  
Невы державное теченье  
Люблю тебя Петра творенье  
Кто написал стихотворенье  
Я написал стихотворенье<sup>6</sup> –

основание задуматься о природе авторства.

В подобных случаях недостаточно было просто испытать эстетический шок. Участники акций группы „Коллективные действия“, – которые часами наблюдали, как с большой бобины неизвестно зачем разматывают трос, или слушали в заснеженном лесу, как один за другим звенят спрятанные в сугробах будильники, – должны были подробно описать свои переживания и объяснить смысл увиденного. Реципиенту предстояло пройти путь от ощущения к осмыслению, – ради этого и проводилась акция.

В понимании футуристов культура убивает чувства – и поэты помогали вырваться страстиам. В представлении концептуалистов культура советская – это уже механизм идеологического манипулирования массами, и насилию над рассудком можно было противопоставить только его самостоятельную активность. За неё и шла борьба.

Как ни странно, слабые стороны этой стратегии первым увидел, а затем последовательно обнажал один из лидеров концептуализма – Дмитрий Пригов. Важнейшая тема его творчества – невероятная пластичность, протеичность советского человека. Пригов постоянно демонстрировал уникальную способность соотечественников переключаться от рационального к иррациональному восприятию вещей, попеременно „включать“ то мозг, то эмоции. И хотя в таком сознании возникают две несовместимые картины мира, смыслового взрыва не происходит: их контраст не оборачивается конфликтом. Максимум – конфузом. Так, постоянный герой приговских произведений – маленький человек с большими претензиями, смешной графоман, мнящий себя творцом. Он живёт жизнью большинства – со всеми её бытовыми заботами и вечной неустроенностью – и в общем-то обладает здравомыслием, обычно присущим нормальным людям. Но звание поэта (человека культуры!), как ему кажется, обязывает возвышаться над толпой, указывать народу путь, открывать истину. Сочетание того

---

<sup>6</sup> Всеволод Некрасов: *Кто написал стихотворенье*. <http://anch.info/rus/excerpts/549/> (10.11.2019).

и другого делает образ принципиально противоречивым, bipolarным, придаёт монологам героя шизофреническую окраску. Например:

Урожай повысится,  
Больше будет хлеба,  
Больше будет времени  
Говорить про небо...  
Больше будет времени  
Говорить про небо –  
Урожай понизится,  
Меньше будет хлеба<sup>7</sup>.

Здесь эмоции и логика движутся в противоположных направлениях: чувства выстраивают картину утопическую, разум – апокалиптическую. При этом они не мешают друг другу, просто сознание работает то в одном, то в другом режиме.

Такого рода открытия, конечно, не обессмысливали работу концептуалистов, но, с учётом приговских текстов, выбранная ими стратегия уже не казалась беспрогрышной: стоило ли „будить разум“ человека, если тот им пользовался от случая к случаю?!

В рамках деятельности авангарда эти противоречия были неразрешимы, но они осознавались, и попытки примирения „ума и сердца“ нередко предпринимались (и предпринимаются) теми же авторами постфактум, уже в поставангардную эпоху. Примером может служить художественная практика Льва Рубинштейна, который ныне превратился в популярного блогера и в течение многих лет регулярно публикует маленькие прозаические тексты – сначала преимущественно в литературных журналах, теперь чаще в интернете (куда и сами эти журналы переместились).

Лев Рубинштейн откликается на самые разные явления – на всё, что широко обсуждается в обществе, что у большинства людей „на языке“, и рассматривает эти события сквозь призму языка. Предметом обсуждения становится что угодно, но в языковом преломлении, например:

---

<sup>7</sup> Дмитрий Пригов: Урожай повысился... [http://www.math.nsc.ru/~www\\_natalya/lyrics/prigov.html#09](http://www.math.nsc.ru/~www_natalya/lyrics/prigov.html#09) (11.08.2019).

- „Всегда ли матом – ругаются?“<sup>8</sup>
- „Правда ли, что слово *вдохновение* культурнее, чем *жопа*?“<sup>9</sup>
- „Какой посыл несёт надпись на футболке *Я русский!*? Гордость? Самоуничтожение? Предупреждение? Скрытую угрозу?“<sup>10</sup>
- „Если по радио заговорили о *модернизации* – будут пороть или не будут пороть?“<sup>11</sup>
- „Почему юбилей Льва Толстого не отмечался на государственном уровне, – из-за того, что на него до сих пор дуется РПЦ или по потому что косматый и бородатый портрет плохо смотрится на глянцевой обложке – нетоварно и негламурно?“<sup>12</sup>
- „Почему способно вызвать радостный смех сообщённое водителем диспетчеру *МКАД забит. – Я съехал на Рублевку?*“<sup>13</sup>
- Допустимо ли вольничать с чужим языком? Если Рубинштейн в 90-е напридумывал много забавных имён якобы полевых командиров - Ушат Помоев, Букет Левкоев, Рулон Обоев, Билет Догаваев и тому подобное - это ксенофобия? Великодержавный шовинизм?<sup>14</sup>

И так далее, и так далее.

Язык – достояние общее, и разговор о нём объединяет: вспомним хотя бы, какую бурю эмоций вызвало высказывание Гасана Гусейнова о „*клоачности*“ языка российских СМИ. И у Рубинштейна, как оно полагается в блоге, речь всегда ведётся от первого лица, но таким образом, что создаётся ощущение присутствия при диалоге. Автор избегает нажима, не позволяет себе проповеднических интонаций, предпочитает балагурить, острить, вспоминать забавные случаи, рассказывать анекдоты – и всё это воспроизводит атмосферу застольной дружеской беседы. Он делится собственными впечатлениями и упоминает события своей биографии, но что-то очень похожее про-

---

<sup>8</sup> Лев Рубинштейн: *Что слышно*. Москва 2018, с.39.

<sup>9</sup> Ibidem: c.40.

<sup>10</sup> Ibidem: c.48.

<sup>11</sup> Ibidem: c.97.

<sup>12</sup> Ibidem: c.77.

<sup>13</sup> Ibidem: c.101.

<sup>14</sup> Ibidem: c.123.

исходило со всеми людьми его поколения и не противопоставляет блогера его предполагаемым собеседникам, не делает его центром внимания. Текст оформляется как очередная реплика бесконечно длящегося разговора. Типичное начало:

- „Конец света, говорите? Ну-ну. Даже интересно“<sup>15</sup>.
- „Ну разумеется, радио“<sup>16</sup>.
- „Ну и о поэзии все-таки надо когда-нибудь уже поговорить“<sup>17</sup>.

Типичный конец:

- „Тоже, между прочим, интересный вопрос“<sup>18</sup>.
- „На чем мы там остановились, не помните?“<sup>19</sup>
- „Я вот все думаю: что же мне все это так напоминает?“<sup>20</sup>

Очевидно, что такие зачины и концовки предполагают не начало или завершение разговора, а его продолжение.

Рубинштейн создаёт жанр общения – внешне непритязательного, как простой дружеский трёп и столь же необременительного для собеседников, но очень гармонично соединяющего:

- „я“ и „мы“: в дружеской беседе они открыты друг другу;
- прошлое и настояще (одно другим подсвечивается для выявления сути происходящего);
- чувства и мысли: утверждения автора подкрепляются не столько логическими аргументами, сколько живыми примерами, которые производят прежде всего эмоциональное впечатление.

Например, миниатюра *В конце концов* воспроизводит разговоры о неизбежном апокалипсисе. Воспроизводит – и тут же растворяет в потоке соображений и ассоциаций разной степени уместности. Оказывается, автору в детстве саму смерть хотелось использовать себе во благо: так, чтобы тебя оплакивали, а ты мог подсматривать, кто и насколько убивается. А позже стало приходить в голову,

---

<sup>15</sup> Ibidem: c.6.

<sup>16</sup> Ibidem: c.65.

<sup>17</sup> Ibidem: c.20.

<sup>18</sup> Ibidem: c.104.

<sup>19</sup> Ibidem: c.22.

<sup>20</sup> Ibidem: c.18.

что пресловутый конец света, о котором так долго говорили религиозные работники всех времен и народов, уже давно наступил, да только мы все его не заметили. И живем себе как ни в чем не бывало уже, так сказать, после всего. Но и это оказалось вполне расхожей штукой. А уже совсем потом появился термин „постмодерн“, который примерно про это самое и есть. А уж про „конец истории“ и говорить нечего<sup>21</sup>.

Как выясняется, жизнь и смерть в нашем сознании не так уж непримирамы. И не удивительно, что

вдруг посреди потока макабрического остроумия то один, то другой невпопад вспоминает, что надо бы наконец-то забрать из химчистки дубленку, что хорошо бы не забыть завтра заплатить за телефон и что сын-балбес все никак не может исправить двойку по русскому. Хотя какая там дубленка, какой телефон, какая двойка? Когдато мой друг и замечательный поэт Виктор Коваль сочинил такую памятку-плакат: „Отправляясь на тот свет, не забудьте выключить этот“. Это как раз про то самое, про „заплатить за телефон“.

Другой остроумный человек заметил, что Россия - страна, как известно, самая самобытная в мире - грядущий конец света встретит дважды: один раз вместе со всем миром, а чуть погодя, через тринадцать дней, мы будем иметь счастливую возможность отметить еще и Старый Конец света<sup>22</sup>.

Это очень характерный для Рубинштейна ход, когда „история замещается историями, байками и анекдотами, а мифы – комедиями языка“<sup>23</sup>.

Иначе говоря, сюжет строится так: некая волнующая всех тема (из тех, что „носятся в воздухе“) примеряется к реальности, окружается ассоциациями – остроумными фразочками, прозвучавшими по сходным поводам, личными воспоминаниями о чём-то в том же роде, уместными в этой связи анекдотами, шутками своими и чужими. Вброшенный тезис оплотняется и заземляется – перестаёт быть пугающей абстракцией, внешней – по отношению к знакомой нам жизни – угрозой.

---

<sup>21</sup> Ibidem: c.6.

<sup>22</sup> Ibidem: c.7.

<sup>23</sup> Марк Липовецкий: *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. Москва 2008, с.584.

Ни сама идея, „взятая в разработку“, ни её житейские проекции и аппликации самостоятельной ценностью не обладают: идея не нова, и всё, что всплывает по её поводу, могло не раз упоминаться в других случаях. Кому не хотелось подсмотреть, что там будет происходить у него на похоронах? Тому Сойеру хотелось, а Николай Эрдман однажды даже составил два списка: кто придёт его хоронить и – кто придёт, даже если пойдёт дождь. Ценность текста Рубинштейна в самом нанизывании „слушаев из жизни“ на „слушаи из языка“ как процессе „обеззараживания“ брошенного в мирную жизнь разрушительного фермента.

Это диалогическая процедура: некий тезис поверяется личным опытом блогера, корректируется авторами метких высказываний на ту же тему, проходит сквозь фильтр наших общих житейских представлений о том, „как это обычно бывает“, и обретает уже совершенно иной вид. В данном конкретном случае пугающая мысль о глобальной катастрофе и общем конце „смягчается“ намёком на то, что в нашей стране „конец“ переживается регулярно, а жизнь и смерть неотличимы друг от друга.

Сообщение, которое должно было вызвать аффект, падает на диалогическую почву, и она „рассасывает“ его тоталитарный заряд. То, что представляло угрозу мировому порядку, находит место внутри этого порядка. Коллективный разум гасит аффект. Именно разум: между собой сопрягаются разные логики восприятия, и событие (не важно, актуальное или потенциальное) интерпретируется, осмысливается.

Роль автора состоит в том, чтобы услышать и собрать мнения, организовать встречу разных взглядов на один предмет, чтобы, как выразился Пётр Вайль, „вертеться“:

Описывая свои школьные годы, Рубинштейн замечает: „Ученчик я был еще тот. Нет, учился-то я как раз неплохо – не хуже многих. Но я вертелся“. И, как видим, продолжает – это точное описание способа познания жизни. Озирая мир благодаря выбранному методу на все 360 градусов, Рубинштейн, невзирая ни на что, все-таки вертится!<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Пётр Вайль: *Ёжик кучерявый* в: Лев Рубинштейн: *Что слышно*. Москва 2018, с.4.

То есть в затеянной им беседе Лев Рубинштейн играет роль не столько автора, сколько модератора. В результате он, по словам Марка Липовецкого, создал новый и очень важный в современной обстановке дискурс. Я бы сказала, скорее – создал поле пересечения разных дискурсов, оборудовал место встречи самых разных взглядов и позиций. Практически любых. Единственное исключение – дискурс власти, но и то потому лишь, что Рубинштейн отказывает ему в самостоятельном существовании – считает, что власть апроприировала, приспособила для своих нужд воляню советской номенклатуры и бандитскую феню.

Критики замечали, что иногда Рубинштейн „присваивает“ чужие шутки, иногда – „дарит“ свои остроты другим лицам. Роль авторства здесь ослаблена, текст балансирует на границе литературы и фольклора. По-видимому, для современной словесности это общая тенденция: если авангард 70-80-х противопоставлял фальшивому квазинародному стилю советской литературы манеру подчёркнутого интеллектуальную, то в ситуации, когда тема народа из официальной речи изгнана, когда он перестал быть объектом не только постоянного славословия, но и маломальского интереса, литература снова „идёт в народ“, работает с языком масс. И это происходит не только в творчестве бывших концептуалистов.

Что же касается этих авторов, то очевидно, что ранний авангард и сегодняшний поставангард близки в своих оценках общей культурной ситуации. Их роднит как ощущение, что культура зашла в тупик, так и желание вооружить словом „безъязыкую улицу“, и отношение к искусству как единственной сфере, где могут быть разрешены все принципиальные конфликты современности. Но, в отличие от своего „первопредка“-футуриста, художник поставангардной эпохи охотнее растворит себя в общей жизни, чем объявит себя её источником.

## REFERENCES:

Vajl' Pyotr: *Yozhik kucheryavyj* v: Lev Rubinshtejn: *Chto slyshno*. Moskva 2018 (Вайль Пётр: Ёжик кучерявый в: Лев Рубинштейн: Что слышно. Москва 2018).

- Ivanyushina I.Y.: *Russkij futurizm: ideologiya, poetika, pragmatika*. Saratov 2003 (Иванюшина И.Ю.: *Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика*. Саратов 2003).
- Kruchyonyh A.: *Stihotvoreniya. Poemy. Romany. Opera*. Sankt-Peterburg 2001 (Кручёных А.: *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*. Санкт-Петербург 2001).
- Lipoveckij Mark: *Paralogii: Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920–2000-h godov*. Moskva 2008 (Липовецкий Марк: *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. Москва 2008).
- Nekrasov Vs.: *Kto napisal stihotvoren'e*. <http://anch.info/rus/excerpts/549/> (11.2019) (Некрасов Вс.: *Кто написал стихотворенье*. <http://anch.info/rus/excerpts/549/>, 11.2019).
- Prigov D.: *Urozhaj povysilsya...* [http://www.math.nsc.ru/~www\\_natalya/lyrics/prigov.html#09](http://www.math.nsc.ru/~www_natalya/lyrics/prigov.html#09), 11.08.2019 (Пригов Д.: *Урожай повысился...* [http://www.math.nsc.ru/~www\\_natalya/lyrics/prigov.html#09](http://www.math.nsc.ru/~www_natalya/lyrics/prigov.html#09), 11.08.2019).
- Rubinshtejn Lev: *Chto slyshno*. Moskva 2018 (Рубинштейн Лев: *Что слышно*. Москва 2018).
- Shapir M. I.: *Esteticheskij opyt XX veka: avangard i postmodernism, „Philologica”*. Dvuyazychnyj zhurnal po russkoj i teoreticheskoy filologii. Moskva 1995, tom 2, № 3/4, s.135-143. (Шапир М. И.: *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм, „Philologica”*. Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии. Москва 1995, том 2, № 3/4, с.135-143).
- Janecek Gerald: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. SDSU-press, 1996 (Janecek Gerald: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. SDSU-press, 1996).

**ИРИНА САМОРУКОВА**

Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С. П. Королева (Самара, Россия)

ORCID 0000-0003-3671-9220  
e-mail: samorukov@inbox.ru

**КОНСТАНТИН ПОЗДНЯКОВ**

Самарский государственный социально-педагогический университет  
(Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-2646-6410  
e-mail: kopozdnyakov@yandex.ru

**„ГОЛАЯ ЖИЗНЬ“ КАК ОБЪЕКТ МАНИПУЛЯЦИИ  
В РОМАНЕ Ю. ОЛЕШИ ЗАВИСТЬ**

**THE “NAKED LIFE” AS AN OBJECT OF MANIPULATION  
IN YURI OLESCHA'S NOVEL ENVY**

**Abstract:**

This article puts Yuri Olesha's novel *Envу* (1927) in the context of European modernism and considers it as a story of the rivalry between Art and Life. There are textual parallels of *Envу* with Thomas Mann's novella *Tristan* (1902) and Vladimir Nabokov's novel *Despair* (1930). The authors analyze continuity of texts in the development of the original conflict between the artist and the burgher, considering a list of names from *Despair*, which reveal semantic parallels with *Envу* as well as differences in the construction of a similar plot in the texts of Mann, Olesha, and Nabokov. The studied parallels allowed the author put forward a hypothesis: Yuri Olesha's novel *Envу* is a kind of adaptation of Thomas Mann's novella *Tristan* about an artist and a burgher to the Soviet context. Through the

concept of the „naked life“ introduced by Giorgio Agamben the authors interpret Andrei Babichev, the character of *Envy*, as a personification of the discourse of the new power, giving the surrounding reality organizational forms, and Herman, the double of the main character of *Despair*, as the embodiment of the „naked life“. The authors analyze in detail the strategies of manipulation, as a result of which the artist loses his autonomous cultural status in *Tristan*, *Envy* and *Despair*.

**Keywords:** social realism, modernism, “naked life”, manipulation, affects

„Кража – лучший комплимент, который можно сделать вещи“  
В. Набоков *Отчаяние*

Для обработки „советского материала“ Ю. Олеша часто использовал модели европейской литературы. Отсылки к ней прозрачны, темы, сюжеты и мотивы рефлексируются прямо в тексте. О своем интересе к европейскому модернизму, Олеша высказывает неоднократно:

В годы после Версальского мира появилось несколько замечательных немецких романов. Их называли экспрессионистскими. Фамилии авторов были – Верфель, Перуц, Мейринк. Эти романы были, можно сказать, фантастическими. Однако это не была фантастика, резко расходящаяся с бытом, с житейским, подобно, скажем, фантастике Гофмана. В этой экспрессионистской фантастике реальный город, реальные люди, однако происходило нечто странное, что заставляло реальных людей попадать в жуткие положения<sup>1</sup>; Умер Томас Манн. Их была мощная поросль, роща – с десяток дубов, один в один: Уэллс, Киплинг, Анатоль Франс, Бернард Шоу, Горький, Метерлинк, Манн<sup>2</sup>.

Он и сам писал, как модернист: метафорично, фрагментарно, субъективно. Мир его произведений конструируется вниманием и воображением автора-повествователя, наделенного космополитической идентичностью модернистского художника.

---

<sup>1</sup> Юрий Олеша: *Ни дня без строчки*, в: Ю.К. Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.448.

<sup>2</sup> Ibidem, с.449.

Соцреализм с основополагающей фабулой, сосредоточенной на преображении героя, его переходе от „стихийности“, под которой понималась идеологическая сырость, вызванная отсутствием правильного наставника, к верной линии партии, „сознательности“<sup>3</sup>, Олеше не давался. Киносценарий *Строгий юноша* (1934), где проблема неравенства в новом мире представляла как барочный конфликт чувства и долга, властью был не понят, эстетский фильм Абрама Рooma (1936) запрещен, а вскоре начинается компания борьбы с формализмом, направленная против модернистских художеств.

В интервью Альфреду Аппелю в сентябре 1966 года Владимир Набоков обращает внимание на эту, характерную не только для Олеши, стратегию обработки советского материала и довольно точно формулирует ее цель:

Были писатели, которые поняли, что если избирать определенные сюжеты и определенных героев, то они смогут в политическом смысле проскочить – другими словами, никто их не будет учить, о чем им писать и как должен оканчиваться роман. Два поразительно одаренных писателя – Ильф и Петров – решили, что если главным героем они сделают негодяя и авантюриста, то, что бы они ни писали о его похождениях, с политической точки зрения к этому нельзя будет придаться, потому что ни законченного негодяя, ни сумасшедшего, ни преступника, вообще никого, стоящего вне советского общества – в данном случае это, так сказать, герой плутовского романа, – нельзя обвинить ни в том, что он плохой коммунист, ни в том, что он коммунист недостаточно хороший. Под этим прикрытием, которое им обеспечивало полную независимость, Ильф и Петров, Зощенко и Олеша смогли опубликовать ряд первоклассных произведений, поскольку политической трактовке такие герои, сюжеты и темы не поддавались. До начала тридцатых годов это сходило с рук<sup>4</sup>.

Иными словами, использование определенных литературных моделей и масок, техника жанра, где героем оказывается исключенный из политической заботы негодяй, сумасшедший, преступник,

---

<sup>3</sup> Катерина Кларк: *Положительный герой как вербальная икона*, в: *Соцреалистический канон*. Сборник статей под общей редакцией Ханса Гюнтера и Евгения Добренко. Санкт-Петербург 2000, с.570.

<sup>4</sup> Владимир Набоков: *Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 года*, URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-appelyu-1966.htm> (19.11.2020).

стоящий вне советского общества, и, соответственно, мир, показанный с его точки зрения, обеспечивают автору, оказавшемуся в советской реальности, некоторую творческую автономию.

Набоков вспоминает Олешу, автора *Зависти*(1927). В этом романе видением модернистского художника наделяется изгой, литератор неопределенных занятий Кавалеров. Он бросает вызов представителю власти „советскому барину“ Бабичеву, претендуя на свое место под солнцем, на собственную славу – славу художника. Высокопарный порыв Кавалерова оказывается низкопробным: герой позорно проигрывает, изгоняется из новой жизни, из пространства советской публичности на коммунальное дно, в стихию пошлости.

В 1930 году Набоков заканчивает роман *Отчаяние*, в котором рассказывается о преступнике с русскими корнями, возомнившем себя художником. Отсылок к советскому контексту здесь немало. Вот некоторые из них:

Когда я бывало говорил, что коммунизм в конечном счете – великая, нужная вещь, что новая, молодая Россия создает замечательные ценности, пускай непонятные европейцу, пускай неприемлемые для обездоленного и озлобленного эмигранта, что такого энтузиазма, аскетизма, бескорыстия, веры в свое грядущее единообразие еще никогда не знала история, моя жена невозмутимо отвечала: „Если ты так говоришь, чтобы дразнить меня, то это не мило“<sup>5</sup>.

Рассказчик Набокова „леет надежду“ на публикацию рукописи в СССР и дает пояснения: „Далеко не являясь врагом советского строя, я должно быть невольно выразил в ней иные мысли, которые вполне соответствуют диалектическим требованиям момента“<sup>6</sup>.

И даже прямо обращается к некому советскому читателю, „известному автору психологических романов“, которые „очень искусственны, но неплохо скроены“: „Что ты почувствуешь, автор-читатель, когда приступишь к этой рукописи? Восхищение? Зависть?“<sup>7</sup>.

Роман Набокова разворачивается как рукопись героя о гениальном произведении искусства, гениальном тексте, который он создает, благодаря своей чудесной способности видеть не замечаемое толпой

---

<sup>5</sup> Владимир Набоков: *Отчаяние*, в: В.В. Набоков: *Собрание сочинений в четырех томах*. Том 3. Москва 1990, с.344.

<sup>6</sup> Ibidem, с.428.

<sup>7</sup> Ibidem, с.381.

сходство. Художественный замысел претворяется героем-повествователем в жизнь. Это преступление, убийство, совершенное по литературной модели. Воплощение замысла проваливается. Преступление преподносится газетами как тривиальная афера. Изощренное повествование, наполненное аллюзиями, вырождается в дневник – „низшую форму литературы“.

Любопытен перечень названий романа, точнее, рукописи набоковского героя: *Записки*, *Двойник*, *Зеркало*, *Портрет автора в зеркале*, *Сходство*, *Непризнанное сходство*, *Оправдание сходства*, *Ответ критикам*, *Поэт и чернь* и, наконец, окончательное – *Отчаяние*. *Отчаяние* – есть эффект, как и *Зависть*. Список возможных заглавий текста русского немца Германа напоминает перечень хэштегов, описывающих тематику и мотивную структуру *Зависти*, и в некотором смысле ее композицию:

1. *Записки* – в буквальном смысле деловые послания, которые по заданию Бабичева строчит Кавалеров.
2. *Двойник* – мотив двойничества в системе персонажей романа Юрия Олеша присутствует сразу в нескольких конфигурациях<sup>8</sup>.
3. *Зеркало* – этот образ, тесно связанный с мотивом двойников, один из ключевых в *Зависти*. В конце первой части романа Кавалеров видит в уличном зеркале отражение Ивана Бабичева, своего „близнечного“ двойника. В то же время это зеркало маркирует границу повествовательных перспектив: рассказа от лица героя (первая часть) и от лица повествователя (вторая часть), которые стилистически идентичны.
4. *Портрет автора в зеркале* акцентирует близость автора герою, что в отношении *Зависти* никогда не вызывало сомнений ни у критики, ни у читателей.
5. *Сходство*, *Непризнанное сходство*, *Оправдание сходства* – эти „хэштэги“ могут отсылать не только к тематике *Зависти*, но намекать на некую общность текста Олеша и рукописи Германа – героя Набокова.
6. *Ответ критикам* – *Зависть* есть своеобразная апология, попытка самооправдания художника, она пронизана риторикой спора, полемики.

---

<sup>8</sup> Софья Агранович, Ирина Саморукова: *Двойничество*. Самара 1990, с.34-43.

7. *Поэт и чернь* – этот романтический штамп, поэтическое общее место (в этом смысле – настоящий „хэштег“) обобщенно передает интенцию *Зависти* как романа об уникальности творца, не понимаемого толпой. Герой Набокова уверен в универсальности своего проекта, учитывая ограхи предшественников.

Мне грезился новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, – мир Геликсов и Ферманов, – мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник. [...] Другие же народы пущай переводят ее на свои языки, – американцы утолят, читая ее, свою жажду кровавых сенсаций, французам привидятся миражи Содома в пристрастии моем к бродяге, немцы насладятся причудами полуславянской души<sup>9</sup>.

В приведенном отрывке герой-повествователь *Отчаяния* дает своеобразный перечень интерпретаций, которые могут сопровождать роман о соперничестве искусства и жизни. Для нас любопытна последняя отсылка: к вкусу немцев, намекающая на тему художника у Томаса Манна.

Для Набокова сюжет уже существует как готовая модель, он открыто рефлексируется и подвергается трагикомическому развенчанию.

В этом аспекте *Отчаяние* В. Набокова можно рассмотреть как реплику на написанный в 1927 году роман Ю. Олеши, разрабатывающий сюжет о непризнанном, но заносчивом художнике, художнике в претензии, ибо в реальности Кавалеров литератор на подхвате, автор задорных куплетов о „фининспекторах, совбарышнях, нэпманах и алиментах“. Тот самый Кавалеров, который сожалеет, что родился не в Европе, где ценят чужую славу.

Для рассказа о таком герое Олеша, как и в *Трех Толстяках*, использует сюжет и мотивы европейского автора, а именно новеллу Томаса Манна *Тристан* (1902).

В чахоточный санаторий коммерсант Клетериан привозит свою юную супругу Габриэлу. Она занемогла, как только родила сына, начала харкать кровью, но коммерсант, жизнерадостный бургер, уверен, что жена скоро поправится. В том же санатории обретается непризнанный художник, автор единственного романа, кото-

---

<sup>9</sup>Владимир Набоков: *Отчаяние*, с.429.

рый сам же и читает – писатель из Львова Шпинель. Санаторий нравится ему своим зданием в стиле ампир и живописными окрестностями, которыми он любит наслаждаться в одиночестве. Для большинства пациентов и персонала Шпинель своего рода изгой – неудачник и чудак, нарушающий распорядок. Между санаторием Манна и ключевым топосом *Зависти* – Фабрикой-кухней можно усмотреть определенную параллель – это некий экспериментальный социум, в который ввергнут художник. После того, как Клетериан уезжает продолжать свою пошлую жизнь, Шпинель сближается с Габриэлой. Она рассказывает ему о своем отце, вдохновленном скрипаче-любителе, о замужестве, и хотя уверяет, что счастлива, Шпинель в этом сомневается. Истинный смысл отношений Шпинеля и Габриэлы открывает искусство. У Манна это, разумеется, музыка – *Тристан и Изольда* Вагнера. После того, как Габриэла, долгое время не подходившая к инструменту, исполняет Вагнера, и героям открывается их трагическое чувство, ей становится хуже. Врачи вызывают мужа с сыном. Шпинель посыпает коммерсанту письмо, в котором обвиняет его в непонимании души Габриэлы, в том, что красоту смерти он заставил служить жизнелюбивой пошлости. Клетериан является для разбирательства. Он возмущен тем, что Шпинель – шут с плохим почерком – обедал с ним, а потом прислал эту мазню. Гроздит подать на него в суд. В это время Габриэла умирает. Коммерсант спешит к телу, а Шпинель выходит на воздух, где встречает кормилицу с маленьким сыном Габриэлы. Жизнерадостный малыш гремит жестяной игрушкой и визжит от радости. Шпинель хочет пройти мимо, но, ужаснувшись, поворачивается и пускается наутек.

Сходство этих двух текстов, вплоть до парафраз, поражает. Некоторые из них представлены в таблице<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Подробнее: Константин Поздняков: *Зависть Тристана*, „Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки” 2015, Том 17, № 1-2, с. 447-449.

Т. Манн <i>Тристан</i>	Ю. Олеша <i>Зависть</i>
Затем господин Клетериан спросил кофе, – кофе и сдобных булочек; звук «к», казалось, образуется у него где-то глубоко в глотке, а слово «булочка» он произносил так, что у каждого, кто его слышал, должен был появиться аппетит <sup>11</sup> Говорил он громко, небрежно и добродушно, как человек, пищеварение и кошелёк которого находятся в полном порядке, быстро шевеля выпяченными губами. <sup>12</sup>	Он (Бабичев) поёт по утрам в клозете. Можете представить себе, какой это жизнерадостный, здоровый человек. Желание петь возникает в нём рефлекторно. Это песни его, в которых нет ни мелодии, ни слов, а есть только одно «та-ра-ра», выкрикиваемое им на разные лады, можно толковать так: „Как мне приятно жить... та-ра! та-ра!... Мой кишечник упруг... ра-та-та-та-ра-ри... Правильно движутся во мне соки... ра-та-та-ду-тата... Сокращайся, кишка, сокращайся... трамба-ба-бум!“ <sup>13</sup>
„Я ненавижу Вас и Вашего сына“ <sup>14</sup>	„Я вас ненавижу, товарищ Бабичев“ <sup>15</sup>
„Вы плебей-гурман“ <sup>16</sup>	„Вы обжора и чревоугодник“ <sup>17</sup>
„Это письмо [...] – и есть акт мести, чтобы хоть на мгновение вывести Вас из Вашего толстокожего равновесия“ <sup>18</sup>	„Это письмо пишется, чтобы сбить вам спеси“ <sup>19</sup>
Вы смотрели на неё, смотрели вожделея. Ничего похожего на благоговение или страх не вы-	Вы хотите завладеть дочкой вашего брата [...]. Вам невыгодно допустить, чтобы девушка, которую вы

<sup>11</sup> Томас Манн: *Тристан*, в: Т.Манн: *Новеллы*. Минск 1988, с.42-43.<sup>12</sup> Ibidem, с.44.<sup>13</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, в: Ю.К. Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.166.<sup>14</sup> Томас Манн: *Тристан*, с.70.<sup>15</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.194.<sup>16</sup> Томас Манн: *Тристан*, с.69.<sup>17</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.196.<sup>18</sup> Томас Манн: *Тристан*, с.70.<sup>19</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.194.

зывала у Вас в душе трогательная её святость <sup>20</sup> .	хотите покорить [...] имела душу нежную, взволнованную. Вы хотите использовать её, как использовываете „головы и бараньи ножки при помощи остроумно применяемых электрических спиральных свёрл“ <sup>21</sup> .
„Вы трус, тихоня и завистник“ <sup>22</sup>	„Вы сгусток зависти погибающей эпохи“ <sup>23</sup>

Многочисленные параллели позволяют выдвинуть гипотезу: роман Юрия Олеша *Зависть* представляет собой своеобразную адаптацию новеллы Томаса Манна *Тристан* о художнике и бюргере к советскому контексту. В свете этого куплет Ивана Бабичева:

Нет, я не шарлатан немецкий  
И не обманщик я людей,  
Я – скромный фокусник советский,  
Я современный чародей<sup>24</sup>,

- звучит, как шутовское оправдание, на которые Олеша был мастер.

В 1936-м году, предвидя обвинения в формализме из-за неоднократного выражения своих симпатий к модернисту Джойсу, Олеша заранее готовит защиту:

Я приведу пример из Джойса. Этот писатель сказал: „Сыр – это труп молока“. Вот, товарищи, как страшно. Писатель Запада увидел смерть молока. Сказал, что молоко может быть мертвым. Хорошо это сказано? Хорошо. Это сказано правильно, но мы не хотим такой правильности. Мы хотим художественной диалектической правды. А с точки зрения этой правды молоко никогда не может быть трупом, оно течет из груди матери в уста ребенка, и поэтому оно бессмертно<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Томас Манн: *Тристан*, с.68.

<sup>21</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.196.

<sup>22</sup> Томас Манн: *Тристан*, с.72.

<sup>23</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.225.

<sup>24</sup> Ibidem, с.214.

<sup>25</sup> Юрий Олеша: *Выступление на собрании московских писателей.1936*, URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseya-jeymsa-dzhoya-sa42.htm> (21.11.2020).

Таким образом, можно выстроить последовательность своеобразных палимпсестов: *Тристан* Томаса Манна(1902) – *Зависть* Юрия Олеши (1927) – *Отчаяние* Владимира Набокова (1930).

Сюжет Манна о художнике и бургере трансформируется в направлении маргинализации фигуры модернистского художника.

Шпинель из новеллы *Тристан* – просто чудак, автор гениального, но скучного романа, живущий в элитном санатории, хоть и сбоку припеку. Николай Кавалеров из *Зависти* – бездомный куплетист, тщетно мечтающий о славе. Фабрика-кухня, заменившая в *Зависти* элитный санаторий Манна, Кавалерову противна, а из залитой светом и воздухом квартиры советского барина его вышвыривают.

Маргинальность Германа из *Отчаяния* выражается в утрате идентичности. Он и сам не знает, кто он: немец с причудами славянской души, коммерсант, „живущий на фу-фу“, гениальный художник или неудачливый аферист.

Помимо сюжетных мотивов наблюдается сходство в построении повествовательной перспективы: рассказа с позиции непризнанного художника.

У Томаса Манна эта оптика иронична, и формально голос принадлежит стороннему нарратору. В *Зависти* повествование открыто субъективно, дано исключительно в фокусе изгоя-художника. Во второй части романа „я“ Кавалерова сменяется объективным повествователем, но речевая манифестация остается прежней. В *Отчаянии* В. Набокова мы имеем автора и героя в одном лице. Учитывая эту оптику, критика художника предстает как саморазоблачение.

Думается, что Олеша использует новеллу Томаса Манна как модель для сборки и структурирования советского материала, которому в двадцатые годы еще не вменяется быть оформленным в соцреализм, когда, как кажется ряду упомянутых в интервью В. Набокова авторов, еще существует символическая конкуренция. Советский материал предстает на страницах *Зависти* как „голая жизнь“.

Понятие „голая жизнь“ заимствовано нами у Дж. Агамбена. Он трактует „голую жизнь“ как объект заботы суверенной власти, контролируемый посредством „исключающего включения“: „Политика существует потому, что человек – живое существо, которое отделяет от себя и противопоставляет себе посредством языка свою собствен-

ную голую жизнь и в то же время остается связанным с ней через включающее исключение<sup>26</sup>.

Власть в романе Ю. Олеши представлена Андреем Бабичевым, директором треста пищевой промышленности, „великим колбасником, кондитером и поваром“<sup>27</sup>, которого в известной мере можно рассматривать как субъект биополитики. Голая жизнь, которая в романе цветет, пахнет, ест, испражняется, совокупляется и размножается, становится объектом его специфической заботы: сырость и хаос этой жизни должны быть исключены, путем придания ей организационных форм, а именно строительством Фабрики-кухни. В пьесе *Заговор чувств* (1929), написанной по мотивам *Зависти*, замысел Андрея дополняется комбинатом общественного размножения „Фабрикой-спальней“.

Для символического соперника Андрея Бабичева – художника Кавалерова – „голая жизнь“ тоже материал. Он тоже претендует на преобразование, чтобы этот материал его усилиями обрел новую форму.

У Т. Манна, с его эстетикой умирания, жизнь, предстающая художнику, выглядит не столько „голой“, сколько закосневшей в своей бессмысленной витальности, подобно лечащейся в санатории жене пастора, которая произвела на свет восемнадцать детей, превративших ее в живую мумию.

В *Отчаянии* Набокова „голая жизнь“ воплощена в мнимом двойнике героя – грязном бродяге Феликсе, в его неряшливом, вульгарном теле, которое Герман сначала оформляет в своем воображении, а затем буквально доводит до желаемого совершенства (моет, переодевает в приличный костюм, бреет и стрижет ногти).

Претензии художника состоят в том, чтобы включить „голую жизнь“ в сферу своей власти, художественно присвоить ее, наделив формой, значением и смыслом.

Так, советский руководитель, заслуженный коммунист и член общества политкаторжан Андрей Бабичев, переформатируется Кавалеровым в вариант господина Клетериана – самодовольного бюргера. „Сильная мужская особь“, „обыкновенный барин, эгоист, сластолюбец, тушица, уверенный в том, что все сойдет ему благополучно“<sup>28</sup> – такими оценками награждает олешинский герой благодетеля, по-

---

<sup>26</sup> Джорджо Агамбен: *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва 2011, с.15.

<sup>27</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.169.

<sup>28</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.198.

добрившего его, проклятого поэта (выброшенного из пивной за пьяный дебош), чтобы сделать мальчиком на побегушках. Кавалеров претендует на самостоятельное означивание „голой жизни“, на собственную независимую роль в „разбушевавшемся празднике“. Кавалеров – ровесник века, это его мир, которым он стремится не столько управлять, сколько „править“, как герой Томаса Манна.

В глазах Кавалерова они с Бабичевым конкуренты, и он объявляет советскому начальнику символическую войну. Главное орудие здесь – манипуляция.

Мотив „манипуляции“ в романе *Зависть* можно назвать „амбивалентным“. С одной стороны, это грубая механика, способ утилизации „голой жизни“, рассматриваемой как пассивное сырье.

Наиболее ярко это значение „манипуляции“ раскрывается в „документальном“ фрагменте, цитирующем инструкцию по переработке туш:

[...] Так, собираемая при убое кровь может быть перерабатываема или в пищу, для изготовления колбас, или на выработку светлого и черного альбумина, клея, пуговиц, красок, землеудобрительных туков и корма для скота, птицы и рыбы. Сало-сырец всякого рода скота и жироодержащие органические отбросы – на изготовление съедобных жиров: сала, маргарина, искусственного масла, и технических жиров: стеарина, глицерина и смазочных масел. Головы и бараньи ножки при помощи электрических спиральных сверл, автоматически действующих очистительных машин, газовых опалочных станков, резальных машин и шпарильных чанов перерабатываются на пищевые продукты, технический костяной жир, очищенный волос и кости для разнообразных изделий<sup>29</sup>.

Подобная технология требует унифицированного субъекта, действия которого точны, как у машины. Мотив человека-машины воплощен в *Зависти* в образе символического преемника Бабичева – студента технического вуза Володи Макарова.

С другой стороны, манипуляция в романе – это техника создания иллюзии, тонкая работа по переключению внимания и воображения, способная преобразовывать тела и аффекты. Приведем пример такой манипуляции: описание ветхой деревянной галереи в одном из московских двориков:

---

<sup>29</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.183.

Небо разбивалось на пластинки разной синевы и приближенности к зрителю. Четверть стекол была выбита. В нижний ряд окошечек пролезали зеленые хвостики какого-то растения, ползущего снаружи по борту галереи. Здесь все было рассчитано на счастливое детство. В таких галереях водятся кролики. [...] На ходу Кавалеров хотел оторвать один из зеленых хвостиков. Едва он дернулся, как вся невидимая за бортом система потянулась за хвостиком, и где-то простонала какая-то проволока, впутавшаяся в жизнь этого плюща или черт его знает чего. (Как будто не в Москве, а в Италии...)<sup>30</sup>.

В этом смысле, манипуляция сродни фокусу, цирковому трюку, обману. Герои-художники Манна, Олеша и Набокова – иллюзионисты и обманщики. Неудивительно, что их трюки по трансформации реальности в конце концов разоблачаются, художник обретает черты трикстера и подвергается публичному осмеянию.

Скромный фокусник советский Иван Бабичев примеряет маску трикстера охотно. Он король пошляков, манипулирующий аффектами уходящей эпохи: завистью, сентиментальностью, ревностью и пр. Своему брату он объявляет символическую войну, для чего замышляет шутовской „заговор чувств“, призванный взорвать Фабрику-кухню. Если у Манна бургерской жовиальности противостоит умирающая от любви Изольда из божественной музыки Вагнера, то в *Зависти* на грубую материальность комбината общественного питания ополчается мифическая аффективная машина Офелия, носящая имя девушки, сопшедшой с ума от любви.

Так возникает иллюзия, обман публики и самообман, то есть надежда художника, будто „голая жизнь“ и в самом деле податлива его усилиям. Иллюзию поддерживает повествовательная перспектива романа, его изобразительный фокус – точка зрения модернистского творца. Этот фокус становится инструментом создания истории, сюжета, рождающегося из манипуляции, техники метафоризации, призванной переключить внимание и инициировать воображение: „вы прошелестели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев“<sup>31</sup>.

Так сюжет рождается из стиля, дискурс производит историю.

Ю. Олеша в *Зависти*, а следом В. Набоков в *Отчаянии* вводят фигуру так называемого „ненадежного фокализатора“, который, являясь правдивым рассказчиком, повествует с внутренней открыто

---

<sup>30</sup> Ibidem, c.242-243.

<sup>31</sup> Ibidem, c.183.

субъективной и предвзятой точки зрения. Поэтому его позиция, его оценки выявляются как сомнительные, ненадежные, а зачастую ложные. Если архетипом „ненадежного нарратора“, нормы которого, согласно классическому определению Уэйна Бута, не совпадают с нормами имплицитного автора<sup>32</sup>, является лжец, то „ненадежному фокализатору“ соответствует ребенок или идиот<sup>33</sup>.

А также художник, добавим мы, с эпохи романтизма конструируемый как существо не от мира сего, в котором есть нечто детское и безумное.

Имея замашки творца, он обладает лишь набором фокусника – вниманием, воображением, техникой отвлекающего маневра. Его публичный статус сомнителен: непризнанный гений, сочинитель куплетов, просто проходимец, имеющий привычку выражаться на неизвестном начальству языке метафор.

Да, она стояла передо мной, – да, сперва по своему скажу вам: она была легче **тени**, ей могла бы позавидовать самая легкая из теней – **тень падающего снега**; да, сперва по-своему: не ухом она слушала меня, а **виском**, слегка наклонив голову; да, на орех похоже ее лицо: по цвету – от загара, и по форме – скулами, округлыми, сужающимися к подбородку. Это понятно вам? Нет? Так вот еще. От бега платье ее пришло в беспорядок, открылось, и я увидел: еще не вся она покрыта загаром, на груди у нее увидел **я голубую рогатку вены**...

А теперь – по- вашему. Описание той, которой вы хотите полакомиться. Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами – очаровательный подросток, стройный, как шахматная фигура (это уже по-моему), не великий ростом<sup>34</sup>.

Обратим внимание, что выделенные фрагменты, намекают на ключевые мотивы новеллы Тристан Т. Манна: тень, снег, нежный висок возлюбленной, голубая рогатка вены.

---

<sup>32</sup> Wayne C. Booth: *The Rhetoric of fiction*. Chicago & London 1968, p.158-159.

<sup>33</sup> Подробнее: Григорий Хасин: *Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова*. Москва – Санкт-Петербург 2001, с.14. Анна Жданова: *Нarrативный лабиринт „Лолиты“: Структура повествования в условиях ненадежного нарратора*. Тольятти 2008. с.59.

<sup>34</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.197.

С точки зрения власти, художник видит все в искаженном свете, с идеально неверной точки зрения. В этом смысле он неблагонадежный субъект, поэтому выставляется с праздника жизни.

В статусе сакральной жертвы художнику отказано. Иван Бабичев и Кавалеров мечтают о „громком хлопанье дверью“, например, об эффектном самоубийстве. Однако эти разговоры – очередное шутовство. Кавалеров не повесится на здании Моссовета, он будет исключен как часть „голой жизни“.

Притязания художника на „собственную славу“ не принимают всерьез. Для власти он такой же объект утилизации, как баранья туша: или на побегушках у начальства, или пошел вон.

Позже в заметках Юрия Олеши, собранных в книгу *Ни дня без строчки*, возникнет образ „лавки метафор“, где в ход идут лишь простенькие и дешевые, а от яркой метафоры, увы, никем не востребованной, лавка сгорает<sup>35</sup>.

Стилистические фокусы советской власти непонятны, однако для Олеши мышление формой, пластичной, живописной, преобразующей голую жизнь в пиршество красоты, – главное свойство художника, его, если хотите, идентичность. Так вводится мотив „стилистических разногласий“ с советским миром и, соответственно, тема пугающего будущего.

Эта тема присутствует во всех трех сопоставляемых текстах. В finale *Тристана* упитанный сын только что скончавшейся возлюбленной героя, жизнерадостно визжа и протягивая руки к восходящему солнцу, стучит костяным кольцом о жестянную погремушку. Торжество жизни, животной радости не просто пугает Шпинеля, а заставляет его „внутренне пуститься наутёк“. Мир, в котором он осмысливает себя как Тристана – принадлежит воображению и прошлому, в то время как игры малыша Клетериана напоминают магический ритуал, жуткий и беспощадный в своей витальности.

Новое поколение, жестокое детство, потешается и над изобретением Ивана Бабичева – аффективной машиной. „Офелию“ освистывает мальчишка, забравшийся на забор, и испуганные этим „ослепительным свистовым лучом“, фантазеры Иван и Кавалеров пускаются наутек<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Юрий Олеша: *Ни дня без строчки*, с.467-468.

<sup>36</sup> Юрий Олеша: *Зависть*, с.235.

Валя, цветущая весенняя ветвь, с которой связан заимствованный у Томаса Манна мотив легкой тени, в конце романа тоже связывается с лучом, но на этот раз со световым лучом ослепительного солнца:

Солнечный луч скользнул по плечу её, она качнулась, и ключицы вспыхнули, как кинжалы.<...> и сразу же Кавалеров понял, холdea, какая неизлечимая тоска останется в нём навсегда оттого, что он увидел её, существо другого мира, чуждое и необыкновенное<sup>37</sup>

Именно после описанной встречи с Валей состоится падение Кавалерова, проигравшего и опустошенного, в постель знойной вдовы, рыхлый и вязкий мир „голой жизни“.

В начале тридцатых в текстах Олеши появляется образ нищего, героя замыслимого им романа, своеобразного „приквела“ *Зависти*. Нищий возникает в обстановке пустырей и обветшавших загаженных парадных. Фрагменты о нищем, как бы наброски возможного романа, перемежаются фрагментами апологического характера, в которых автор заявляет о своей перемене, о принятии нового советского мира, который не чужд яркому, образному мышлению. Главное – придерживаться правильного марксистского мировоззрения<sup>38</sup>.

В 1934-м году, в речи на первом съезде Союза советских писателей, Олеша иллюстрирует свое „прозрение“ рядом метаморфоз: в своем дальнейшем падении Кавалеров превращается в нищего, но потом возрождается, соглашаясь на скромную часть утраченного богатства (и, разумеется, отказавшись от претензий „сиять“ независимо от власти), престает быть нищим и возвращает утраченную молодость<sup>39</sup>:

Таково возвращение молодости. Я не стал нищим. Богатство, которым я обладал, осталось; богатство, выражющееся в знании, что мир с его травами, зорями, красками прекрасен и что делала его плохим власть денег, власть человека над человеком. Этот мир при

---

<sup>37</sup> Ibidem, c.253.

<sup>38</sup> Юрий Олеша: *В мире*, в: Юрий Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.583-585.

<sup>39</sup> В 1933 году публикуется *Возвращенная молодость* М. Зощенко, пронизанная авторским пессимизмом. О фобиях и пессимизме в произведениях М. Зощенко: Александр Жолковский: *Михаил Зощенко: поэтика недоверия*. Москва 1999.

власти денег был фантастическим и превратным. Теперь, впервые в истории культуры, он стал реальным и справедливым<sup>40</sup>.

В finale *Отчаяния* тоже иллюзия „возрождения“, когда Герман, обложенный полицией, размышляет о воображаемой речи перед миллионами.

Может быть, все это – лжебытие, дурной сон, и я сейчас проснусь где-нибудь – на травке под Прагой. Хорошо, по крайней мере, что затравили так скоро. [...] Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь<sup>41</sup>.

Художник по-прежнему ощущает себя манипулятором, способным вызвать мощные аффекты, хотя и далеко не те, на какие рассчитывал. Ирония Набокова заключается в том, что Герман, сочиняя текст о своем гениальном замысле, в качестве рассказчика – необъективен и предвзят. В повествовательной перспективе он, обманщик на уровне истории, оказывается ненадежным (наивным) фокализатором, видящим сходство там, где его на самом деле нет. Один из персонажей *Отчаяния*, живописец Ардалион, замечает по этому поводу: „Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан“<sup>42</sup>.

Одержаный идеей воплощением „сходства“ в жизнь, Герман сходит с ума. В finale он воображает невозможное. Нет никаких толп, есть наряд полиции, приехавший задержать горе-афериста.

На рубеже тридцатых годов В. Набоков окончательно развенчивает претензию художника на автономное внедрение фантазий в жизнь. Его непризнанный гений действует в ином, несоветском контексте, и все равно проигрывает. Видение Германа, где он ораторствует перед „сотнями, тысячами и миллионами“, вызывает в сознании образ вождя, диктатора, роль которого примеряет возомнивший себя художником торговец шоколадом<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Юрий Олеша: *Речь Ю.К.Олеси*, в: *Стенографический отчёт. Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934*. Москва 1934, с.236.

<sup>41</sup> Владимир Набоков: *Отчаяние*, с.462.

<sup>42</sup> Ibidem, с.357.

<sup>43</sup> Софья Агранович, Ирина Саморукова: *Двойничество как художественный код романа В.Набокова Отчаяние*, в: С.З.Агранович, И.В.Саморукова: *Двойничество*. Самара 2001, с.114.

Таким образом, от Томаса Манна через Юрия Олешу к Владимиру Набокову доминанта сюжета о столкновении художника с жизнью смещается с преобразования „голой жизни“ на источник этого преобразования – фигуру самого модернистского художника. Голым (нищим) становится сам художник, автономный культурный статус которого оказывается не просто проблематичным, но низложенным

## REFERENCES:

- Agamben Giorgio: *Homo sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'*. Moskva 2011 (Агамбен Джорджио: *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва 2011).
- Agranovich Sofya, Samorukova Irina: *Dvojnichestvo*. Samara 2001 (Агранович Софья, Саморукова Ирина: *Двойничество*. Самара 2001).
- Booth Wayne C.: *The Rhetoric of fiction*. Chicago & London 1968.
- Clark Katerina: *Polozhitel'nyj geroy kak verbal'naya ikona*, v: *Socrealisticheskij kanon*, Hans Gyunter i Evgenij Dobrenko. Sankt-Peterburg 2000. s.569-584 (Кларк Катерина: *Положительный герой как вербальная икона*, в: *Соцреалистический канон*. Сборник статей под редакцией Ханса Гюнтера и Евгения Добренко. Санкт-Петербург 2000, с.569-584).
- Hasin Grigorij: *Teatr lichnoj tajny. Russkie romany V.Nabokova*. Moskva – Sankt-Peterburg 2001 (Хасин Григорий: *Театр личной тайны. Русские романы В.Набокова*. Москва – Санкт-Петербург 2001).
- Mann Thomas: *Tristan*, v: Thomas Mann: *Novelly*. Minsk 1988, s.39-76 (Манн Томас: *Тристан*, в: Томас Манн: *Новеллы*. Минск 1988, с.39-76).
- Nabokov Vladimir: *Interv'yu Al'fredu Appelyu, sentyabr' 1966 goda*, URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-appelyu-1966.htm> (19.11.2020) (Набоков Владимир: *Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 года*, URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-appelyu-1966.htm> (19.11.2020)).
- Nabokov Vladimir: *Otchayanie*, v: Vladimir Nabokov: *Sobranie sochinений в четырех томах*. Том 3. Moskva 1990, s.333-462 (Набоков Владимир: *Отчаяние*, в: Владимир Набоков: *Собрание сочинений в четырех томах*. Том 3. Москва 1990, с.333-462).
- Olesha Jurij: *Ni dnya bez strochki*, v: Jurij Olesha: *Zavist'. Tri tolstyaka. Vospominaniya. Rasskazy*. Moskva 2013, s.259-508 (Олеша Юрий: *Ни дня без строкки*, в: Юрий Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.259-508)

- Зависть, в: Юрий Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.259-508).
- Olesha Jurij: *Rech' Yu.K.Oleshi*, v: *Stenograficheskij otchyt. Pervyj vse-soyuznyj s"ezd sovetskikh pisatelej*. 1934. Moskva 1934, s.234-236 (Олеша Юрий: *Речь Ю.К.Олеси*, в: *Стенографический отчёт. Первый всесоюзный съезд советских писателей*. 1934. Москва 1934, с.234-236).
- Olesha Jurij: *V mire*, v: *Yurij Olesha: Zavist'. Tri tolstyaka. Vospomini-niya. Rasskazy*. Moskva 2013, s.577-585 (Олеша Юрий: *В мире*, в: Юрий Олеша: *Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.577-585).
- Olesha Jurij: *Vystuplenie na sobranii moskovskih pisatelej*. 1936, URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseya-jeymsa-dzhoysa42.htm> (21.11.2020) (Олеша Юрий: *Выступление на собра-нии московских писателей. 1936*, URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseya-jeymsa-dzhoysa42.htm> (21.11.2020)).
- Olesha Jurij: *Zavist'*, v: *Yurij Olesha: Zavist'. Tritolstyaka. Vospomina-niya. Rasskazy*. Moskva 2013, s.166-258 (Олеша Юрий: *Зависть, в: Юрий Олеша: Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы*. Москва 2013, с.166-258).
- Pozdnyakov Konstantin: *Zavist' Tristana*, „*Izvestiya Samarskogo nauch-nogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social'nye, gumanitarnye, me-diko-biologicheskie nauki*” 2015, Том 17, № 1-2, s.447-449 (Поздняков Константин: *Зависть Тристана*, „*Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*” 2015, Том 17, № 1-2, с.447-449).
- Zhdanova Anna: *Narrativnyj labirint „Lolity”*: *Struktura povestvovaniya v usloviyah nenadezhnogo narratora*. Tol'yatti 2008 (Жданова Анна: *Нarrативный лабиринт „Лолиты”*: *Структура повествования в условиях ненадежного нарратора*. Тольятти 2008).
- Zholkovskij Aleksandr: *Mihail Zoshchenko: poetika nedoveriya*. Moskva 1999 (Жолковский Александр: *Михаил Зощенко: поэтика недове-рия*. Москва 1999).

**ОЛЕГ ГОРЯИНОВ**

«Академия для одаренных детей (Наяновой)» (Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-8376-2910

e-mail: [critiquefailagain@gmail.com](mailto:critiquefailagain@gmail.com)

**ПОЛИТИЧЕСКИЕ СЛЕДСТВИЯ АФФЕКТА „СОСТРАДАНИЯ“  
И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЕГО КРИТИКИ,  
ИЛИ ЧЕМУ СПИНОЗА МОЖЕТ НАУЧИТЬ НАС В МИРЕ,  
ГДЕ ВСЯКИЙ ЖЕРТВА**

**THE POLITICAL CONSEQUENCES OF THE "COMPASSION"  
AFFECT AND THE THEORETICAL BASIS OF ITS CRITICISM,  
OR WHAT SPINOZA CAN TEACH US IN A WORLD WHERE  
EVERYONE IS A VICTIM**

**Abstract:**

The article offers a critical analysis of the affect of compassion in the context of the turn of modern political theory to the rehabilitation of the role of passions in understanding political processes. Criticism of the affect of compassion draws on the works of Benedict Spinoza. To do this, a brief reconstruction of the theory of affects of Spinoza is carried out, which is considered as an alternative to Descartes' theory of passions. A critical comment is aimed at clarifying the meaning of the 50th theorem from the 4th book of Ethics. Namely, the reasons are called into question, according to which Spinoza rejects the affect of compassion as evil and useless, which contradicts the moral principles of Christian morality. As a result, it is shown that the criticism of compassion in Spinoza is connected with the problem of passive and active states. Since Spinoza's approach can be mistakenly read in the context of the affirmative consensus by modern critics of the theory, which affirms the priority of any forms of activity, it is proposed to place Spinoza's

thoughts within the context of Brian Massumi's works. On the basis of Massumi's distinction between affect and emotion, a constitutive connection is shown between sentimentality and conservative politics. As a result, criticism of the affect of compassion in Spinoza is placed in the current political context. Namely, the affect of compassion is seen as one of the obstacles to radical political action.

**Keywords:** affect, compassion, Benedict Spinoza, Gilles Deleuze, slavery

Сострадание как разновидность одного из востребованных актуальной повесткой аффекта представляет собой точку пересечения политической и моральной проблематики. Такое междисциплинарное положение осложняет критический анализ данного типа эмоциональной настроенности тем обстоятельством, что этическая традиция, укорененная в христианстве (в том числе в его секулярной версии), полагает сострадание как преимущественно желательное состояние индивида и коллектива, как один из «естественных» нравственных императивов. В связи с этим аффект сострадания получает нечто вроде алиби, определенного рода неприкосновенность по отношению к критической традиции мысли, которая нацелена на выявление скрытых негативных (по)следствий за общепринятыми моральными установками. Хотя традиция философии подозрения, связываемая с именами Маркса, Ницше и Фрейда еще сохраняет некоторое влияние, консенсус современной теории задаётся иной установкой, направленной на преодоление перманентного разоблачительного скептицизма. Возврат к добродетелям, не затронутым марксистской или (пост)структуралистской критикой, всё чаще принимает форму настоятельного призыва к реабилитации тех или иных нравственных императивов. Отчасти отсюда рождается интерес современных исследователей к тому, чтобы „kritически изучить текущую реабилитацию сострадания как политической добродетели“<sup>1</sup>.

Подобная постановка проблемы – возвращение моральных ценностей в предметную область политики – уже давно стала одной из тенденций современной политической теории. На это неоднократно обращали внимание авторы, чей метод неразрывно связан

---

<sup>1</sup> *The Politics of Compassion*. Edited by Michael Ure, Mervyn Frost. Routledge 2014, p.1.

с традицией философии подозрения<sup>2</sup>. Настойчивое возвращение к связке этика и политика, помимо прочего, обусловлено повышенным вниманием политических теоретиков к сфере эмоций. Такой поворот не только дополнил традиционный перечень вопросов и проблем политической теории, но и позволил пересмотреть основания современного политического мышления, указав на скрывающиеся за рациональными конструкциями иррациональные силы. Показательной в этом отношении представляется работа Кори Робина *Страх. История политической идеи*. В ней предпринята попытка переставить акценты в истории политической мысли нового времени, конститутивной для Современности, чтобы указать на ключевую роль аффектов (в частности, страха) для основания политической традиции Запада<sup>3</sup>. Таким образом, следует обратить внимание на два важных для настоящей работы аспекта положения дел в теории: 1) повышенный интерес к роли аффективности в рамках современной политической мысли; 2) интенция реабилитировать отдельные виды аффектов в качестве универсальных добродетелей. Не претендуя на то, чтобы раскрыть содержание темы „эмоции и политика“ во всей широте, в данной работе будет предпринята попытка рассмотреть один из её аспектов – на примере такого аффекта как сострадание.

Центральная гипотеза данной статьи заключается в том, что статус аффекта сострадания определяется не столько актуальным социально-медийным запросом, теоретической конъюнктурой или политическими потребностями общества ресентимента, сколько историко-философским контекстом его укоренения. Именно теоретический (спекулятивный) контекст является латентной составляющей обозначенной проблематики. Согласно такому методологическому подходу, субъект сострадания – это субъект, принадлежащий определенной философской традиции, которая в первую очередь связана с именами Рене Декарта и Иммануила Канта. Отталкиваясь от данного предположения, в статье будет предложен критический комментарий, нацеленный на прояснение места и роли сострадания в рамках текущего политического процесса, опираясь на альтернативную парадигму в истории философии Нового времени – спинозизм. В отличие

<sup>2</sup> См.: Жак Рансьер: *Этический поворот в эстетике и политике* в: *Разделяя чувственное*. Санкт-Петербург 2007; Ален Бадью: *Этика: Очерк о сознании зла*. Санкт-Петербург 2006.

<sup>3</sup> См.: Кори Робин: *Страх. История политической идеи*. Москва 2007.

от картезианской и кантианской традиций метафизика Бенедикта Спинозы представляется перспективным источником интуиций для решения актуальных (политических) вопросов не только в силу своего оригинального положения в истории философии (спинозизм не является маргинальным, но он никогда не становился и магистральным путем философии), но и по той причине, что именно *Этика* Спинозы предлагает одну из самых проработанных теорий аффектов своего времени. Именно Спиноза, как один из главных оппонентов Декарта, попытался в своих работах не только дистанцироваться от картезианского учения о страстиах, но и наметить совершенно иной способ работы с аффектами. Не случайно, именно Спиноза оказался востребован многими современными критически настроенными политическими философами, которым потребовалась альтернативная конструкция субъективности для аргументации своих положений, что в очередной раз подтверждает принцип – нет политической теории без лежащей в её основе метафизики. Наконец, именно Спиноза, в 50-й теореме 4-й книги *Этики* бескомпромиссно дискредитировал аффект сострадания как „дурной“ и „бесполезный“, что добавило в скандальный портрет философа-имморалиста дополнительные яркие краски. Далее будет предложен комментарий к этой теореме Спинозы, который должен позволить наметить такой теоретический маршрут критики аффекта сострадания, который не будет впадать в аксиологию. Цель – показать, что критика сострадания может и должна иметь не ценностные ориентиры, а политико-онтологический аргумент, позволяющий обеспечить последовательное разоблачение подобного рода „политической добродетели“.

### **Политика аффекта по Спинозе**

Прежде чем обратиться к анализу 50-й теоремы 4-й книги *Этики* следует кратко реконструировать подход Спинозы к анализу человеческих страстий, акцентировав внимание на его последовательном уходе от картезианской парадигмы, ставшей краеугольной для континентальной философии последних столетий.

В отличие от подхода к страстиам Декарта метод Спинозы позволяет вывести разговор об аффектах и аффективности за рамки психологического и субъективистско-субстанционального подхода. Общеизвестно, что картезианство постулирует онтологический дуализм души и тела. С точки зрения интересующей нас проблематики,

важно указать, что такой дуализм приводит Декарта к следующей методологической установке: „к познанию наших страстей нет лучшего пути, как исследовать различие между душой и телом, для того чтобы установить, куда следует отнести соответствующую функцию“<sup>4</sup>. Там, где Декарт стремится провести однозначную линию раздела, полностью противоположным образом движется аргументация Спинозы. Для создателя *Этики* „порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей“, что означает „будем ли мы представлять природу под атрибутом протяжения, или под атрибутом мышления, или под каким-либо иным атрибутом, мы во всех случаях найдем один и тот же порядок“<sup>5</sup>. Оппозиция двух субстанций „душа – тело“ Декарта у Спинозы становится параллельным движением двух импульсов внутри одной субстанции. В другом месте принцип параллелизма Спинозы выражает с еще большей определенностью: „душа и тело составляют одну и ту же вещь, в одном случае представляющую под атрибутом мышления, в другом случае – под атрибутом протяжения“<sup>6</sup>.

В рамках данной работы нас интересует не оппозиция дуализма Декарта – монизму Спинозы. Важен более локальный вопрос: каковы следствия для определения роли и места „страстей“, исходя из так определенной метафизики? Если картезианство утверждает иерархизированное различие души и тела, то вводимый Спинозой принцип параллелизма оказывает существенные влияние на понимание иной роли и другого значения аффектов. И главным отличием от Декарта становится следующее методологическое предостережение, которое внутри картезианства теряет всякий смысл: „никто, однако, не будет в состоянии адекватно и отчетливо понять это единство [тела и души – О.Г.], если наперед не приобретет адекватного познания о нашем теле“<sup>7</sup>. Если у Декарта вопрос о „страстях“ упирается в проблему души, то по Спинозе корректное понимание „аффекта“ возможно лишь при особом внимании к телу.

Здесь следует уточнить, что у Спинозы речь идет не об онтологической, а об эпистемологической первичности тела (как задачи для исследователя). Несмотря на то, что по Спинозе тело и душа – это

---

<sup>4</sup> Рене Декарт: *Страсти души*, Сочинения, Санкт-Петербург 2015, с.562.

<sup>5</sup> Бенедикт Спиноза: Спиноза Бенедикт: *Политический трактат*, Сочинения в 2-х томах. Том II. Санкт-Петербург 2006, с.293, 294.

<sup>6</sup> Там же, с.337.

<sup>7</sup> Там же, с.299.

лишь разные атрибуты единой субстанции, акцент, сделанный на теле, является важным уточнением, которое и позволяет дать теории аффектов Спинозы материалистическое содержание (и тем самым выйти за рамки разговора об эмоциях как эфемерных треволнениях души). Именно данное уточнение позволяет корректнее понять мысль философа, согласно которой „под *аффектами* я разумею состояния тела, которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию“<sup>8</sup>. Такое определение аффектов дано в самом начале третьей главы. Его стоит сравнить с определением аффекта, которое дается в самом завершении той же главы: „*аффект*, называемый страстью души, есть *смутная идея*, в которой душа утверждает большую или меньшую, чем прежде, силу существования своего тела или какой-либо его части“<sup>9</sup>. Хотя, как уже было отмечено, для Спинозы нет онтологического различия между душой и телом (потому что и то и другое представляет собой две формы выражения единой субстанции), symptomatically, что данное сначала определение аффекта акцентирует внимание именно на телесном атрибуте и лишь в конце речь идет об аффекте как об идее. Исследовательская установка очевидна: познание начинается с тела и лишь затем движется в сторону идей.

Приведенные выше определения аффекта со всей ясностью показывают, что критерием для различия аффектов по Спинозе является степень выражения сил, уровень реализации потенций („увеличивают или уменьшают способность тела“). То есть аффект – это такое состояние тела/души, которое распознается по большей и меньшей способности к действию относительно текущего состояния. Аффект есть то, что позволяет измерять движения, направленные в сторону большей активности или увеличение пассивности. Именно такое различие дает основание для базового ценностного утверждения в *Этике* Спинозы. Лишь те аффекты определяются как позитивные, которые сопряжены с удовольствием („удовольствие есть переход человека от меньшего совершенства к большему“). Тогда как негативные – это те, которые влекут неудовольствие („неудовольствие есть переход человека от большего совершенства к меньшему“)<sup>10</sup>. Здесь следует быть аккуратным с появлением риторики гедо-

---

<sup>8</sup> Там же, с.335 (курсив мой – О.Г.).

<sup>9</sup> Там же, с.391 (курсив мой – О.Г.).

<sup>10</sup> Там же, с. 381.

низма в тексте Спинозы. Вопрос об удовольствии не связан с удовлетворением индивидуальных потребностей, а напрямую вытекает из онтологического значения такого понятия как *conatus*, что представляет собой некоторую безличную силу.

Conatus это онтологическая тенденция, которая включает упорство и сохранение вещи в своем собственном бытии. ... Если *conatus* это онтологическая тенденция разума и тела одновременно, то аффекты не могут быть действия тела или страстями души<sup>11</sup>.

Катрин Малабу, комментируя различие между картезианским и спинозистским пониманием аффектов, обращает внимание на безличный характер понятия аффекта у Спинозы, что позволяет увеличить дистанцию концепции автора *Этики* от аргументации Декарта. „Что потрясает, когда мы читаем 3-ю книгу *Этики*, так это то, что индивидуальный субъект строго говоря никогда не становится местом (действия) аффектов. Это не субъект – слово, которое Спиноза не использует – аффектирован“<sup>12</sup>. Данное уточнение Малабу следует принимать во внимание, чтобы окончательно отмежевать подход Спинозы от разновидности гедонизма, когда он пишет про удовольствие. Другими словами, критерий различения аффектов с точки зрения большего или меньшего удовольствия следует понимать онтологически, то есть как положение/состояние относительно большей или меньшей приближенности к адекватному выражению/пониманию единой субстанции (Бога). Активность тела/души сопряжена с наличием адекватных идей, пассивность – означает давление идей неадекватных: „пассивность проистекает из грустных аффектов и уменьшения наших возможностей“<sup>13</sup>.

Именно в свете выше предложенного краткого эскиза теории аффектов Спинозы становится понятнее его критика такого аффекта как сострадание. Радикальное по своему содержанию утверждение, что „сострадание в человеке, живущем по руководству разума само по себе дурно и бесполезно“<sup>14</sup>, объясняется именно причинами, связанными с проблемой активности/пассивности: такое состояние тела/ду-

<sup>11</sup> Catherine Malabou, Adrian Johnston: *Self and Emotional Life. Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*. Columbia University Press, 2013, p.38.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>13</sup> Ibidem, p.39.

<sup>14</sup> Бенедикт Спиноза: *Этика*, с.428.

ши как сострадание, согласно Спинозе, влечет уменьшение способности к действию и преобладание неадекватных идей. Такое состояние, влекущее за собой бессилие, Спиноза называет рабством, что и позволяет увидеть в его теории аффекта политическое (а не моральное) значение, на которое отдельно обращает внимание в своем комментарии Жиль Делёз, показывая, как за иерархией страстей в действительности скрывается вопрос о власти.

Всем своим творчеством Спиноза не перестает осуждать три типа персонажей: человек в мрачном состоянии; человек, эксплуатирующий мрачные состояния и нуждающийся в них, дабы учредить собственную власть; и, наконец, тот, кто омрачен человеческими условиями и темными человеческими страстями вообще. Раб, тиран и священник. ... Шаг за шагом Спиноза прослеживает ужасное сцепление мрачных состояний: сначала уныние само по себе, а потом ненависть, отвращение, страх, осмение, отчаяние, жалость...<sup>15</sup>.

Как видно из приведенной цитаты, сострадание оказывается в ряду мрачных состояний, которое лишает человека способности быть активным, напротив, увеличивающего пассивность, что вступает в противоречие с самой сущностью человека – желанием, тем самым, идя наперекор базовому онтологическому принципу спинозизма – *conatus*'у как упорству вещи в собственном бытии. Таким образом, сострадание дурно и бесполезно, так как такое состояние лишает его способности к активному действию, то есть такому состоянию, которое соответствует, а не противоречит логике *conatus*'а.

Подобная аргументация Спинозы и следующего за ним Делёза могла бы оказаться убедительной и достаточной, если бы не „слепое пятно“ метафизической убежденности в ценности активности/способности к действию как таковой. Почему следует согласиться с тем, что активность есть неизбежно добродетель, тогда как пассивность непременно ведет к рабству? Если главный императив *Этики*, согласно Делёзу, можно свести к положению, что „этическая радость – коррелят спекулятивного утверждения“<sup>16</sup>, то за подобным подходом проступает его проблематичная связь с другой ключевой концепцией

---

<sup>15</sup> Жиль Делёз: Спиноза, в: Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза, Москва 2001, с.346-347.

<sup>16</sup> Там же, с.350.

XVII века: субъективностью понятной в оптике зарождающегося капитализма – фигуре Homo Economicus. Не случайно, именно с такими фигурами как Спиноза (и Ницше) современные теоретики связывают возникновение традиции философии утверждения. Речь идет о том, что, например, Бенджамин Ноиз охарактеризовал как „аффирмативизм“ современной теории<sup>17</sup>, который стал „общим местом“ ряда концепций, работающих с наследием Спинозы и Ницше (современные версии философии витализма). В рамках такого подхода логика утвердительной силы (и отвержение негативности) питается догматической убежденностью в позитивной роли активности самой по себе. С точки зрения политических последствий такого рода метафизики отсюда легко выстраивается маршрут до фигуры Homo Economicus, то есть такой модели субъективности, в рамках которой направленность на реализацию собственного интереса оказывается единственным критерием отбора желанных состояний. Благо здесь понимается как то, что способствует большему числу действий, связей, контактов<sup>18</sup>. Согласно гипотезе данной работы такая связка – от Спинозы (и Ницше с Делёзом) до капиталистического самодовольства „человека экономического“, является ложным маршрутом, если принять во внимание некоторые существенные нюансы теории аффекта Спинозы. Но чтобы их прояснить, потребуется совершить обходной аналитический маршрут через теорию аффектов такого спинозиста-делёзианца как Брайан Массуми.

### Темпоральность аффекта

Во втором приложении к книге *Чему животные учат нас в политике?*, в тексте *Зоо-логия игры*, Массуми пытается прояснить политический тупик любых форм сентиментальности (вплоть до их логической связки с фашизмом). Отталкиваясь от анализа Грегори Бейтсона ситуации встречи человека с животным в зоопарке, канадский философ указывает на ключевую роль идентификационной проекции в деле установления комфортных отношений пары человек-животное:

<sup>17</sup> См.: Benjamin Noys: *The Persistence of the Negative. A Critique of Contemporary Continental Theory*. Edinburgh University Press 2010.

<sup>18</sup> Подробнее критику фигуры „Homo Economicus“ в свете указанной проблематики см.: Олег Горянинов: *Право имеющий. К критике политической теологии*. Санкт-Петербург 2018, с.22-29.

все возможное делается ради побуждения общественности к идентификации себя с животным в зоопарке» и именно «операция идентификационной проекции ... добавляет сентиментальную отделку к социопатическому наслаждению,циальному зоопарку<sup>19</sup>.

Анализ структуры зоопарка как парадигмы ситуации чувственной субъективации важен здесь с точки зрения утверждаемого Массуми различия между эмоциональностью и аффективностью. Согласно его подходу на стороне первого понятия оказываются клишированные модели симпатии, облегчающие процесс узнавания себя в другом человеке, тогда как второй понятийный ряд („аффект витальности“ в терминах самого Массуми) характеризуется излишком, который не вписывается в уже существующие модели чувственной вовлеченности. Иначе говоря, согласно анализу Массуми, аффективное противоречие, с которым сталкивается посетитель зоопарка, заключается в том, что любая непредсказуемость аффекта, характеризующегося экспессом, чрезмерностью, неопределенностью, гасится логикой идентификаций, предлагающей уже заранее готовые варианты (со)отношения себя с другим. Именно сентиментальности отводится в этом процессе ключевая роль.

Человеческая сентиментальность здесь меняет комплекцию. Она высвечивает должным образом конвертированный категориальный аффект и избирательно выделяет его тематическое „что“. Это преуменьшает значение сингулярного «как» элемента аффекта витальности. Типичность ситуации превозносится над её сингулярностью и заглушает её динамизм. ... Эта интериоризирующая конверсия трансиндивидуального аффективного комплекса в валюту конвенциональных человеческих эмоций передает ситуацию во власть человеческой политики. Она *переводит животную симпатию в человеческую эмоцию*<sup>20</sup>.

Здесь следует корректно прочитать разворачиваемую Массуми оппозицию. „Животная симпатия“ противополагается „человеческой эмоции“ как источник силы, позволяющий преодолеть конститутивный консерватизм всякой сентиментальности, то есть её политиче-

---

<sup>19</sup> Брайан Массуми: *Чему животные учат нас в политике?* Пермь 2019, с.92.

<sup>20</sup> Там же, с.100.

скую реакционность. Речь идет не об идеологической окраске (той или иной) сентиментальности в определенные тона, а об указании на логической следствие любой (!) сентиментальности как таковой: „типичность темы становится весомее всего. Сингулярный изобретательный потенциал задвигается. ... Такое производство [...] гарантирует, что происходящее в итоге будет переоснованием прежнего порядка“<sup>21</sup>. И все происходит так именно потому, что „человеческая эмоция – чувство, вынужденное повторять само себя в известных пределах“. Тогда как „сентиментальность обставляет все так, будто бы нет иных вариантов, кроме уже известных“<sup>22</sup>. Политический тупик сентиментальности – это тупик всегда-уже заранее известных сценариев.

Таким образом, политическая патология сентиментальности заключается в том, что её давление сокращает горизонт возможностей: в рамках подобной эмоциональной настроенности логика идентификационных проекций влечет полную атрофию радикального воображения, направленного на преобразование порядка вещей. Массуми не случайно регулярно по ходу повествования апеллирует к голливудской мелодраме как образцу логики повторения в пределах уже данного: всякая история, поставленная в рамках данного жанра, это всегда-уже хорошо знакомая история, предлагающая уютную амплитуду эмоциональной настроенности. Индивидуальная эмоция вписана в рамки уже наличных вариантов. Фашистский потенциал сентиментальности заключается в том, что лёгкость узнавания себя в другом (идентификационные проекции в пределах данных шаблонов), универсализирует и типизирует сингулярное, подводит нередуцируемое под понятие. В результате чего положение вещей гипостазируется в пределах уже имеющихся вариантов. Иными словами, в условиях сентиментальности не может произойти ничего по-настоящему нового – то есть никакого (радикального) политического события.

Приведенный краткий обзор аргументации Массуми позволяет вернуться к критике аффекта сострадания у Спинозы, чтобы утончить аргументацию, предложенную в *Этике*. А именно, указать на то, что за апологией активных состояний скрывается логика отличная от перманентной реализации своего „интереса“ фигурой вроде *Homo Economicus*.

---

<sup>21</sup> Там же, с.100-101.

<sup>22</sup> Там же, с.102.

В 14-й главе работы *Спиноза и проблема выражения* с примечательным названием *Что может тело?* Делёз, обращаясь к различию между способностью страдать и способностью действовать, указывает на следующий аспект: „У Спинозы, на более глубоком уровне, способность страдать не выражает ничего позитивного. В любом пассивном аффективном состоянии есть что-то воображаемое, мешающее ему быть реальным“<sup>23</sup>. Помня о том, что „она – ограничение нашей способности действовать“<sup>24</sup>, это незначительное, на первый взгляд, уточнение Делёза о связи между пассивным аффективным состоянием и уровнем воображаемого, мешающим ему быть реальным, позволяет совершенно иначе расставить акценты в подходе самого Спинозы.

Классификация аффектов на дурные и полезные с точки зрения их связи с активностью, способностью действовать, опирается не на апологию любого действия вообще, а лишь на такие варианты активности, которые претендуют на реальное, а не воображаемое изменение порядка вещей. По Спинозе, пассивность не идентична бездействию. Пассивные аффективные состояния это такие действия, которые разворачиваются в пределах уже данного порядка вещей – это действия, которые ничего не меняют кардинальным образом. Сентиментальность в терминах Массуми здесь оказывается предельно близкой состраданию Спинозы, так как и то и другое указывает на ограниченный горизонт возможностей. Если, согласно Спинозе, „способность действовать – единственное выражение нашей сущности“<sup>25</sup>, то моральное предписание сострадать лишает человека возможности выражения его собственной сущности, оставляет его в пределах такой „активности“, которая не оставляет следа, не влечет трансформаций в реальности. То есть сохраняет любой порыв в пределах воображаемого порядка. Проблема уже не в том, что действия подразделяются на дурные и хорошие, а в том, что одни действия остаются внутри существующих вариантов, тогда как по-настоящему активные по Спинозе действия есть лишь те, которые вырываются за рамки *status quo*. Однако вопрос о (не)определенности сценария – это вопрос, который указывает на иную темпоральность.

---

<sup>23</sup> Жиль Делёз: *Спиноза и проблема выражения*, Москва 2014, с.185.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же, с.187.

Здесь следует отдельно обратить внимание на возникновение проблемы времени в проблеме разворачивания аффективного состояния. Учитывая, что любое аффективное состояние пребывает во времени, необходимо дополнить аргументацию Спинозы темпоральной перспективой описываемой ситуации. Если, как пишет Массуми в статье „Автономия аффект“, „Бергсона можно было бы продуктивно прочитать вместе со Спинозой“<sup>26</sup>, то эту рекомендацию следует понять буквально – как призыв посмотреть на аргументацию Спинозы в свете работ автора „Творческой эволюции“. То есть обратить внимание на отсутствующую в «Этике» часть, посвященную роли времени. При таком подходе именно горизонт консервативного упорства в порядке данного оказывается предельно близок тому, что в философии Бергсона получило название сенсомоторной схемы. „Я называю своим настоящим мою установку по отношению к непосредственному будущему, мое непосредственно наступающее действие. Мое настоящее, следовательно, сенсомоторно“<sup>27</sup>. Как известно, у Бергсона речь идет о категории „привычки“, которая управляет и направляет человеческую „активность“ в русло уже предложенных заранее сценариев, которые превращают категорию будущего в вариации реализаций заранее определенных возможностей. В другом месте уже был предложен подробный обзор связи между политическим консерватизмом и силой сенсомоторной схемы, где этот анализ был осуществлен на примере онтологии кино<sup>28</sup>. Здесь же нам важно лишь указать на связь между критикой сострадания в Этике Спинозы и проблемой закрепления *status quo*. В ситуации аффекта, включенного в сенсомоторную схему „привычки“, когда последующая реакция уже заранее известна внутри данных вариантов, устраняется сама возможность радикальной трансформации.

С политической точки зрения, проблема аффекта сострадания заключается не в том, что он приводит к бездействию в буквальном смысле слова, а в том, что человеческая активность сохраняется в горизонте уже данных вариантов сценария. В результате утверждение

<sup>26</sup> Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002, p.31.

<sup>27</sup> Анри Бергсон: *Материя и память*, Сочинения в четырех томах. Том 1. Москва 1992, с.248.

<sup>28</sup> См.: Олег Горяинов: *Право имеющий. К критике политической теологии*. Санкт-Петербург 2018, с.63-73.

сострадания как нравственного ориентира оказывается эффективным инструментом производства социального конформизма. Пытаясь уточнить смысл 50-й теоремы, согласно которой сострадание дурно и бесполезно, полагаем, что на основании выше сказанного можно утверждать, что именно политические (по)следствия волновали Спинозу в первую очередь, когда он отвергал этот аффект. Проблема в том, что неспособность укротить или ограничить воздействие такого аффекта неизбежно будет сохранять состояние человеческого рабства. И здесь уместно вспомнить предостережение Спинозы из его незавершенного *Политического трактата*, согласно которому „неблагоразумно поступают многие, стремясь устранить тирана, в то время как не могут быть устраниены причины, вследствие которых князь превращается в тирана“<sup>29</sup>. Этика Спинозы и предложенная в ней критика отдельных аффектов должна быть понята как подготовительная работа для прояснения причин – как рабства, так и неспособности к подлинному политическому действию.

## REFERENCES:

- Bad'yu Alen: *Etika: Ocherk o soznanii zla*, Sankt-Peterburg 2006 (Бадью Ален: *Этика: Очерк о сознании зла*. Санкт-Петербург 2006).
- Bergson Anri: *Materiya i pamyat', Sochineniya v chetyrekh tomah*, T.1, Moskva 1992 (Бергсон Анри: *Материя и память, Сочинения в четырех томах*, Т.1, Москва 1992).
- Dekart Rene: *Strasti dushi, Sochineniya*, Sankt-Peterburg 2015 (Декарт Рене: *Страсти души, Сочинения*, Санкт-Петербург 2015).
- Delyoz ZHil': *Spinoza i problema vyrazheniya*. Москва 2014 (Делёз Жиль: *Спиноза и проблема выражения*, Москва 2014).
- Delyoz ZHil': *Spinoza in: Empirizm i sub"ektivnost': opyt o chelovecheskoj prirode po YUmu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: uchenie o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza*, Moskva 2001 (Делёз Жиль: *Спиноза, в: Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза*, Москва 2001).

---

<sup>29</sup> Бенедикт Спиноза: *Политический трактат. Сочинения в 2-х томах*. Том II. Санкт-Петербург 2006, с.271.

- Goryainov Oleg: *Pravo imeyushchij. K kritike politicheskoy teologii.* Sankt-Peterburg 2018 (Горянинов Олег: *Право имеющий. К критике политической теологии*. Санкт-Петербург 2018).
- Malabou Catherine, Johnston Adrian: *Self and Emotional Life. Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*. Columbia University Press 2013.
- Massumi Brajan: *CHemu zhivotnye uchat nas v politike?* Perm' 2019 (Массуми Брайан: *Чему животные учат нас в политике?* Пермь 2019).
- Massumi Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation.* Duke University Press 2002.
- Noys Benjamin: *The Persistence of the Negative. A Critique of Contemporary Continental Theory*. Edinburgh University Press 2010.
- Rans'er ZHak: *Eticheskij poverot v estetike i politike v: Razdelyaya chuvstvennoe.* Sankt-Peterburg 2007 (Ранс'ер Жак: *Этический поворот в эстетике и политике в: Разделяя чувственное*. Санкт-Петербург 2007).
- Robin Kori: *Strah. Istorija politicheskoy idei.* Москва 2007 (Робин Кори: *Страх. История политической идеи*. Москва 2007).
- Spinoza Benedikt: *Sochineniya v dvukh tomakh.* Sankt-Peterburg 2006 (Спиноза Бенедикт: *Сочинения в двух томах*. Тома 1 и 2. Санкт-Петербург 2006).
- The Politics of Compassion.* Edited by Michael Ure, Mervyn Frost. Routledge, 2014.

**ЕЛЕНА ИВАНЕНКО**

Самарская гуманитарная академия (Самара, Россия)

ORCID 0000-0003-2710-5163

email: iv@webvertex.ru

**ХАЙП: ПРОИЗВОДСТВО И ПОТРЕБЛЕНИЕ  
АФФЕКТА КОЛЛЕКТИВНЫМ ТЕЛОМ\***

**HYPE: PRODUCTION AND CONSUMPTION  
OF AFFECT BY THE COLLECTIVE BODY**

**Abstract:**

The paper analyzes the phenomenon of hype by summing up the research projections in this field and suggests a new concept of "collective body" understood as an effect of stochastic disorder of the hype. The formation of new anthropological standards are visible in the hype as in the dynamic media system. It is important that the core of these anthropological standards is the affects produced and consumed by the collective body. An assumption is made that different affects work differently, and on this basis a higher intensity of the hype associated with victims is justified. This article also puts forward the thesis that it is the collective body that is being affectively experienced that is the main motivation of the participants of the hype, being a semantic horizon, which also directly influences the construction of the social order.

**Keywords:** hype, collective body, self-reference, affect, resonance, media logic, ritual, victim

---

\* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научно-исследовательского проекта РФФИ № 19 011 00872 „Философская антропология жертвы: сакрализация, управление, дизайн“.

Изучая работу социальных аффектов, разворачивающиеся вокруг травматических событий, отмеченных жертвами, мы не могли не обратить внимание на специфическое явление, сопутствующее точкам коммуникативной интенсивности в современном медиа пространстве – *хайп*. «Без хайпа современной жертвы нет как ставшего; с помощью хайпа конструируются такие группогабаритные структуры как коллективная травма, поскольку хайп способен вбирать в себя сообщество в любом масштабе и демонстрировать его»<sup>1</sup>. Производство аффекта внутри хайпа многомерно и неоднозначно – хайп выражается на волне аффекта, производит его и подпитывается им. В русле современной экономики коллективный аффект опознается как ценный ресурс; это сырье, которое можно конвертировать в деньги, в энергию, во власть. Возможность манипулировать коллективным аффектом – заманчивая высота, взять которую желают очень многие. Поэтому хайп находится в центре общественного внимания (где ему и положено быть по определению), однако рефлексия по его поводу основательно запаздывает, оставляя белые пятна в понимании структуры и механизмов действия хайпа. В данной статье мы попробуем разобраться в устройстве хайпа через суммирование аналитических проекций в этой области, а также проблематизировать коллективное тело как устойчивый эффект стохастического беспорядка хайпа.

Структура статьи выстроена следующим образом. Мы начнем с описания немногочисленных русскоязычных научных текстов о хайпе и выйдем на проблематизацию коллективного тела как нового концепта. Далее мы рассмотрим историю концептуализации хайпа в поле западной исследовательской традиции, очерчивая понятийное поле по возможности широко и устанавливая критическую дистанцию. Следующим шагом мы выстроим анатомию хайпа, проверяя, насколько в его архитектуру вписывается концепт коллективного тела и в какой зависимости располагается производство/потребление аффекта. В последней части статьи мы суммируем результаты и предложим альтернативное понимание механизмов хайпа.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Елена Иваненко: *Дизайн жертвы*. „Международный журнал исследований культуры”. Научное рецензируемое электронное издание 2017, № 4(29).

Русскоязычное научное поле довольно инертно в отношении хайпа как исследовательской проблемы и не предлагает каких-то оригинальных решений. Возможно, это связано с тем, что хайп для отечественной ментальности завяз в статусе «заемствованного слова» и соответственно «заемствованной проблемы», и, к сожалению, нередко оценивается как маркер сугубо молодежной субкультуры, примитивной и не заслуживающей особого внимания. Это, разумеется, не так, но исследования хайпа у нас остаются точечными и со-пряжены с прикладными задачами той или иной дисциплины. За подробным филологическим анализом распространения понятия «хайп» в современном русском языке отсылаем к статье филолога Дмитрия Самарина *«Хайп как современный медиафакт в пространстве языка и культуры: за и против»*<sup>2</sup>. Самарин делает вывод о несоответствии природы хайпа его расхожему пониманию как «рекламной шумихи»:

И речь при этом идет не столько о рекламе и продвижении коммерческих проектов или же об образах отдельных личностей в социальных сетях. Очевидно, что хайп уже стал скорее своеобразной реакцией на постоянное ускорение темпа жизни<sup>3</sup>.

Медиасоциолог Александр Ефанов, опираясь на свои исследования моральных паник и их влияние на социальное пространство, описал хайп как новый коммуникационный тренд, характерный для современных реалий общественной жизни. Для предметной аргументации своей концепции Ефанов предложил к рассмотрению несколько кейсов российских медиа<sup>4</sup>, однако теоретической экспликации феномена хайпа автор не делает, сводя его к «PR-стратегии». Отмеченный Ефановым в качестве характерной особенности хайпа синтез «политических/идеологических/культурных архетипов» и «нового ракурса, иного взгляда» остается без объяснений, равно как не проясняется «неизбежная эфемеризация» хайпа. Более оригинальную интерпретацию природы хайпа предлагает блогосфера – в тексте ана-

---

<sup>2</sup> Дмитрий Самарин: *Хайп как современный медиафакт в пространстве языка и культуры: за и против*, „Вестник Череповецкого государственного университета“ 2019, № 4 (91), с.83-90.

<sup>3</sup> Дмитрий Самарин: *ibidem*, с.88.

<sup>4</sup> Александр Ефанов: *Хайп как новый коммуникационный тренд*, URL: [http://www.discourseanalysis.org/ada20\\_1/st148.shtml](http://www.discourseanalysis.org/ada20_1/st148.shtml) (14.10.2019).

литика Алексея Ёжикова «Хайпономика, или Экономика ажиотажа»<sup>5</sup> выдвигается идея хайпа как несущего ресурса современной экономики: «кровью экономики XXI века стал именно хайп». Ёжиков задает историческую и структурную перспективы феномена хайпа, а также дает немало иллюстраций и примеров, выводя в итоге хайп как явление в новый горизонт смыслов: «хайп отвязался от чисто monetарной ценности, став самодостаточным, а мы к этому ещё не готовы», а также очерчивает новый социальный кластер, характерный для хайпа: «Хайп очень часто производится большим количеством людей, незнакомых друг с другом и имеющих различные интересы. Эта общность не является иерархической и существует только на время хайпа». Это интригующее «большое количество людей», обозначенное стохастической случайностью совместного существования, остается пределом статьи Ёжикова, и явно расположено в зоне отсутствия адекватных средств анализа и описания. На наш взгляд, это не случайно, так как направляет вектор исследования в самое ядро не проясненного вопроса о хайпе, которое мы обозначим в статье как «коллективное тело».

Коллективное тело – это концепт, описывающий устойчивый эффект, производимый самореферентным аффективным резонансом совместной работы всех субъектов, причастных к медиасфере, причем данные субъекты могут быть заданы исходя из контекста резонанса. Коллективное и индивидуальное понимаются здесь не как две отдельных субстанции, но как два динамических режима существования, в которые может быть втянут любой актор взаимодействия. Границы коллективного тела очерчиваются темой хайпа, и нередко кристаллизуются в виде лозунга или тега, например #jesuischarlie, или #ямыиванголунов, или #ямытолстыйкот, и в качестве таковых вполне могут быть наблюдаемыми и подвергнутыми количественному анализу. Медиасфера понимается как среда и старых, и новых медиа, но последних в особенности, так как они содержат технические возможности для усиления резонанса, в частности многоголосую функцию *to share*, а также ресурс больших данных, позволяющий упрощать самодиагностику. Коллективное тело не равно сумме участников совместной работы, но производимый эффект переживается

---

<sup>5</sup> Алексей Ежиков: «Хайпономика», или «Экономика ажиотажа», URL: <https://medium.com/russian/хайпономика-или-экономика-ажиотажа-12d11005b71f> (14.10.2019).

как на коллективном, так и на индивидуальном уровнях<sup>6</sup>. Коллективное тело существует только в актуальной фазе и не может быть архивировано; будучи актуальным, оно производит огромное количество нестабильной энергии аффекта, которая может быть трансформирована в социальное действие (созидающее или деструктивное), монетизирована, или накоплена в качестве распределенного опыта на индивидуальном уровне. Последнее характеризуется состоянием эмоционального истощения (чувство усталости и опустошенности, известное как «экзистенциальное похмелье»), которое в перспективе может с большей легкостью перейти в очередную фазу эмоциональной активности<sup>7</sup>. Понятие *энергия аффекта* очень важно для понимания сути коллективного тела, и мы с осторожностью попытаемся задать его значение в данной статье, обозначив тройку границу. Энергия аффекта в нашей интерпретации, с одной стороны, близка понятию «эмоциональной энергии», предложенному социологом Рэндэлом Коллинзом (Randall Collins):

Это континuum, ранжированный от верхнего предела доверия, энтузиазма, хорошего самочувствия, через средний уровень обычной нормальности, к нижнему пределу подавленности, отсутствия инициативы и плохого самочувствия. Эмоциональная энергия схожа с психологическим концептом "драйва", но имеет особую социальную направленность<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> По своему характеру этот концепт близок к понятию *преизбытка* (redundancy) Клода Шеннона, основателя теории информации: когда информационный поток перенасыщен шумами и сам воспринимается как шум, значение тем не менее транслируется через преизбыток, привнесенный в данный поток информации. (См. Michelle Effros: *Claude Shannon: His Work and Its Legacy* URL:<https://www.itsoc.org/resources/Shannon-Centenary/shannon-work-legacy-paper> (21.10.2019)).

<sup>7</sup> Неустранимость пережитого опыта коллективного тела описывается в статье Энн Харди (Ann Hardy) *Механизмы медиашторма*: «После Шарли Эбдо мы все живем в перманентном модусе *это-возможно-повторится*». Ann Hardy: *The mechanisms of media storms*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.134.

<sup>8</sup> Randall Collins: *Interaction Ritual Chains*, Princeton University Press 2004, p.108.

С другой стороны, «энергия» в контексте хайпа сближается с аристотелевским понятием *энергейа*, обозначающим буквально производное от *работы* человека, его направленную деятельность, и впоследствии переведенного Фомой Аквинским как *actus*. Третью границу определения энергии аффекта весьма заманчиво оставить открытой в направлении создания математической модели, способной описать ее поведение и вывести прямую зависимость энергии от массы коллективного тела (да-да, есть подозрение, что все гениальное просто). Взаимную зависимость аффективного резонанса, энергии аффекта и коллективного тела мы предлагаем описывать в терминах ритуала (вслед за Коллинзом) и перформатива (вслед за Джудит Батлер<sup>9</sup>). Способом исполнения ритуала и подачи перформатива мы будем считать *дизайн*<sup>10</sup>, осуществляемый распределенно, понятый в перспективе теории *produsage*. Подытоживая, можно сказать, что коллективное тело – заметная величина в ландшафте социального, оказывающая прямое или непрямое воздействие на социальное поле; значение этой величины продолжает расти, равно как разрастаются его возможности и функции, и увеличивается его узнавание в обществе. В данной статье мы также попробуем проверить тезис, что именно аффективно переживаемое коллективное тело является основной мотивацией участников хайпа, являясь смыслообразующим горизонтом, который также напрямую влияет на конструирование социального порядка.

Следует сделать последнее замечание, поясняющее генеалогию концепта. Понятно, что коллективное тело производится не только хайпом, и как понятие, конечно же, шире производных медиа-среды – оно восходит к краеугольному камню карнавальной теории

---

<sup>9</sup> Джудит Батлер: *Заметки к перформативной теории собрания*. Москва 2018.

<sup>10</sup> Мы предлагаем понимать это слово в более широком смысловом оттенке, близком к английскому значению *design*, переводимого как *проектирование и разработка*, и включающего как процесс деятельности, так и ее результат. Дизайн в таком случае оказывается шире границ эстетики и индивидуального и включается в сферу практики и совместного конструирования. См. Елена Иваненко: *Дизайн жертвы*. „Международный журнал исследований культуры“. Научное рецензируемое электронное издание. № 4(29) 2017.

М. Бахтина<sup>11</sup>. Тем не менее, наш концепт содержит свою специфику, и к карнавальному телу полностью не сводим, хотя и имеет с ним общие точки пересечения. Еще одна линия преемственности данного концепта уходит в корпус текстов (пост)структуралистского толка: коллективное тело наследует радикальное переосмысление телесности, начатое в работах Жиля Делеза и Феликса Гваттари (создавших концепт «тело без органов»<sup>12</sup>), Жана-Люка Нанси (проблематизировавшего особое социальное состояние «мы», *every-body*<sup>13</sup>) и Мишеля Фуко (концептуализировавшего структуры взаимодействий тела и биовласти<sup>14</sup>). Фукольдианское виденье телесности и его встроенность в архитектуру биополитики мы довольно подробно рассматривали ранее – например, в статье «Характеристики „жертвенного тела” в горизонте биополитики и информационных технологий»<sup>15</sup>; здесь же напомним только про принцип паноптизма (в нашем случае и цифрового в том числе), как элемента биополитики, наиболее важного для понимания специфики коллективного тела, обеспечивающего возможность его масштабирования.

Для чего мы вводим еще один компонент в и без того неясную формулу хайпа? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к более основательной традиции работы с хайпом как предметом теоретического изыскания, а именно к работам европейских и американских ученых. На наш взгляд, во многих концепциях присутствие такого понятия как «коллективное тело» смогло бы продвинуть

---

<sup>11</sup> «Явление раздвоения традиционного (чаще всего народно-праздничного) образа очень распространено во всей мировой литературе. Общая формула этого явления такова: образ, сложившийся и развивавшийся в условиях гротескной концепции тела, то есть тела коллективного и всенародного, применяется к частно-бытовой телесной жизни классового человека». См.: Михаил Бахтин: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва 2015.

<sup>12</sup> Жиль Делёз, Феликс Гваттари: *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*, Москва 2007.

<sup>13</sup> Жан-Люк Нанси: *Сегодня, Ad Marginem '93*. Москва 1994, с.148-164.

<sup>14</sup> Мишель Фуко: *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Работы разных лет. Москва 1996.

<sup>15</sup> Елена Иваненко: *Характеристики "жертвенного тела" в горизонте биополитики и информационных технологий (на материале современных фантастических блокбастеров)*, „Вестник самарской гуманитарной академии”. Серия: Философия, Филология. 2019, № 1 (24), с.31-54.

исследование дальше и полнее объяснить работу «черного ящика» под названием хайп. Кроме того, оптика философской антропологии может позволить найти ряд дополнительных фрагментов в устройстве хайпа, что представляется весьма важным.

\* \* \*

История концептуализации хайпа как научного понятия начинается с 2004 года с диссертации Петера Вастермана (Peter Vasterman), медиа-социолога из Амстердама, который впервые обособил хайп, отличив его от сходного медиа-феномена, известного как *моральная паника*. Его работа «*Медиа-хайп. Самоусиливающиеся новостные волны, стандарты журналистики и конструирование социальных проблем*»<sup>16</sup> перезапустила целый сектор гуманитарных исследований, позволив выйти на новый уровень описания современной социальной действительности. Главное достижение Вастермана – это признание за хайпом особой структуры самореферентного колективного внимания, а также прямого влияния этой структуры на современный медиаландшафт. Не менее важным шагом стала инициированная Вастерманом работа по детальному междисциплинарному исследованию феномена хайпа и связанных с ним трансформаций социального пространства. В 2018 году результатом этой работы стала коллективная монография «*От Медиа хайпа до Twitter-шторма*»<sup>17</sup>, где предлагается множество проекций проблематизации феномена хайпа, подкрепленных количественными исследованиями в сферах социологии, психологии, криминологии, экономики и широкого спектра медиа-наук. В преамбуле к книге Вастерман сводит эти проекции воедино, помещая в центр проблематизации хайп как особый самоусиливающийся процесс, развивающийся наподобие новостной волны, но отличающийся от нее взрывной динамикой, кратким временем существования и диспропорцией освещения собы-

---

<sup>16</sup> Peter Vasterman: *Media-hype. Self-reinforcing news waves, journalistic standards and the construction of social problems.* „European Journal of Communication“ 2015, 20 (4), p.508-530.

<sup>17</sup> *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.395.

тия<sup>18</sup>. Вастерман, отмечая необходимость нового подхода к определению хайпа, указывает на несостоительность его определения только лишь через интенсивность новостного охвата какого-либо события – коротко говоря, всякий хайп сопряжен с медиаволной, но не всякая медиаволна порождает хайп. Так, например, драматические события типа войн или природных катаклизмов, всегда вызывают волну новостей, но, тем не менее, она не всегда становится хайпом.

Возможно, лучше определять хайп не как новостную волну, но как специфический *modus operandi*, который включается в медиа под воздействием определенных обстоятельств<sup>19</sup>

– пишет Вастерман. Поиск и исследование этих обстоятельств располагается в общем теоретическом горизонте, обозначенном концептом *медиалогика*.

Концепт *медиалогика* был предложен американским социологом Дэвидом Альтейдом (David Altheide) (в соавторстве с Робертом Сноу) в 1978 году<sup>20</sup>, однако с некоторыми корректировками применяется к актуальному срезу медиа и сегодня. В общем и целом медиалогика это:

общая теоретическая рамка для понимания природы, влияния и релевантности медиа и информационных технологий на социум<sup>21</sup>,

это

центр процессов социального конструирования реальности отдельными людьми, а также институциональная форма управления поведением организаций и общественными критериями нормального и типического<sup>22</sup>.

Продукты работы медиалогики используются обществом как «инструменты поддержки реальности» (*reality maintenance tool*).

---

<sup>18</sup> Peter Vasterman: *Introduction*. In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.20.

<sup>19</sup> Peter Vasterman: *ibidem*, p.21.

<sup>20</sup> David L. Altheide & Robert P. Snow: *Media Logic*. Beverly Hills 1979.

<sup>21</sup> David L. Altheide & Robert P. Snow: *ibidem*.

<sup>22</sup> David L. Altheide & Robert P. Snow: *ibidem*.

В 2016 году Альтейд в рамках конференции по ревизии концепта «медиалогика» отметил постоянно возрастающую скорость медиации социального порядка, приводящую к встроенноти всякого социального действия в медиатехнологии, и, как результат, к отчетливо заметной грамматике медиакоммуникации. Эта тенденция особенно характерна для политической сферы – в 2005 году аналитик медиа Тимоти Кук (Timothy Cook) вычленяет парадокс медиации политики:

политики могут выигрывать ежедневные сражения с медиа за презентацию на собственных условиях, но в конечном итоге проигрывают войну, так как в конце концов именно медиастандарты достойного новостей материала (*newsworthy*) становятся главным критерием оценки политики и политиков<sup>23</sup>.

Это приводит к «постепенному замещению политической логики медиалогикой»<sup>24</sup>. От себя добавим, что данный парадокс вполне может быть применен и к другим сферам человеческого – так, например, практики тела, будучи транслированными в онлайн пространство по определенному шаблону, оказывают обратное влияние на практики тела оффлайн, что уже опознано в виде феномена *celebrated body*<sup>25</sup>. Тоже касается и аффективной сферы. Исследователь медиакоммуникации Даррен Ингрэм (Darren Ingram) описывает эту тенденцию как *медиасиндром*, или *рефлексивную медиацию*, которая связана на предложенной Альтейдом идее, что медиалогика, производя порядок и смысл, «втягивает общество в водоворот трансформаций, изменяющих способ восприятия себя и окружающих»<sup>26</sup>. В ре-

---

<sup>23</sup> Timothy E. Cook: *Governing with the news: The news media as a political institution* (2nd ed.).

Chicago, IL: University of Chicago Press. 2005. P163 URL:[http://pzwart1.wdka.hro.nl/~franc/year2/finalproject/o1\\_thesis-referendum\\_medialogs/ebooks/Governing%20With%20the%20News\\_%20The%20News%20Media%20as%20-%20Timothy%20E.%20Cook.pdf](http://pzwart1.wdka.hro.nl/~franc/year2/finalproject/o1_thesis-referendum_medialogs/ebooks/Governing%20With%20the%20News_%20The%20News%20Media%20as%20-%20Timothy%20E.%20Cook.pdf) (22.11.2019).

<sup>24</sup> A. Schrott: *Dimensions: Catch-all label or technical term.* in K. Lundby (Ed.), *Mediatization: Concepts, changes, consequences*, New York 2009, p. 41-61.

<sup>25</sup> Luca Bifulco: *The celebrated body: Celebrities, Market and Commodification*. Bajo Palabra, 2017 URL [https://www.academia.edu/35662023/The\\_Celebrated\\_Body\\_Celebrities\\_Market\\_and\\_Commodification](https://www.academia.edu/35662023/The_Celebrated_Body_Celebrities_Market_and_Commodification) (26.06.2019).

<sup>26</sup> Darren Ingram: *Media Logic(s) Revisited: Modelling the Interplay between Media Institutions*,

зультате, события из «реального» мира, например, криминальные, оказываются трансформированы в «массовый развлекательный вуайеризм, в разновидность *murder porn*»<sup>27</sup>. К слову сказать, данная тенденция к особой аффективно заряженной визуальной подаче информации отмечается широко во многих сферах, связанных с медиацей, и нередко при этом маркируется знаком –*porn* (*war-porn*, *survival-porn*, *food-porn* и т.д.). Этот ход подчеркивает специфическую визуальную фасцинаторную составляющую, с неизменностью присущую в той или иной степени в продуктах медиалогики и со-природную другому характерному явлению медиапространства – *снаффу*. Как отмечает филолог Татьяна Казарина, рост популярности метафоры снафф в современной литературе означает состояние умов и позволяет приблизиться к концептуальным основаниям культуры<sup>28</sup>. Мы уже описывали ранее эту особенность конструирования зрелища в медиа, и особую работу аффекта по поводу снафф-репрезентации<sup>29</sup>. Здесь важно отметить только, что снафф может быть понят в контексте альтейдовского «способа смотрения» (*way of looking*), как особый угол показа события, под которым производится наибольшее количество коллективного аффекта и как таковой он вписывается в целую плеяду аффективных фасцинаторных практик, производимых медиалогикой.

В данной статье мы воспользуемся наработками в этой сфере исследований медиалогики, но с одной существенной поправкой. Аналитическая перспектива, заданная Альтейдом, содержит рудиментарную дистинкцию на медиа-профессионалов и аудиторию, и в целом содержит отголоски линейной модели односторонней массовой коммуникации, заданной еще в середине XX века. Эта ду-

---

*Media Technology and Societal Change*. Edited by Thimm, C., Anastasiadis, M., Palgrave Macmillan 2018, p.124.

<sup>27</sup> David L. Altheide & Robert P. Snow: *Media Logic*. Beverly Hills, CA: Sage. 1979, p.11-13.

<sup>28</sup> Татьяна Казарина. *Рождение метафоры, или что такое «снафф»*, URL:[www.cirkolimp-tv.ru/articles/742/rozhdenie-metafory-ili-chto-takoe-snaff](http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/742/rozhdenie-metafory-ili-chto-takoe-snaff) (11.11.2019).

<sup>29</sup> Елена Иваненко, Марина Корецкая, Елена Савенкова: *Травма как зрелище: нюансы биополитической сборки коллективного тела*, в *Философская антропология жертвы: от архаических корней к современным контекстам*. Самара 2017, с.24-57.

альность не релевантна современности, где профессиональные медиа вынуждены адаптироваться к условиям постжурнализма<sup>30</sup>. Эта новая гибридная формация медиа с точностью выражена в кредо корпорации Google – «экосистема цифровых новостей должна оставаться открытой»<sup>31</sup>. Этот императив опирается на беспрецедентные условия: «Скорость распространения новостей не имеет исторических параллелей»<sup>32</sup>. Благодаря социальным сетям и высокой скорости связи стала возможной практика «парципаторного журнализа» или «гражданского журнализа» (citizen journalism)<sup>33</sup>; «рандомные акты журнализа» (random acts of journalism)<sup>34</sup> описываются исследователями как особая реакция, сродни гражданскому долгу поделится сведениями. Статистика показывает, что Facebook и Twitter сегодня самые главные новостные платформы<sup>35</sup>, более того, Twitter и Reddit стали официально использовать статус новостного приложения (News App), так же как CNN или New York Times<sup>36</sup>. В современных ус-

---

<sup>30</sup> Richard V. Ericson: *Defining the journalism situation: a study of post-journalism.* „International Journal of Politics, Culture and Society” 1996. Vol.10 №1, p.211-219.

<sup>31</sup> URL:<https://newsinitiative.withgoogle.com/about/> (29.10.2019).

<sup>32</sup> Vivian Roese: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.315

<sup>33</sup> Практика включает выбор события, создание истории вокруг него и размещение на произвольном количестве медиа-платформ. Гражданский журнализм описывается в работе Shane Bowman and Chris Willis: *We Media: How Audiences Are Shaping the Future of News and Information*. Reston, Va.: The Media Center at the American Press Institute 2003. URL [http://www.hypergene.net/wemedia/download/we\\_media.pdf](http://www.hypergene.net/wemedia/download/we_media.pdf) (09.11.2019).

<sup>34</sup> J. D. Lasica: *Random acts of journalism: Beyond 'Is it or isn't it journalism?': How blogs and journalism need each other*. JD's Blog: New Media Musings 2004, URL:[http://www.jdlasica.com/blog/archives/2003\\_03\\_12.html](http://www.jdlasica.com/blog/archives/2003_03_12.html) (Дата обращения 11.09.2010).

<sup>35</sup> Vivian Roese: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.321.

<sup>36</sup> Vivian Roese: ibidem, p.322.

ловиях гибридных медиасистем<sup>37</sup> каждый может быть агентом масс-медиа и одновременно производить и потреблять контент – заметим, что особенно ярко эта возможность проявляется именно в условиях хайпа, когда множество участников начинают выкладывать в сеть информацию (например, о теракте), создавая информационную волну и опережая официальные СМИ. С другой стороны, и сами журналисты «всего лишь люди, несмотря на профессионализм»<sup>38</sup> создающие в контексте медиалогики «общедоступную реальность» (*shared reality*). В целом в научных кругах признано как факт, что «термин «аудитория» стал слишком неудобным для исследователей медиа, работающих с феноменом возрастающей активности пользователей»<sup>39</sup>.

Для дальнейшего анализа хайпа мы привлечем концепт австралийского медиа-исследователя Акселя Бранса (Axel Bruns) *produsage*<sup>40</sup>. Этот неологизм стоит в одном ряду с похожими концептами *prosumer* и *prosumption*<sup>41</sup>, выведенных Тоффлером еще в 1980 году для описания нового ключевого элемента капитализма со специфически слитым воедино производством и потреблением в постиндустриальном обществе. Концепт Бранса также направлен на проблематизацию нового типа производства и также соединяет два корня в новое понятие (*producing* – производство, продюсирование и *usage* – использование), однако в отличие от тоффлеровского концепта Бранс помещает в фокус внимания креативную сторону взаимодействия медиа и пользователя, при этом ставя акцент на внутренний аффективный пласт желания пользователей включаться в производство/потребление контента. Этот внутренний пласт (*grassroots activity*) стал хорошо заметен в силу специфики новых технологий, выводя в поле рефлексии такое явление как *пользовательский контент* (*user-led content*). Бранс подробно написал о динамике смыслов своего и тоф-

---

<sup>37</sup> Andrew Chadwick: *The hybrid media system: Politics and power*. Oxford 2013, p.256.

<sup>38</sup> Peter Vasterman: *Introduction*. In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.19.

<sup>39</sup> Tereza Pavlichkova, Jelena Kleut: *Produsage as experience and interpretation, „Participation”* 2016, Vol. 13, Issue 1, p.350.

<sup>40</sup> Axel Bruns: *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Produsage*, New York 2008, p.418.

<sup>41</sup> Alvin Toffler: *The Third Wave*, New York 1980.

флеровского концептов в своей работе «*От prosumption к produsage*»<sup>42</sup>, дистанцируя свою теорию прежде всего от консюмеризма и коммерческих коннотаций, а также от товарной логики, и переводя produsage в плоскость стохастического коллективного действия. Ключевые принципы produsage, выделяемые Брансом, таковы: открытое участие и совместная оценка; флюидная гетерархия и ad hoc меритократия; незавершенные артефакты и непрерывный процесс; общая собственность и индивидуальные вознаграждения. В целом следует заметить, что работа Бранса находится в области интенсивно развивающегося знания, и весьма похожие выводы о современном способе циркуляции данных в обществе можно обнаружить у многих исследователей, в частности, у исследователя фэндомов Генри Дженкинса в работе «*Культура конвергенции*»<sup>43</sup>, а также в работах Льва Манovichа «*Теории soft-культуры*»<sup>44</sup>.

Медиалогика в данной диспозиции запускается не между журналистом как производителем контента и аудиторией как пассивным потребителем, но между точками отсутствия пользовательской активности и точками его акме. Собственно говоря, слово «контент» как нельзя лучше отражает грамматику медиалогики, так как контент – это особым образом собранная информация, релевантная одновременно и пассивным, и активным возможностям produsage. Кстати, еще один концепт Альтейда может быть полезен в описании специфики структурирования контента – речь идет о «новостной перспективе» (news perspective), обрамляющей любое «событие» структурой нарратива с выраженным началом, серединой и концом. В современном медиапространстве подобные конструкции занимают определенную нишу и являются одним из архитипов работы с данными; однако это отдельный сложный вопрос, который мы не будем развивать в данной статье. Возвращаясь к описанию нашей критической дистанции к концепции медиалогики, скажем, что Альтейд сосредотачи-

---

<sup>42</sup> Axel Bruns: *From prosumption to produsage*, in: *Handbook on the Digital Creative Economy*, Edward Elgar Publishing 2013, pp 67-78 URL [https://econ-papers.repec.org/bookchap/elgeechap/14906\\_5f7.htm](https://econ-papers.repec.org/bookchap/elgeechap/14906_5f7.htm) (08.11.2019).

<sup>43</sup> Henry Jenkins: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York 2016 URL <https://www.hse.ru/data/2016/03/15/1127638366/Henry%20Jenkins%20Convergence%20culture%20where%20old%20and%20new%20media%20collide%20%202006.pdf> (23.11.2019).

<sup>44</sup> Лев Манович: *Теории soft-культуры*. Нижний Новгород 2017, 208 с.

вал свое внимание на работе социальных институтов больше, чем на действиях индивидов или отдельных социальных групп. Наш исследовательский интерес, напротив, располагается в последней зоне: мы пытаемся прояснить работу медиаэтика в пользовательской среде и рассматриваем коллективное тело как некий эффект, возникающий при нелинейном взаимодействии медиа, одним из которых является хайп. Институциональные срезы возникают, на наш взгляд, как второй шаг с целью конвертирования и освоения энергии коллективного тела. Но оно само самодостаточно и самореферентно, что уже является исчерпывающим поводом для проблематизации данного явления – оно (в отличие, кстати, от карнавального тела, описанного Бахтиным) проявляет черты гражданского самосознания, и способно принять на себя практики отправления власти.

В широком смысле под хайпом понимается внезапное и необъяснимо масштабное внимание общества к какому-либо вопросу, причем сама волна внимания становится объектом собственного интереса. Вастерман определяет хайп следующим образом: это «генерируемая в средствах массовой информации новостная волна, распространяющаяся от стены к стене, вызванная одним конкретным событием и растущая за счет процессов самоусиления в рамках производства новостей в медиа»<sup>45</sup>. В собранной Вастерманом коллективной монографии о хайпе встречаются другие термины, описывающие сходное явление и его аспекты. Термин *медиаволна* описывает период внезапного внимания к определенному вопросу; *медиаштурм* направлен на работу с взрывным возрастанием новостного покрытия какой-либо темы, устанавливающим тотальную новостную повестку для гетерогенных медиа-платформ на определенный отрезок времени; хайп в рамках одной коммуникативной платформы изучается через концепт *твиттерштурм*; взаимная амплификация новостных медиа рассматривается через призму термина *медиа цунами*. Общее место всех аналитических проекций – хайп не может быть полностью объяснен традиционными механизмами медиа сообщений. В преамбуле к книге известный исследователь политической коммуникации Ханс Кепплингер (Hans M. Kepplinger) описывает недостаточность

---

<sup>45</sup> Peter Vasterman: *Media-hype. Self-reinforcing news waves, journalistic standards and the construction of social problems.* „European Journal of Communication“ 2005, 20 (4), p.508-530.

инструментария традиционных теорий медиа для описания влияния хайпа на структуру коммуникации:

согласно традиционной теории, влияние определяется самим событием: событие с определенными характеристиками (новостными факторами) и удовлетворяющее установленным критериям отбора (новостная ценность новостных факторов) расценивается как причина для принятия решения о публикации, и сама публикация понимается как следствие этого решения. В случае медиа хайпа эта причинно-следственная связь превращается в телеологическую модель: решение о публикации принимается не только (и не столько) на основании вышеперечисленных факторов, сколько исходя из предполагаемого эффекта истории<sup>46</sup>.

По направлению к пониманию этого эффекта – его отправной точки, исчисляемости, структуры и прогнозируемости – и строится весь корпус исследований хайпа. Кепплингер выделяет два типа производимого хайпом эффекта: прямой (непосредственное воздействие волны хайпа на решения в социальной или политической сфере) и непрямой, так называемый «эффект домино» (когда последняя костьшка в цепи домино падает, так как упала первая). По мнению Кепплингера, «концепт непрямого воздействия может стать глотком свежего воздуха в более реалистичном описании влияния медиа на социальные изменения»<sup>47</sup>. Данная перспектива позволит получить рефлексивный доступ к дистрибутиву власти в социуме через ответ на вопрос «кто решает, что важно для общества?»<sup>48</sup>. Мы полагаем, что здесь видна работа коллективного тела, так как именно оно является самым масштабным субъектом социального пространства и способно оказывать самим своим наличием непрямое воздействие на траектории изменений в обществе.

\* \* \*

Разберемся с анатомией хайпа. Согласно исследованию Вастермана, хайп описывается следующими базовыми элементами:

---

<sup>46</sup> Hans M. Kepplinger: *Preface*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.14

<sup>47</sup> Hans M. Kepplinger: *ibidem*, p.14.

<sup>48</sup> Hans M. Kepplinger: *ibidem*, p.15.

1. Наличие ключевого события (key event, trigger event, genuine event).
2. Ключевое событие обрамляется волной новостных сообщений со стремительным ростом и плавным спадом интереса.
3. Новостная волна задает особый формат работы в унисон между разными медиаплатформами (от официальных СМИ до соцсетей).
4. В новостное покрытие оказываются втянутыми похожие события и темы, которые вне условия хайпа не получили бы внимания со стороны медиа.
5. Такое новостное покрытие с большой вероятностью генерирует реакцию со стороны социума, что в свою очередь также становится объектом новостей.

Разберем эту модель подробнее, попутно обнаруживая в ее архитектуре интересующий нас элемент коллективного тела.

**1. Ключевое событие.** Сложность и противоречивость этого элемента модели хайпа связана с постоянной интенцией исследователей искать причины коллективной аффектации именно в самом событии, что приводит к риску натурализации. Суммируя результаты, можно сказать, что ключевое событие носит вероятностный характер, и в его определении нет окончательной ясности: «важным, но не необходимым, критерием этого события являются новостные стандарты»<sup>49</sup>. Более того, ключевое событие нередко создает прецедент, задавая новые нормы. Образно говоря, ландшафт событий (event-scape<sup>50</sup>), по которому бродит коллективное тело, весьма широк. Главная трудность данной модели хайпа состоит в том, что статус ключевого события определяется только постфактум, несмотря даже на то, что существуют технологии по созданию такого события в медиа. Однако рецептуры со 100% гарантией нет, и быть не может, поскольку здесь мы имеем дело с вероятностными значениями. Хайп способ-

---

<sup>49</sup> Charlotte Wien: *Much ado about nothing. Five media hypes in a comparative perspective*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Västerman. Amsterdam 2018, p.162.

<sup>50</sup> Stefan Geis: *The dynamics of media attention to issues. Towards standardizing measures, dimensions, and profiles*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Västerman. Amsterdam 2018, p.85.

бен конструировать факты<sup>51</sup>, и исходя из логики коллективного тела, эта особенность может быть понята как создание благоприятных условий для максимальной интенсивности хайпа. Единственная определенность ключевого события состоит в том, что триггером является «любой род глубоких эмоций»<sup>52</sup>, поданный в формате shareability<sup>53</sup> (то есть удобного, чтобы поделиться), а это, как можно догадаться, конвенциональные значения, постоянно меняющиеся во времени. Вивиан Рёз (Vivian Roesel) описывает формат shareability как «валюту номер один в социальных сетях и главный ингредиент для создания хайпа». Этот формат Рёз характеризует как «короткий, четкий, на один укус (snackable)»<sup>54</sup>. Чудесная пищевая метафора «на один укус» одновременно подчеркивает и «вкусовую» переменную, и ограниченность ресурса пользовательского внимания на фоне необъятного количества сведений, которые поступают в сеть. Поэтому, чтобы пробыться к вниманию пользователя в «гиперконкурентной среде»<sup>55</sup>, контент должен быть структурирован именно так; и в идеале должен содержать «визуальный образ, легко понятный для всех»<sup>56</sup>. Однако и этого недостаточно – важным фактором оказывается доверие пользователя к источнику информации о событии. И здесь нас ждет неожиданный результат – пользователи склонны больше доверять информации от «честного пользователя по соседству»<sup>57</sup>, чем эксперта.

---

<sup>51</sup> Peter Västerman: *Introduction*. In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Västerman. Amsterdam 2018, p.20.

<sup>52</sup> Vivien Roesel: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Västerman. Amsterdam 2018, p.316.

<sup>53</sup> Vivien Roesel: *ibidem*, p.315-316.

<sup>54</sup> Vivien Roesel: *ibidem*, p.324.

<sup>55</sup> Andrew Chadwick: *The hybrid media system: Politics and power*. Oxford 2013 p.256.

<sup>56</sup> Charlotte Wien: *Much ado about nothing. Five media hypes in a comparative perspective*, In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Västerman. Amsterdam 2018, p.152.

<sup>57</sup> Vivien Roesel: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user* In: *From Media*

ному мнению. На наш взгляд, в данном случае приоритет выбора объясняется из перспективы коллективного тела; его наличие – первостепенная цель, получение достоверных сведений на этом фоне отступает на задний план. Поэтому хайп неразборчив к верифицируемости и качеству информации, важен только повод. Отсюда казусы с диспропорцией хайпа, порой возникающего буквально из ниоткуда. Мы уверены, что допущение такого компонента как коллективное тело в модель хайпа позволяет выйти из исследовательского тупика с «фейковыми» событиями, запускающими непропорционально большую реакцию<sup>58</sup>. Согласно теории ключевого события, разработанной Кепплингером и Хабермайером:

критерии ценности события не статичны, они развиваются во времени. ... События, которые находятся ниже предела внимания, просто не освещаются. Модель предела публичного внимания (public attention threshold) предполагает, что существует порог восприятия. События остаются незамеченными, до тех пор, пока не достигнут критической «точки взлета» (take-off point)<sup>59</sup>.

Изучение этих «точек взлета» дает прямое описание коллективного тела, а вернее триггера коллективного аффекта.

**2. Время жизни хайпа.** Характерная черта развития хайпа во времени – стремительный взлет и плавное затухание. Немецкие медиаисследователи Шарлотт Виен (Charlotte Wien) и Кристиан Эльмеланд-Престекер (Christian Elmelund-Praesteker), основываясь на большом корпусе эмпирического материала, выявили определенную закономерность жизни хайпа – его длительность составляет приблизительно три недели, после чего (с необязательностью) следуют по нисходящей траектории две или три волны меньшей интенсивности.

---

*Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.316.

<sup>58</sup> Andrea Cerase and Claudia Santoro: *From racial hoaxes to media hypes Fake news' real consequences* In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.333-354.

<sup>59</sup> Annie Waldherr: *Modelling issue-attention dynamics in a hybrid media system*, in: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.291.

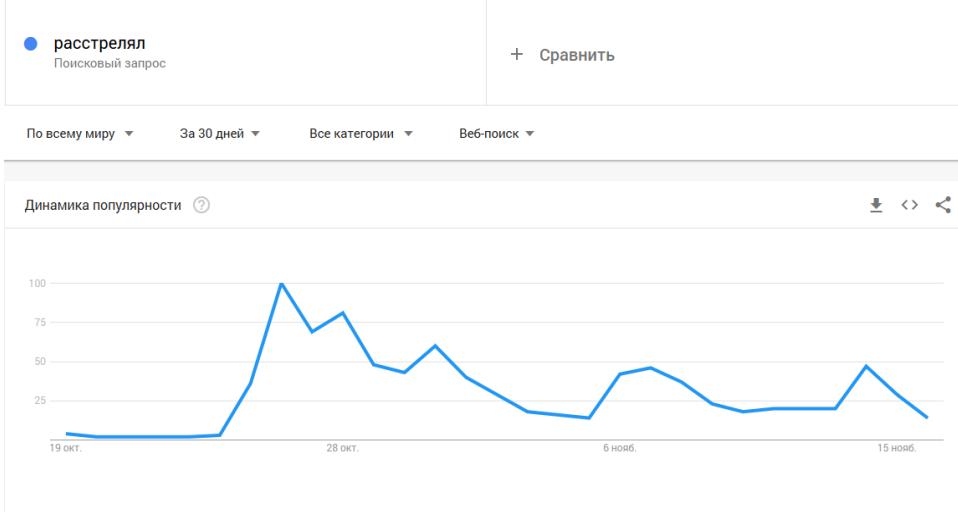
Каждая из волн запускается новой информацией о ключевом событии. Причем структура волн всегда идентична – сначала идет эмоциональный всплеск, который сообщает волне энергию развития, потом следует экспертная дискуссия о фактах<sup>60</sup>. Мы проверили релевантность описанной структуры для Рунета и обнаружили полное соответствие, что говорит о наднациональном – «сетевом» – характере этой закономерности. Для сравнения приводим два графика развития хайпа:

1. По запросу Charlie Hebdo (хайп вокруг атаки на студию журнала Charlie Hebdo), охват по всему миру:

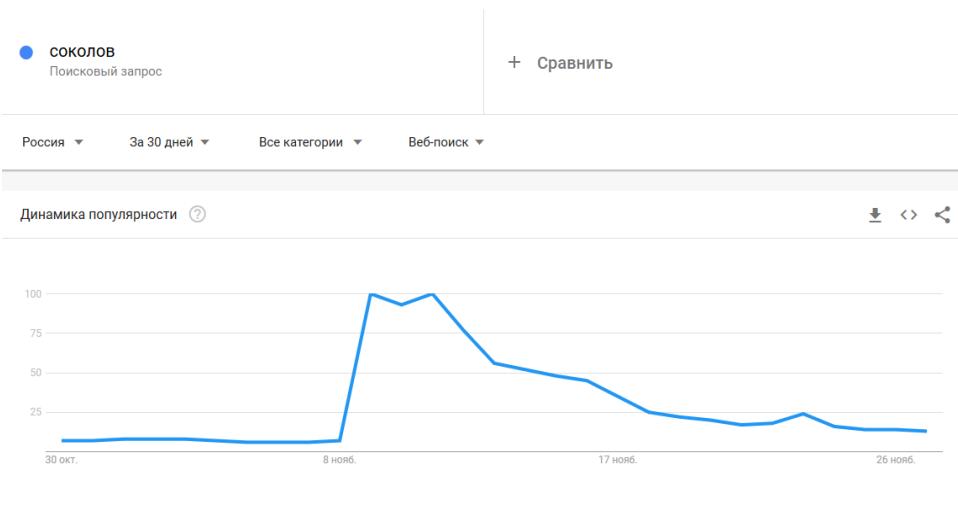


<sup>60</sup> Charlotte Wien: *Much ado about nothing. Five media hypes in a comparative perspective*, In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.162.

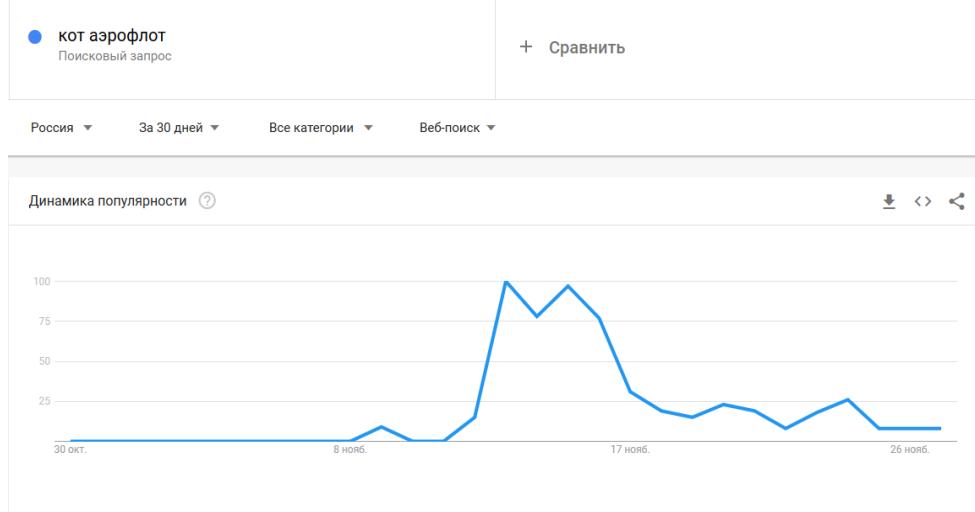
2. По запросу «расстрелял» (хайп вокруг солдата-срочника Рамиля Шамсутдинова, который 25 октября расстрелял сослуживцев в военной части №54160), охват по всему миру:



3. По запросу «соколов» (хайп вокруг историка Олега Соколова и расчлененного трупа девушки), охват по России:



4. По запросу «кот аэрофлот» (хайп вокруг инцидента с не допущенным в салон самолета котом), охват по России:



**3. Консолидация всех новостных платформ.** Этот пункт позволяет отличить хайп от новостной волны и от популярных мемов (как от вирулентно распространяемой информации). Гомогенизация новостной повестки может быть продиктована объективно существующим внешним событием (война, катастрофа), но при этом не стать причиной хайпа, то есть не вызвать распределенного в сети отклика. Мем, напротив, способен собрать на себя большое количество пользовательского внимания, но не вызвать при этом резонанс официальных СМИ. Для хайпа же характерен расклад, когда от темы буквально некуда деться. Масштаб и характер исходного события при этом не важен – даже незначительное общественное или частное событие может быть ядром резонанса. Для хайпа вообще характерно превращение «личной жизни в общественную» и быстрая диффузия от узкого круга реципиентов до массовой публики. Работа медиалогики, обеспечивающая существование хайпа, вовлекает и публичную, и профессиональную, и политическую сферы. Чистый пример такого расклада – когда Кремлю приходится комментировать случай с толстым котом в самолете<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Хайп в поддержку Михаила Галина и его кота Виктора, разгоревшийся в ноябре 2019 года из-за отказа служащими Аэрофлота пропустить кота, слишком тяжелого для перевозки в салоне самолета.

**4. Ad hoc парадигма новостного стандарта.** Распознанная точка коллективного аффекта – ценная находка в *ландшафте внимания* (attentionscape<sup>62</sup>). В современных исследованиях внимание оценивается как «скучный ресурс»<sup>63</sup> – в борьбе за него все медиаплатформы начинают эксплуатировать ключевое событие, в надежде на голод коллективного тела. В поле внимания вовлекаются все события, имеющие хоть какую-нибудь связь с ключевым, с целью продлить интенсивность коллективного аффекта. В гибридном медиапространстве парадигмы новостных стандартов изменчивы и ситуативны, «новости как непрямое отражение реальности»<sup>64</sup> ориентированы на нужды коллективного тела с целью приманить, покормить и запрячь его. «Это также экономический выбор – легче и дешевле следовать существующему нарративу, чем начинать новый с нуля и привлекать к нему внимание»<sup>65</sup>. По внутреннему устройству информационных форматов из семейства shareability<sup>66</sup> (shareworthy<sup>67</sup>, newsworthy) можно судить о переменной валентности желания коллективного тела: «именно пользователь, словно привратник, всякий раз решает, насколько пригоден какой-либо фрагмент информации, для того чтобы им поделится»<sup>68</sup>. Но внимание – это исчерпаемый ресурс. И тут начинается самое интересное: отсутствие прогресса

---

<sup>62</sup> Marianne Paimre and Halliki Harro-Loit: *News waves generating attentionscapes. Opportunity or a waste of public time?*, In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2018, p.269.

<sup>63</sup> Marianne Paimre and Halliki Harro-Loit: *ibidem*.

<sup>64</sup> Wouter van Atteveldt, Nel Ruigrok, Kasper Welbers, and Carina Jacobi: *News waves in a changing media landscape 1950-2014*, In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.64.

<sup>65</sup> Wouter van Atteveldt, Nel Ruigrok, Kasper Welbers, and Carina Jacobi: *ibidem*, p.65.

<sup>66</sup> Vivien Roese: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user* In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2018, p.315.

<sup>67</sup> Vivien Roese: *ibidem*, p.316.

<sup>68</sup> Vivien Roese: *ibidem*, p.315.

хайпа – уже регресс; коллективное тело, пройдя точку акме, теряет интерес к себе и перестает производить энергию. Здесь мы сталкиваемся с конечностью существования, но не со смертью в ее культурном значении (никто ведь не скорбит о прошедшем хайпе). Это эффект хайпа как системы – вложенные килоджоули пользователей конвертируются в энергию коллективного аффекта, как только инвестиции сникают, то и исчезает произведенный эффект. Эфемерность его исчезновения – сложный вопрос, который останется за бортом данного исследования; скажем только что «усталость от хайпа» – принципиальное звено в поиске алгоритма хайпа, граля всех медиааналитиков.

**5. Самореферентность коллективного тела.** Хайп как область приложения коллективных сил обнаруживает особым образом устроенное социальное пространство, пронизанное перформативностью и мимесисом. Благодаря медиатехнологиям, «глубоко меняется сам способ связанности мира, человеческое поведение делается видимым онлайн, что в свою очередь вдохновляет обычных людей становиться медиа»<sup>69</sup>. Социальное пространство, устроенное с учетом подобного медиазрелища, отличается самореферентностью и зацикленным производством/потреблением аффекта, протекающим в логике produsage. Аффект в данном случае – это *форма представления информации*; это своего рода *данные* в формате коллективного тела, так как аффект всегда определен. Коллективное тело во время хайпа перекачивает внутри себя аффект в его постоянном декодировании из вероятностной информации в определенный аффект и обратно; каждое одноклеточное решение пользователя, принимающего и передающего информацию, верифицируется сразу из двух его режимов – индивидуального и коллективного. Индивидуально пользователь оценивает *пригодность, чтобы поделится* (shareworthy) из горизонта коллективного тела, которое, по сути, сообщает пользователю доступ к сакральному со всеми вытекающими отсюда социообразующими последствиями. Коллективное тело вполне может быть понято в терминах сакрализации, так как размыкает порядок повседневности, и позволяет пережить уникальный опыт в духе *mysterium fascinans*<sup>70</sup>. В отличие от религиозной нуминозности, это переживание

---

<sup>69</sup> Vivien Roesel: *ibidem*, p.316.

<sup>70</sup> Понятие *mysterium fascinans* (лат. *тайна завораживающая*) в научный оборот введено немецким теологом и историком религии Рудольфом Отто, для описания восприятия божественного «совершенно Иного».

краткосрочно и не требует содержательной пролонгации. Амбивалентность индивидуального и коллективного в этом переживании позволяет проводить параллели также с политической организацией общества и усматривать в пространстве, существующем по законам медиаэтика, новую разновидность демократии: «социальные медиа предлагают больше демократии, а также платформу для того, чтобы каждый пользователь имел возможность высказаться»<sup>71</sup>.

\* \* \*

Двинемся дальше. Если резонанс хайпа вызывает «любой род глубоких эмоций», то есть ли разница в производимом эффекте в зависимости от типа исходной эмоции? Иными словами, бывают ли разные хайпы и есть ли количественная зависимость энергии аффекта от эмоциональной окраски ключевого события?

Для ответа на эти вопросы попробуем систематизировать хайп по характеру. Прежде всего, можно разделить на две большие группы по типу ключевого события – позитивную и негативную. Позитивный хайп, условно говоря, структурируется вокруг событий из поля *dolce vita* (гламурные события, слухи и сплетни, награждения, достижения, презентации и т.д.), а также вокруг меметических осколков информации (события, лишенные новостной ценности)<sup>72</sup>, а также собст-

---

<sup>71</sup> Vivien Roese: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user In: From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Västerman. Amsterdam 2018, p.321

<sup>72</sup> Пример события вне новостной ценности, но ставшее ключевым для хайпа приводит Вивиен Рёз: простой снимок престарелого господина, который выбирает косметику для своей престарелой супруги был размещен в Фейсбуке в январе 2016 года и быстро набрал 1,3 миллиона лайков, 490 000 «поделится» и 96 000 комментов. Масштаб события заставил национальные и международные медиа освещать это событие. Другой пример – феномен «хайпа цветочной вазы» (Blumenkubel-Hype) – еще более показательный, так как он лишен всякой новостной ценности и эмоциональной окраски. Триггером стала разбившаяся цветочная ваза, но тем не менее это «событие» освещали все национальные СМИ, так как хэштег #Blumenkubel в буквальном смысле создал событие сборки коллективного тела, которое невозможно было игнорировать. См. Vivien Roese: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user In:*

венно мемы). Кстати, данную «меметическую» разновидность хайпа исследователи называют «натуральный хайп»<sup>73</sup>, и его ценность как социального явления стали опознавать совсем недавно, так как первоначально исследования располагались скорее в области негативного хайпа как общественного возмущения, наследующего структуры хорошо изученной моральной паники. Негативный хайп существует в диапазоне от скандала (и тут он вполне может смыкаться с гламуром) до так называемого «хайпа-на-крови», в основе которого лежат трагические события и бедствия, приведшие к жертвам. Интересно, что «хайп-на-крови» может производить два типа коллективного тела – самореферентное беспокойство по поводу стихийного бедствия (когда никто не виноват в трагедии) может перерости в направленное возмущение (и найти/назначить виновных), трансформируясь тем самым в тело политическое<sup>74</sup>.

Согласно работе Вивьен Рёз, триггер хайпа вполне может быть подан в виде эмоции сильного умиления или чего-то очень трогательного; такая информация обладает наибольшим потенциалом к вирулентному распространению, считает Рёз. Для пользователя действие «поделиться» в данном случае связано с желанием гордиться принадлежностью к группе (для которой эта информация релевантна); это делается, чтобы испытать преумноженное чувство счастья или облегчения<sup>75</sup>. Похожий результат отмечается в исследовании, проведенном психологами Бергером и Милкман (Berger, Jonah & Katherine L. Milkman) – позитивный хайп случается чаще, чем негативный, так как людям приятнее делиться мажорной информацией: «позитивный контент, равно как контент провоцирующий воз-

---

*From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.317.

<sup>73</sup> Vivien Roese: *ibidem*, p.315.

<sup>74</sup> Marcello Maneri: *Media hypes, moral panics, and the ambiguous nature of facts. Urban security as discursive formation* In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.43.

<sup>75</sup> Vivien Roese: *You won't believe how co-dependent they are Or: Media hype and the interaction of news media, social media, and the user* In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2018, p.321.

буждение, чаще распространяется, чем негативный контент или не будоражащие чувства новости»<sup>76</sup>. Мы точечно проверили этот тезис на статистике Рунета – картина выглядит сходным образом: 7 из 10 новостных тем, самых крупных по поисковому трафику в Google 2018 год, оказались позитивными<sup>77</sup>. Добавим, что позитивная информация в формате shareworthy содержится (помимо располагающих событий общественной жизни) также и в LOL-приколах, демотиваторах, нелепые случаях и тому подобном; поделиться такой информацией легко, поскольку она существует в перспективе праздника, запускает рефрейминг приятных эмоций и резонанс по ее поводу не производит «социальных кризисов»<sup>78</sup>, как это случается в случае негативного хайпа. Однако, исходя из опыта работы в горизонте антропологии жертвы, мы полагаем, что позитивный и негативный хайп отличаются по интенсивности в пользу последнего, так как именно «хайн-на-крови» устанавливает социальный порядок, обнуляя смыслы в виде коллективного траурного эпохэ.

Мы провели простой эксперимент, позволяющий сопоставить интенсивность резонанса событий из положительной и отрицательной групп. С помощью сервиса Google.Trends мы сопоставили 10 максимальных по поисковой интенсивности новостных тем за 2018 год (охват – Россия). Несмотря на то, что высокий поисковой трафик – только косвенный признак хайпа (напомним, что новостная волна также вызывает поисковую активность, но при этом не перерастает в хайп), тем не менее, мы видим очень показательный результат. Темы таковы: 1. Чемпионат мира по футболу; 2. Олимпиада; 3. Кемерово; 4. Бой Хабиба и Макгрегора; 5. Выборы президента России; 6. Керчь; 7. Чемпионат мира по хоккею; 8. Ан-148; 9. Свадьба принца Гарри; 10. Затмение 27 июля.

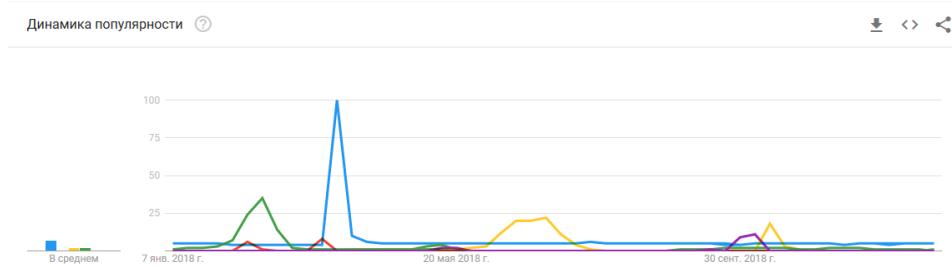
---

<sup>76</sup> Berger, Jonah & Katherine L. Milkman: *What makes online content viral?* Journal of Marketing Research, 2002, 49 p.192-205.

<sup>77</sup> Темы таковы: 1. Чемпионат мира по футболу; 2. Олимпиада; 3. Кемерово; 4. Бой Хабиба и Макгрегора; 5. Выборы президента России; 6. Керчь; 7. Чемпионат мира по хоккею; 8. Ан-148; 9. Свадьба принца Гарри; 10. Затмение 27 июля. URL <https://trends.google.ru/trends/yis/2018/RU/> (13.11.2019).

<sup>78</sup> Peter Vasterman: *Introduction*. In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.25.

Как мы видим, запрос «Кемерово» (синяя кривая), связанный с трагическим пожаром в ТЦ «Зимняя вишня», сильно превышает показатели всех других тем, включая даже «Чемпионат мира по футболу» (желтая кривая). Понятно, что напрямую сравнивать эти два вопроса нельзя, так как Чемпионат не является точечным событием и хайпом в прямом смысле этого слова, будучи скорее новостной волной, но, тем не менее, результат говорящий.



Для того, чтобы получить более объемную картину и выявить закономерность предстоит изучить еще немало данных, но пока попробуем описать в первом приближении имеющийся результат. То, почему негативное ключевое событие вызвало самый сильный резонанс, может быть частично объяснено и описано в терминах «культуры страха»<sup>79</sup>, предложенных социологом Франком Фуреди и через понятие медиалогики, предложенного Альтейдом:

культура страха определяется в первую очередь как дискурсивная формация: массмедиа и попкультура используют ориентированную на развлечение медиалогику, в которой любая проблема, связанная с риском и опасностью воспринимается как страх<sup>80</sup>.

Альтейд посвятил много работ изучению эскалации страха<sup>81</sup> в медиализированной культуре, и его вывод о том, что «медиа с возрастающей силой делают страх центральной темой» легли в основу некоторых исследований хайпа; в частности Марчело Манери, отме-

<sup>79</sup> Frank Furedi: *The culture of fear: Risk taking and the morality of low expectations*, London 1997

<sup>80</sup> David L. Altheide: *Creating fear: News and the construction of crisis*, NY 2002, p.188.

<sup>81</sup> David L. Altheide: *Media Logic, Social Control, and Fear*, Communication Theory, August 2013, p.223-238.

чает «вполне понятно, что публике требуется беспокоиться, бояться и гневаться»<sup>82</sup>. Здесь видна работа так называемой «катастрофической риторики»<sup>83</sup>, которая понимается как когнитивное искажение события через преувеличение его негативных черт с целью усиления резонанса вокруг него. Катастрофическая риторика ведет к массовым страхам, которые, как правило, не имеют под собой достаточного основания. Подобное явление имеет под собой психологический фундамент, но прорабатывается на социальном уровне. В этой конструкции легко увидеть элементы биополитической власти, и, несомненно, структуры биоуправления здесь присутствуют – стадное поведение запускается по свистку (whistleblowing trigger herd behavior) и расположено в логике действия «сверху-вниз». Понятно, что страх – хорошо известный способ манипуляции, и биовласть, претендующая на глобальный охват пространства коммуникации, стимулирует развитие соответствующих тем, могущих стать триггером глобального хайпа (мигранты, экологический кризис, пандемии, терроризм и т.п.). Сформированное таким образом коллективное тело вполне встраивается в биополитическую парадигму, поскольку производит и потребляет определенный идеологией аффект. Такое тело выглядит послушным. Однако, есть основания полагать, что этот алгоритм далеко не так однозначен, как кажется.

Подобную конструкцию манипуляции коллективным телом описывает и концепция моральной паники, которую часто путают с хайпом. Действительно, в них много общего, и моральная паника в принципе может перерости в хайп, а хайп – может быть трансформирован в моральную панику<sup>84</sup>. Принципиальное отличие состоит

---

<sup>82</sup> Marcello Maneri: *Media hypes, moral panics, and the ambiguous nature of facts. Urban security as discursive formation In: From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2018, p.46.

<sup>83</sup> Catastrophic rhetoric (определение Дэвида Бёрнса, профессора психиатрии в Стэнфорде).

Это понятие, близкое термину «fortune-telling», смысл которого заключается в намеренной гиперболизации потенциального отрицательного эффекта от произнесённых или напечатанных слов. Риторика катастрофизации в реальности принимает абсурдные формы и нередко сопутствует хайпу.

<sup>84</sup> Пример взаимо обратимости и проницаемости границ хайпа и моральной паники см. в статье Marcello Maneri: *Media hypes, moral panics, and the ambiguous nature of facts. Urban security as discursive formation In: From Media*

в идеологическом заряде моральной паники (ее структуры работают «сверху-вниз», ее продукты используются для манипуляции), в то время как хайп понимается через процессы саморганизующихся систем (его структуры направлены «снизу-вверх», его продукты само-референтны). Одним из пионеров в концептуализации моральной паники является Станли Коэн (Stanley Cohen), британский социолог и криминолог. Используя как отправную точку термин Маршала Маклюэна, в 1972 году в своей книге «*Народные демоны и моральная паника*»<sup>85</sup> он выделил ключевые стадии моральной паники:

1. Кто-то, что-то или группа лиц определяются как угроза социальным нормам или общественным интересам.
2. Затем угроза изображается в простом и узнаваемом символе/форме в средствах массовой информации.
3. Изображение этого символа вызывает озабоченность общественности.
4. Власти и политические деятели отреагировали на это соответствующим образом
5. Моральная паника приводит к социальным изменениям в обществе

Эта узнаваемая структура может быть обнаружена в огромном пласте продуктов массмедиа. Для моральной паники характерна так называемая риторика «Мы-Они»<sup>86</sup>, лежащая в основе любого общественного антагонизма. Однако похоже, что постоянное дерганье за эту струну вызвало в обществе резистентность в виде «морального исцеления» и ответную реакцию со стороны набравшего силу коллектического тела, трансформировавшего алгоритм моральной паники в духе самореферентности. Мы имеем в виду формирующийся на наших глазах пласт новой виктимности<sup>87</sup>, где жертва конструируется

---

*Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion.* Edited by Peter Vasterman. Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2018, p.39–60.

<sup>85</sup> Stanley Cohen: *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, London 2002.

<sup>86</sup> Marcello Maneri: *ibidem*, p.47.

<sup>87</sup> Понятие *новой виктимности* отписано в статье Шазанны Анерби и определяется как тенденция и потенциал декодирования всего традиционного в насилиственное. См. Shazana Andrab: *New Wars, New Victimhood, and New*

в логике produsage «быстро, четко, на один укус», апеллирует к резонансу коллективного тела и принимает на себя всю структуру моральной паники от символа угрозы социальным нормам (жертва как недопустимое) до практик отправления власти (в логике виктимократии). Одним из эффектов резонанса хайпа является устранение дистанций между элементами событий – как во времени, так и в пространстве – что позволяет мгновенно проходить процедуру признания статуса жертвы, опираясь на коллективный аффект.

В целом на наш взгляд, моральная паника в системе современных сетевых координат выглядит несколько архаично, так как явно апеллирует к ресурсу коллективного тела, но при этом сводит его к линейной стратегии. С одной стороны, это так; и правило «если ты не вырастил это, ты не объяснил это»<sup>88</sup> звучит вполне резонно. Понятно, что возможно искусственно запустить хайп – как мы видим по статистике Google.Trends часть хайпов – это результат работы PR-технологов<sup>89</sup>. Однако данный подход может описать только часть феномена самоорганизующегося коллективного тела, а потому неоднократно подвергался критике. Кроме того, моральная паника существует в горизонте авторитарной политической иерархии, что привносит существенные искажения в понимание хайпа. Вастерман в преамбуле к книге пишет, что «моральная паника прежде всего идеологична: она использовалась для обострения проблем, характерных для правого сектора, и защищала консервативные моральные стандарты». Идея Вастермана – вынуть хайп как явление из идеологической рамки и рассматривать его самостоятельно – кажется нам весьма перспективной; даже страх может быть рассмотрен под другим, не идеологическим, углом зрения. Такой подход предлагает,

---

Ways of Overcoming It, In: „Stability: International Journal of Security & Development“ 2019, 8(1): 3, p.1-12.

<sup>88</sup> Annie Waldherr: *Modelling issue-attention dynamics in a hybrid media system*, In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.294.

<sup>89</sup> На пример, запрос «гиги за шаги» (рекламная компания «Билайн»), входящий в топ-10 запросов в категории Мемы за 2018 года (охват - Россия). Существуют более тонкие стратегии управления, которые работают с «натуральным» хайпом, встраивая в него коммерческую составляющую – пример рекламная компания косметики «Veet», использующая энергию хайпа «вжух».

в частности Айк Пайкон (Ike Pikone), задаваясь вопросом, что происходит на уровне пользователя в горизонте «коллективного усилия»<sup>90</sup> produsage? Как пользователи производят страх (или любой другой «нужный» им аффект)? Мы уже подходили близко к данному вопросу в статье «Дизайн жертвы» рассматривая конструирование образа жертвы в медиапространстве; здесь же нам важно подчеркнуть само-референтность коллективного аффекта, который обнаруживает хайп, и поставить под вопрос его детерминированность биополитикой и политической теологией. Как отмечает Марина Корецкая,

в результате этих трансформаций предположительно ослабевает влияние на процесс перформативного производства коллективного тела народа политической теологии с ее моделью лидерства как сакральной наместнической власти<sup>91</sup>.

Мы считаем, что у интенсивности негативного хайпа есть иная природа, помимо описываемой в логике «культуры страха», и несмотря на то, что хайп релевантен биополитической среде, он не сводим к ее законам.

Попробуем задать новую перспективу понимания интенсивности аффекта «хайпа на крови», обозначив смысловое ядро через триаду *сакрализация, ритуал и жертвоприношение*. Хайп как продукт медиаэтики в целом вписывается в концепцию «ритуального виденья» (ritual view Джеймса Кери) современной медиасреды, где сама информация может быть интерпретирована как ритуал: «протоколы и практики цифрового поля весьма ритуалистичны по своей натуре и функционируют аналогично»<sup>92</sup>. Изменчивость ритуала хайпа во времени как системы может быть понята вслед за Виктором Тернером как постоянный процесс, в котором общество пересобирает и обновляет себя.

---

<sup>90</sup> Ike Pikone: *Produsage as a form of self-publication. A qualitative study of casual news produsage*, “New Review of Hypermedia and Multimedia” 2011, Vol. 17, No. 1, April, p.5

<sup>91</sup> Марина Корецкая: *Коллективное тело в эпоху новых медиа: «сетевой» и «уличный» регистры существования*, в: «Общество 5.0»: парадоксы цифрового будущего. VII Садыковские чтения: материалы Международной научно-образовательной конференции (Казань, 15–16 ноября 2019 г.). Казань 2019. с.116.

<sup>92</sup> Bish Sen: *Information as Ritual: James Carey in the Digital Age*, “Cultural Studies Critical Methodologies” 2016 January, p.2.

Хайп как ритуал солидарности (Коллинз) обеспечивает дистинкции на своих и чужих и в качестве такового обнаруживает высокую адаптивность – максимально крупномасштабные коллективные тела возникают на волне сетевого глобализма, задавая новые антропологические константы, все больше проникающие в общество. Медиаисследователь Мартин Хундерт в аннотации к курсу лекций «Церемониальное общество» отмечает:

В то же время ритуалы и церемонии используются для проведения различия между инсайдерами и посторонними лицами. Поэтому ритуалы и церемонии имеют первостепенное значение для идентичности отдельных лиц, групп и общества в целом. В настоящее время Европа характеризуется изобретением всевозможных ритуалов и церемоний, что связано с динамикой глобализации и новыми формами (он-лайн) сообщества. .... Поэтому можно с полным основанием утверждать, что современное общество, как и всегда, является ритуальным обществом<sup>93</sup>.

Это объясняет, почему даже ничтожный по затраченным усилиям клик расценивается пользователем как инвестиция – так как это выполненный ритуал. И это справедливо, кстати, также и к режиму коллективного тела оффлайн, в котором отчетливо видна грамматика медиаэтика. Как пишет Марина Корецкая:

Конечно, модель пользовательского участия предполагает малые действия с минимальными затратами: поставить лайк/дизлайк, черкнуть и разместить отзыв, отправить необременительный донат, подписать петицию. Аналогично и поведение в рамках уличных акций: выйти, постоять с плакатом, поскандировать лозунги. Основательно тратить время/жизнь/ресурсы готовы совсем не многие<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> URL [https://catalogus.tilburguniversity.edu/osiris\\_student\\_tiuprd /OnderwijsCatalogus Select.do?selectie =cursus&collegejaar=2019&taal=en&cursus=800154-B-6&\\_ga=2.182516463.83385556.1573770192-323948293.1573770192](https://catalogus.tilburguniversity.edu/osiris_student_tiuprd/OnderwijsCatalogus>Select.do?selectie=cursus&collegejaar=2019&taal=en&cursus=800154-B-6&_ga=2.182516463.83385556.1573770192-323948293.1573770192) (19.05.2020).

<sup>94</sup> Марина Корецкая: *Коллективное тело в эпоху новых медиа: «сетевой» и «уличный» регистры существования*, в: «Общество 5.0»: парадоксы цифрового будущего. VII Садыковские чтения: материалы Международной научно-образовательной конференции (Казань, 15-16 ноября 2019 г.). Казань 2019. с.122.

Чтобы лучше понять работу медиалогики в структуре жертво-приношения мы обратимся к теории Андрея Серикова о «функциональных аналогах жертвоприношения»<sup>95</sup>. Согласно его исследованию, современная культура не располагает возможностями отправлять ритуал жертвоприношения, однако способна заменить его функциональным аналогом, разнеся части ритуала во времени и пространстве. «Итоговую комбинацию элементов, возможно, нельзя назвать жертвоприношением в строгом смысле этого слова, но в качестве аналога жертвоприношения она может реализовать его функции». Мы же можем продолжить эту мысль в направлении работы коллективного тела и производимой энергии аффекта. Скорость диффузии информации в сети достаточно высока, чтобы соединять разрозненные элементы жертвоприношения и вызывать их реакцию. Конечно, это не то «жертвоприношение, которое не нужно объяснять»<sup>96</sup>. Но, тем не менее, это подлинный коллективный аффект, который напрямую соотносится с аффектом от жертвоприношения, удерживает его с помощью медиатабу (снафф, war-porn и т.д.) и время от времени переходит в кровопролитный экспесс (ровно для того, чтобы освежить эмоции и перезапустить ритуалы). Таким образом, коллективное тело может отвечать за сборку элементов функционального аналога жертвоприношения и переживать его в аффективном резонансе. Это *распределенное жертвоприношение*, осуществляющееся с помощью хайпа и всего вышеописанного арсенала producage. Парадокс медиации Кука справедлив и для практик жертвоприношения, открывая неизученную область, где логика жертвоприношения замещается медиалогикой.

Итак, мы рассмотрели с максимальной пристальностью устройство хайпа – универсального modus operandi в социальных медиа, расположенного в русле общего течения «аффективного поворота», диагностируемого широко среди социальных, гуманитарных наук и различных медиадисциплин. Подытоживая, можно сказать, что в хайпе как в динамической системе современного общества видны точки формирования новых антропологических стандартов. С его помощью осуществляются общественные генерализации как тради-

---

<sup>95</sup> Андрей Сериков: *Современные аналоги человеческого жертвоприношения*, „Вестник Самарской гуманитарной Академии. Серия: Философия. Филология”. Самара 2019, №2(26), с.68-72.

<sup>96</sup> Андрей Сериков: *ibidem*.

ционного типа (*городжане, соседи, люди, гражданское общество*<sup>97</sup>), так и социальные прошивки нового типа, образованные по формуле коллективной эмпатии #я/мыимярек. Потенциал этих новообразованных единиц социума можно определять по количеству энергии аффекта, инкорпорированной в производимом резонансе. Важно, что камертоном антропологических стандартов и ядром генерализаций оказываются аффекты, усиливаемые данным резонансом как в онлайн, так и в оффлайн режимах и транслируемые по определенным медиаалогикой канонам, что несомненно является этапом для изучения «истории эмоций». В конечном счете, именно аффективно переживаемое коллективное тело является основной мотивацией участников хайпа, являясь смыслообразующим горизонтом, который возникает в результате деятельности в логике *produsage*. Это утверждение позволяет нам освободить феномен хайпа от слишком узких рамок технологического подхода, в котором хайп оценивается исключительно как линейная стратегия манипуляции общественным мнением. Обнаруживаемое хайпом коллективное тело содержит много неисследованных функций, оказывающих прямое воздействие на формирование социального порядка, и, в частности подвергает рефреймингу такого «кита» нашего мироздания как жертва. Мы выяснили, что хайп как процесс вполне может быть описан в терминах сакрализации и ритуала, что открывает исследовательскую перспективу как для ревизии самого понятия ритуал, так и для переосмыслиния роли сакрального в современном обществе.

## REFERENCES:

- Altheide David L.: *Creating fear: News and the construction of crisis*, New York 2002.
- Altheide David L.: *Media Logic, Social Control, and Fear*, „Communication Theory”, August 2013, p.223-238.

---

<sup>97</sup> Marcello Maneri: *Media hypes, moral panics, and the ambiguous nature of facts. Urban security as discursive formation* In: *From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018, p.56.

- Batler Dzhudit: *Zametki k performativnoj teorii sobraniya*. Moskva 2018  
(Батлер Джудит: *Заметки к перформативной теории собрания*.  
Москва 2018).
- Berger, Jonah & Milkman Katherine L.: *What makes online content viral?*  
„Journal of Marketing Research“ 2002, 49, p.192-205.
- Bruns Axel: *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Produsage*, New York 2008.
- Bruns Axel: *From prosumption to produsage*, in *Handbook on the Digital Creative Economy*, Edward Elgar Publishing 2013, pp. 67-78.
- Bruns Axel: *Distributed Creativity: Filesharing and Produsage*, URL  
<http://snurb.info/files/2010/Distributed%20Creativity%20-%20File-sharing%20and%20Produsage.pdf> (15.11.2019).
- Cohen Stanley: *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Routledge. London 2002.
- Collins Randall: *Interaction Ritual Chains*, Princeton University Press 2004.
- Cook Timothy E.: *Governing with the news: The news media as a political institution* (2nd ed.). Chicago, IL: University of Chicago Press 2005.
- Delyoz ZHil', Gvattari Feliks: *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya*. Moskva 2007 (Делёз Жиль, Гваттари Феликс: *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Москва 2007).
- Effros Michelle: *Claude Shannon: His Work and Its Legacy* URL:  
<https://www.itsoc.org/resources/Shannon-Centenary/shannon-work-legacy-paper> (21.10.2019).
- Ericson Richard V.: *Defining the journalism situation: a study of post-journalism*. „International Journal of Politics, Culture and Society“ 1996. Vol.10 №1, p.211-219.
- From Media Hype to Twitter Storm. News Explosions and Their Impact on Issues, Crises, and Public Opinion*. Edited by Peter Vasterman. Amsterdam 2018.
- Fuko Mishel': *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let*. Moskva 1996 (Фуко Мишель: *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. Москва 1996).
- Furedi Frank: *The culture of fear: Risk taking and the morality of low expectations*. London 1997.

Ingram Darren: *Media Logic(s) Revisited: Modelling the Interplay between Media Institutions, Media Technology and Societal Change.* Edited by C.Thimm, M.Anastasiadis. Palgrave Macmillan 2018.

Ivanenko Elena, Koreckaya Marina, Savenkova Elena: *Travma kak zreli-shche: nyuansy biopoliticheskoy sborki kollektivnogo tela*, v: *Filosof-skaya antropologiya zhertvy: ot arhaicheskikh kornej k sovremennym kontekstam*. Samara 2017, s.24-57 (Иваненко Елена, Корецкая Марина, Савенкова Елена: *Травма как зрелище: нюансы биополитической сборки коллективного тела*, в: *Философская антропология жертвы: от архаических корней к современным контекстам*. Самара 2017, с.24-57).

Ivanenko Elena: *Dizajn zhertvy, „Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury”*. Nauchnoe recenziruemoe elektronnoe izdanie 2017, № 4(29) (Елена Иваненко: *Дизайн жертвы, „Международный журнал исследований культуры”*. Научное рецензируемое электронное издание 2017, № 4(29)).

Ivanenko Elena: *Harakteristiki „zhertvennogo tela“ v horizonte biopoliti- tiki i informacionnyh tekhnologij (na materiale sovremennyh fantasti- cheskikh blokbasterov)*, „Vestnik samarskoj gumanitarnoj akademii” (se- riya Filosofiya, Filologiya) 2019, № 1 (24), s.31-54 (Иваненко Елена: *Характеристики "жертвенного тела" в горизонте биополитики и информационных технологий (на материале современных фантастических блокбастеров)*, „Вестник самарской гуманитарной академии” (серия Философия, Филология) 2019, № 1 (24), с.31-54).

Jenkins Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York 2016.

Kazarina Tat'yana: *Rozhdenie metafory, ili chto takoe «snaff»*, URL: [www.cirkolimp-tv.ru/articles/742/rozhdenie-metafory-ili-chto-takoe-snaff](http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/742/rozhdenie-metafory-ili-chto-takoe-snaff) (11.11.2019) (Татьяна Казарина: *Рождение метафоры, или что такое «снэфф»*, URL: [www.cirkolimp-tv.ru/articles/742/rozhdenie-metafory-ili-chto-takoe-snaff](http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/742/rozhdenie-metafory-ili-chto-takoe-snaff) (11.11.2019)).

Koreckaya Marina: *Kollektivnoe telo v epohu novyh media: «setevoj» i «ulichnyj» registry sushchestvovaniya*, v *«Obshchestvo 5.0»: para-doksy cifrovogo budushchego. VII Sadykovskie chteniya: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-obrazovatel'noj konferencii (Kazan', 15–16 noyabrya 2019 g.)*. Kazan' 2019. s.116-126 (Марина Корецкая: *Коллективное тело в эпоху новых медиа: «сетевой» и «уличный» ре- гистры существования*, в: *«Общество 5.0»: парадоксы цифрового*

- будущего. VII Садыковские чтения: материалы Международной научно-образовательной конференции (Казань, 15-16 ноября 2019 г.). Казань 2019. с.116-126).
- Manovich Lev: *Teorii soft-kul'tury*, Nizhnij Novgorod 2017 (Лев Манович: *Теории софт-культуры*, Нижний Новгород 2017).
- Nansi ZHan-Lyuk: *Segodnya, Ad Marginem '93*. Moskva 1994, s.148-164 (Нанси Жан-Люк: *Сегодня, Ad Marginem '93*. Москва 1994, с.148-164).
- Pavlichkova Tereza, Kleut Jelena: *Produsage as experience and interpretation, „Participation”* 2016, Vol. 13, Issue 1 May, p.350-359.
- Pikone Ike: *Conceptualizing media users across media: The case for ‘media user/use’ as analytical concepts*, Convergence, April 2017, p.1-14.
- Pikone Ike: *Produsage as a form of self-publication. A qualitative study of casual news produsage*, „New Review of Hypermedia and Multimedia” 2011, Vol. 17, No. 1, April, p.1-22.
- Samarin Dmitrij: *Hajp kak sovremennyj mediafakt v prostranstve yazyka i kul'tury: za i protiv*, „Vestnik Chernepovetskogo gosudarstvennogo universiteta” 2019, № 4 (91), s.83-90 (Дмитрий Самарин: *Хайп как современный медиафакт в пространстве языка и культуры: за и против*, „Вестник Череповецкого государственного университета” 2019, № 4 (91), с.83-90).
- Sen Bish: *Information as Ritual: James Carey in the Digital Age, „Cultural Studies Critical Methodologies”*, 2016 January.
- Serikov Andrej: *Sovremennye analogi chelovecheskogo zhertvoprinosheniya*, „Vestnik Samarskoj gumanitarnoj Akademii. Seriya Filosofiya. Filologiya”. Samara 2019, №2(26), s.68-72 (Андрей Сериков: *Современные аналоги человеческого жертвоприношения*, „Вестник Самарской гуманитарной Академии. Серия: Философия. Филология”. Самара 2019, №2(26), с.68-72).
- Shazana Andrabi: *New Wars, New Victimhood, and New Ways of Overcoming It, „Stability, International Journal of Security & Development“* 2019, 8 (1): 3, p.1-12.
- Toffler Alvin: *The Third Wave*, New York 1980.
- Vasterman Peter: *Media-hype. Self-reinforcing news waves, journalistic standards and the construction of social problems*. „European Journal of Communication” 2005, 20 (4), p.508-530.

**ЕЛЕНА САВЕНКОВА**

ЧОУ ВО «Самарская гуманитарная академия»

(Самара, Россия)

ORCID: 0000-0001-8141-3349

e-mail:filis75@yandex.ru

**МАНИПУЛЯТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПАМЯТИ.  
КОНСТРУИРОВАНИЕ И ПОДДЕРЖАНИЕ ТРАВМЫ  
ПРИ ПОМОЩИ ЭНЕРГИИ ХАЙПА<sup>1</sup>.**

**MANIPULATIVE POTENTIAL OF MEMORY:  
DESIGNING AND FEEDING OF TRAUMA  
BY VIRTUE OF HYPE ENERGY**

**Abstract:**

The paper comes from the intersection of two research fields – Memory Studies and Trauma Studies. The main issue is the problem of manipulative potential of “memory places”, dragging commemoration into digital environment and forming a hype around “right” and “wrong” strategies of victims' remembrance. Using the example of Shahak Shapira's web-project “Yolocaust” the paper problematizes digital remembrance practices and policies of grief emerging around Berlin's Holocaust memorial. The very concept of “memory places” refers to the concept of Pierre Nora (les lieux de mémoire), who drew attention to the symptomatic conflict between memory and history and the specific distribution of memorials in the twentieth century. The main questions in this paper are: Why and how exactly do

---

<sup>1</sup> \*Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научно-исследовательского проекта РФФИ № 19 011 00872 «Философская антропология жертвы: сакрализация, управление, дизайн».

we remember? What kind of "stuff" do memory places produce? Do memorials allow us to work with collective trauma? How does memory and forgetting work on the Web? As a result, researchers have to deal with the following problems: does univocal and monosemantic coherence between event, memory and forgetting exist at all? Should we rather consider it as a product shaped by political solutions, cultural shifts and flexible structures of everyday experience?

**Keywords:** memory, manipulation, death, Holocaust, commemoration, memory studies, memorial complexes, hype, places of death, victim

В январе 2017 года в Сети появился сайт-проект *yolocaust.de* (собственно, он никуда не исчез и к 2019-му году, просто ушел из списка топовых новостей и несколько видоизменился)<sup>2</sup>. Автором этого проекта стал израильский художник-сатирик Шахак Шапира. Поводом для создания проекта стало его глубокое возмущение поведением туристов, посетителей мемориального комплекса памяти жертвам Холокоста, расположенного в Берлине. Казалось бы, перед нами всего лишь одно из многочисленных медиа-событий, ежедневно разворачивающихся на просторах Сети. Однако событие это представляется нам весьма многослойным, сложно сконструированным и запускающим очень непростую рефлексию по очень сложному поводу, – одним словом, весьма симптоматичным и позволяющим еще раз задаться вопросом о том, что же такое память. А также, кто, как

---

<sup>2</sup> Интерактивный проект израильского сатирика Шапира, который в фотоколлаже соединил выбранные им игривые и веселые селфи посетителей Мемориала памяти жертвам Холокоста в Берлине с фотохрониками замученных евреев Освенцима, разместив все это в Сети. По его внутренним, декларированным на сайте правилам, любой, узнавший себя на фото, мог написать автору и попросить удалить фото. Вот почему на текущий момент сайт проекта не содержит визуального контента. Мы можем прочесть только меморандум автора и комментарии «пострадавших» и других пользователей. Однако то, что однажды попало в интернет и прошло волну хайпа, там и остается. Фактически мы приводим ссылки на фото с других ресурсов, в свое время сделавших репост или прокомментировавших эти фотографии. Ссылка на меморандум Шапира и комментарии: URL: <http://yolocaust.de/> (20.12.2019) Анализ события здесь – это исключительно «сетевой срез» без попытки «обнаружить виноватых» и «разобраться в причинах».

и о чём может помнить, как помнить правильно и каков манипулятивный потенциал памяти.

При первом приближении к вопросу о «правильной» памяти возникает вполне понятная и даже несколько обывательская убежденность в том, что достаточно всего лишь знать Истину и, как следствие, делать всё возможное, чтобы продолжать ее помнить. Если вновь вернуться к случаю Шапира, то исходя из этой убежденности, станет понятно, что мы уже знаем о трагедии еврейского народа, и, следовательно, ничто кроме злой воли, конечно, не может нам помешать её помнить. Та же убежденность, что именно субъект является сознательным распорядителем своей памяти, как бы говорит нам: может существовать и «неправильная» память. Это когда кто-то, в рамках своих корыстных интересов, заставляет нас помнить неправильные вещи или забывать нечто значимое, навязывая нам воспоминания, которых не было.

Но если мы минуем то первое и, надо заметить, весьма эмоциональное приближение к вопросу, то увидим, что тема памяти сегодня чрезвычайно сложна и способна погрузить нас в различные дискуссионные поля. Да и сам проект Шапира существует уже в этих полях смысла, пользуется сложившимися символическими рядами, производя определенные эффекты, очень далекие от «свободной воли субъекта». Соответственно, и вопрос о манипулятивном потенциале памяти сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

В этой небольшой статье, которая так или иначе будет выстраиваться вокруг проекта *Yoloctast*, мы постараемся обозначить то проблемное поле, в котором стали возможны подобные визуальные высказывания о жертвах. Мы попробуем если и не распутать клубок травмирующих смыслов, то хотя бы обозначить их невероятное многообразие.

Чтобы прояснить контекст, в котором возникла волна гнева, спровоцированная проектом Шапира, имеет смысл обратиться к формированию памяти о Холокосте. Стоит отметить, что мемориализация и музеификация трагедии еврейского народа, пострадавшего в нацистских концентрационных лагерях, явление довольно молодое. Отнюдь не сразу после того, как советские солдаты открыли ворота Освенцима, мир начал рефлексировать и переживать культурную травму. Как отмечает Алейда Ассман, уже много лет исследующая ис-

торию вопроса, память о трагедии, «восхождение Холокоста<sup>3</sup> на вершину национальной памяти и его превращение в «учредительный миф» не была и сейчас не является однородной». Ассман отмечает, что

понадобились десятилетия, чтобы это преступление против человечности заняло прочное место в сознании мирового сообщества. Состоявшийся в январе 2000 года форум, посвященный Холокосту, в котором приняли участие более сорока государств, завершился декларацией, участники которой заявили о намерении возвести память о Холоксте на международный уровень»<sup>4</sup>.

Ассман неоднократно указывала, что «память о Холоксте достигла своего крещендо спустя шесть десятилетий после него самого»<sup>5</sup>. На протяжении этого времени не только память институализировалась и оформлялась символически, но и вообще проходили сложные процессы коллективного припомнания и забвения.

Мемориализация травматических событий, создание особых территорий, наделенных сакральным статусом в силу того, что они отмечены жертвами, – именно эта тенденция лежит в основе создания мест памяти, и берлинский мемориал здесь не являются исключением. Елена Рождественская предлагает различать музеи, созданные в тех местах, где происходило коллективное насилие, и те,

---

<sup>3</sup> Хотелось бы обратить внимание, что мы редко имеем дело напрямую с самим воспоминанием, а уж когда дело касается такого сложного явления, как коллективная память, то она доступна нам только через конвенционально одобренные термины. Даже слово «Холокост», уже прочно закрепившееся в гуманитарных науках, в европейской, американской и русской традиции используется по-разному: в русскоязычных текстах – с маленькой буквы, в европейских и американских – с большой. Это незначительный момент текстописания, но даже он подчеркивает, насколько культура инвестирована в то или иное понятие. Текст Ассман переводной, и переводчик с издателем решили сохранить большую букву. Поскольку в данном исследовании «Холокост» выступает как сакральное понятие, здесь и далее мы тоже будем использовать написание с большой буквы, кроме случаев цитирования русскоязычных исследований.

<sup>4</sup> Ассман Алейда: *Новое недовольство мемориальной культурой*. Москва 2016, с. 168.

<sup>5</sup> Ibidem, с. 191.

которые воссоздают исторические места насилия в своих стенах. Многие ключевые музеи такого типа были построены в течение последних двух десятилетий, например Музей толерантности в Лос-Анджелесе (1993) и Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне (1994)<sup>6</sup>.

К музеям второго типа относится и упоминаемый в связи с проектом *Yolocaust* берлинский мемориал. Он был создан после падения берлинской стены на свободном куске земли в центре города, между Бранденбургскими воротами и элементами бункера бывшего руководства нацистской Германии. Идея этого мемориального комплекса появилась в 1988-ом году у немецкой публицистки Леи Рош. В 1989-м она организовала фонд строительства «Памятника убитым евреям Европы». Но только в 1999-ом эта идея была одобрена правительством, а строительство мемориала началось в 2001-ом. Для посещения данный комплекс был открыт лишь в 2005-ом году.

Мемориал был построен по проекту Питера Айзенмана, и представляет собой огромное поле из 2700 серых бетонных плит, символизирующих надгробия, но таковыми не являющихся. Это довольно важный момент в нашем рассуждении, ведь Шапира вменил в вину нерадивым пользователям «танцы на костях», в то время как «кости» здесь скорее символические, но оттого не менее, а может и более сакральные.

Многочисленные исследователи музеефикации Холокоста как коллективной травмы отмечают, что музеи-мемориалы, сооруженные не на месте ужасных событий, а в память о них, формируют довольно отчетливый образ своих потенциальных посетителей. Это ни в коем случае не любопытствующие граждане, – скорее это «коллективный субъект социально-травматической истории»<sup>7</sup>, который должен преодолеть травму, а музейное пространство – это хорошо сконструированная машинка, помогающая критически осмыслить травматический опыт. В музеях такого рода посетителям предлагают

пережить эмоциональный опыт в целях идентификации с морально означенной историей, в которой расставлены акценты, что нужно помнить, что осудить, чтоувековечить. Однако акт эмоционального

---

<sup>6</sup> Елена Рождественская: *Репрезентация культурной травмы: музеефикация холокоста*, „Логос“ 2017, том 27, №5, с. 94.

<sup>7</sup> Ibidem, с. 96.

потребления важно сопроводить именно морализирующим повествованием, в противном случае сложно ожидать эффекта повышения толерантности<sup>8</sup>.

Более того, архитекторы совершенно сознательно просчитывают эффект воздействия различных геометрических форм, воздействие света, тени, текстур на предполагаемых посетителей. В своей работе «Среда обитания: как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие» Колин Эллард так описывает воздействие берлинского мемориального комплекса:

На первый взгляд это сооружение кажется холодным и безликим. На огромном поле нет ничего, кроме множества рядов черных бетонных плит, разделенных узкими проходами. Высота плит различается, и они расположены так, что поле выглядит волнистым. Глядя на мемориал извне, почти ничего не чувствуешь – эмоции накрывают только тогда, когда начнешь бродить между плитами... Проходы оказались слишком узкими, чтобы можно было идти по ним вдвоем, поэтому вскоре мы разделились и двигались поодиночке, лишь на мгновение появляясь в поле зрения друг друга. На пересечениях проходов мемориал просматривался насеквоздь; со стороны могло показаться, будто длинные, узкие пустынные коридоры вонзаются в нас. И все это вместе – ощущение потерянности среди серых плит, за которыми не видно окружающего мира, вынужденная разлука с близким человеком и чувство незащищенности, возникавшее на пересечении сквозных коридоров, – поднимало в душе волны страха, тревоги, тоски и одиночества. Так архитектору Питеру Айзенману удалось создать сооружение, наполненное множеством коротких, но мощных отголосков чувств, которые пришлось испытать евреям во время Второй мировой войны. Такой эффект достигается через телесное воздействие на посетителя. Вы должны стать частью инсталляции, пройти через нее, потеряться в ней – только тогда чужой ужас и чужое горе становятся ощутимыми и ошеломляющими<sup>9</sup>.

После такого эмоционального включения, буквально вчитывающего смыслы Холокоста в архитектурное сооружение, хочется задаться вопросом, почему это не сработало с посетителями, делавшими скандальные фото и селфи на плитах мемориала? Почему

---

<sup>8</sup> Ibidem, c. 98.

<sup>9</sup> Колин Эллард: *Среда обитания: как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие*. Москва 2018, с. 25-26.

профессиональный взгляд Элларда считал сложный посыл Айзенмана, а нерадивые посетители не включились в музейную машину по переживанию и преодолению травмы? Шапира (как, впрочем, и многие, воспринявшие его посыл), предполагает, что всему виной падение нравов и забывчивость. Но нам кажется, что дело тут не в дихотомии добра и зла. Ситуация несколько сложнее.

Дело в том, что действующие лица проекта *YoloCAUST* были не совсем верно оценены (не с этической, а с фактической точки зрения). Вернее, они были неправильно классифицированы. Ошибочно было полагать, что субъект действия, осквернивший память о Холокосте – это гражданин, ступивший на неверный путь забвения травматического события. Проблема в том, что перед нами вообще не совсем субъект морального действия, как ни парадоксально это звучит. Перед нами пользователь, который функционирует по своим правилам, и это очень специфический функционал. Пользователь – это продукт цифровой эпохи, его повседневный опыт – это легкость обращения. Легко найти, закачать, посмотреть, разместить и прокомментировать, легко сделать фото и запостить. Одним словом, пользователю легко быть пользователем. Кстати, пользователь в качестве одной из новых форм субъектности продолжает уже знакомый ряд: зритель, читатель, потребитель. Специфика пользователя, если оттолкнуться от этимологии<sup>10</sup>, в том, что операции, которые он производит, должны быть максимально облегчены и ускорены. Смысл того, что производит пользователь, в том, чтобы получить удовольствие или же произвести его. И здесь мы фактически получаем столкновение двух разноплановых реальностей. Речь о реальности сетевых медиа и о реальности парадигмальной культурной травмы, которой является Холокост. Видимо, почувствовав это противоречие, Шапира и назвал свой проект *YoloCAUST*. Это слово непереводимо буквально, но оно сконструировано из «*Holocaust*» и сокращения *YOLO*, то есть

---

<sup>10</sup> Слово *польза* образовано от старорусского *польга*, состоящего из частицы *ро-* и корня *льга*, значащего *легкий, легко*. Этот корень звучит также в словах *льгота, нельзя* (как отрицание *легкого*). Интересно, что в английском языке слово *user* означает как пользователя, так и потребителя, причем с оттенком дилетантизма – юзер использует готовые продукты, ничего особо не создавая. Подробнее о фигуре пользователя см.: Елена Иваненко, Елена Савенкова, Марина Корецкая: *YouTube: метромедиальное тело в анатомическом театре*, в: *Mixtura verborum' 2010: тело и слово* Самара 2010, с. 42–59.

«You Only Live Once» («живем лишь раз», «живем наслаждаясь»). Или же, когда последнее слово не «Once», а «Online», то это сленговая сетевая аббревиатура «всю жизнь в Сети». Вот жизнь в Сети как раз и предполагает деловитую активность пользователей по созданию и обновлению контента.

Что именно увидел автор проекта Yolocaust в тех легкомысленных селфи? Прежде всего – глубину падения нравов, разрушение сакральной территории, профанирование святыни.

А что увидели пользователи? Интересные селфи, необычные ракурсы, крайне фотогеничную архитектуру. Об этом факте свидетельствует количество лайков (их автор проекта сохранил на каждом фото коллажа). Стоит отметить, что пользователи, разместившие свои селфи на страницах соцсетей, не воспринимали свое деяние как нечто из ряда вон выходящее. Определенно, для них это был очередной фотоотчет о том, где, как и с кем прошел их день. Вернее, до акции Шапира они, как и их подписчики, даже не думали, что перешли хоть какие-то границы. На страницах Yolocaust читаем: «...самый интересный ответ пришел от молодого человека с первого снимка проекта. На фото он прыгает на бетонные плиты, а сам снимок подписан так: «Прыжки на костях мертвых евреев @ в Мемориале Холокоста». Думаю, его письмо – лучшее завершение этого проекта» [далее приводится текст письма].

Я тот самый парень, который вдохновил тебя на создание Yolocaust, так что я, в общем, проникся ситуацией [so I've read at least]. Я тот, кто «прыгает на мёртв...» – я уже даже не могу это писать, мне вроде как уже надоело постоянно это видеть. Я никого не хотел обидеть. Но теперь я просто вынужден постоянно смотреть на свои слова в заголовках СМИ.

Я вижу, какую реакцию вызывают те слова, и это какое-то безумие. Это точно не то, чего я хотел (...)

Фотография предназначалась для моих друзей и была сделана в шутку. Среди друзей у меня репутация большого шутника: я устраиваю всякие дерзкие, безумные [stupid] и саркастические шутки. И им это нравится. А если бы ты знал меня лично, то и тебе бы тоже понравилось. Но вот когда это разошлось <по всей Сети>, когда это видят незнакомые люди, которые обо мне понятия не имеют, – тогда они просто видят какого-то парня, который якобы не уважает что-то, что важно для других людей или даже не уважает их самих.

Но я ничего такого не имел в виду [That was not my intention ].  
И я сожалею. Правда.

И поэтому хотелось бы, чтобы меня перестали поливать грязью [undouched]<sup>11</sup>.

Итак, перед нами отнюдь не злонамеренный актор, но, скорее, бескураженный пользователь, считающий себя веселым и нестандартным щутником, который разве что слегка перегнул палку, но который в собственных глазах в целом является весьма креативным: он большой оригинал с чувством юмора, да и вообще отличный парень. Он «не такой» и он «ничего такого» в виду не имел. Просто для него жизненно важно нравиться, быть дерзким и очаровательным. И – добавим мы уже от себя – на злодея он, действительно, совсем не похож. Ведь все, что он совершает – это банальные действия пользователя. Но именно в этих банальных действиях и заключается, по мнению Шапира, основная трагедия<sup>12</sup>. Перед нами не акт последовательного сознательного вандализма, совершенного на территории мемориала, но скорее элементарная демонстрация забвения, неузнавание территории мемориала в качестве сакральной и, как следствие, радикальный подрыв оснований самой структуры идентичности. Шапира полагает, что если напомнить сообществу о том, кому посвящен берлинский Мемориал, то ситуацию можно исправить, ведь основная проблема (и это не только мнение израильского сатирика) в том, что трагедия Холокоста забывается, а современные молодые люди не помнят о мучениях еврейского народа и поэтому совершают подобные ошибки. Но так ли это? Действительно ли существует обязательная линейная последовательность «событие → воспоминание → мемориализация → забвение → напоминание»?

---

<sup>11</sup> Читать в оригинале URL:<http://yoloaust.de/> (20.12.2019).

<sup>12</sup> Возможно, опознанию данных селфи как преступного действия, которое заслуживает самого строгого порицания, способствовал механизм, уже когда-то опознанный и выраженный во взятной речи (и даже уже пережитый культурой в качестве травматического). Обвинения Шапира могут быть узаны в логике Ханны Арендт, провозгласившей банальность зла в своей противоречивой и сложной работе *Эйхман в Иерусалиме. Банальность зла*, опубликованной в 1963 году. В каком-то смысле, туристы, делавшие селфи и фото на фоне бетонных плит мемориала, тоже всего лишь делали свою работу как и эсэсовский бюрократ Эйхман. Хана Арендт: *Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме*. Москва 2008.

Алейда Ассман в своих работах «Длинные тени прошлого» и «Новое недовольство мемориальной культурой» обращает внимание на то, что политики памяти меняются, причем меняются довольно заметно и основательно. Разные поколения помнят по-разному и с различными целями. Коллективная память – продукт политических решений, культурных сдвигов, меняющихся структур опыта.

В каком-то смысле и селфи на блоках мемориала в Берлине, и бурная реакция Шапира, и хайп-волна вызванная его проектом, все это – следствие тенденции, которую Ассман и определяет как «современное недовольство мемориальной культурой». Впрочем, не стоит полагать, что недовольство вызвано последовательным отказом от памяти, скорее, речь идет о том, что меняется способ припомнания травматических событий. Ассман выпустила свою книгу «Новое недовольство мемориальной культурой» в 2013 году (на русский, не полностью, она переведена в 2016-м). Но впервые о проблеме «мест памяти» заговаривал все же французский историк Пьер Нора<sup>13</sup>.

Его идея заключается в том, что уровень манипуляции при помощи мест памяти значительно серьезнее, чем мы можем предполагать. Например, он обращает внимание на простой, но удивительный факт – такого количества мемориалов и мемориальных комплексов, памятников, памятных досок жертвам различных трагедий и катастроф до XX века<sup>14</sup> не видела ни одна культура. Очевидно, что если

---

<sup>13</sup> Под руководством Пьера Нора с 1984-го по 1992-й годы был осуществлен масштабный исторический исследовательский проект, который был опубликован в Париже издательством Gallimard. Этот проект получил название «Места памяти» (*«Les lieux de mémoire»*) (Республика, Нация, Франция). Проект состоял из 7 томов и содержал 6000 страниц, написанные 130 учеными. В семитомнике описываются и анализируются французские места памяти, причем, само понятие «место» здесь не только территория или топос. Так, например, местом памяти может быть как Бастилия, так и французский флаг или Жанна д`Арк. Отдельные статьи этого проекта были изданы по-русски в 1999-м году. Нора Пьер: *Междуд памятью и историей. Проблематика мест памяти. Франция-память*. Санкт-Петербург 1999.

<sup>14</sup> Впрочем, справедливости ради, стоит заметить, что в истории уже были приступы обострения коллективной памяти. Архаическая классическая греческая культура очень активно создавала «места памяти». Будучи потомками завоевателей, фактически уничтоживших коренное население, эллины, тем не менее, сочли необходимым присвоить их места памяти и выстраивали свои «демократические режимы» на памяти о царях. Они

осуществляются столь внушительные инвестиции в мемориализацию трагедий, значит в этом есть какая-то необходимость. Эта необходимость напрямую связана с поддержанием и конструированием «коллективной памяти», которая, в свою очередь, не является нейтральным понятием. За этим понятием сразу стояло переживание вины или травмы, а значит, перед нами не столько призыв к припоминанию, сколько к самобичеванию либо благородному желанию справедливой мести. Нора отмечает, что

память обладает новым престижем демократичности и протеста. Она явилась как отмщение униженных и оскорбленных, история тех, кто не имел права на историю. Если память и не гарантировала истины, она гарантировала верность. Что в ней ново и что связано с величайшей бедой эпохи – увеличением продолжительности жизни, живым присутствием свидетелей прошлого – так это претензия на истину более «истинную», чем истина истории: истину живой памяти о пережитом...

Дело в том, что подлинная проблема, которую ставит сегодня сакрализация памяти, – это понять, как, почему, в какой момент позитивный принцип эманципации и освобождения, одушевлявший ее, оборачивается своей противоположностью и превращается в форму замкнутости, мотив исключения и орудие войны. Требование возвращения памяти – в принципе форма взывания к правосудию.<sup>15</sup>

Именно это требование и осуществляет Шахак Шапира. Более того, он не просто требует правосудия, фактически он его и осуществляет, причем довольно безжалостно как по отношению к нерадивым

---

перезахоранивали кости царей, основывали кенотафы (пустые могилы), на каждом перекрестке воздвигали геммы, да и вообще производили тотальную каталогизацию территорий, связанную именно с попыткой помнить то, чего не было. Мало того, «Илиада» Гомера – это тоже «место памяти» для эллинов. Благодаря сконструированному воспоминанию каждый мог стать «потомком», а место памяти – значимым легитимирующим элементом культуры. За наблюдение об античных истоках «мест памяти», высказанное в рамках обсуждения темы на круглом столе «Манипулируя жертвой: производство эффекта в современном медийном пространстве», автор благодарит Вадима Юрьевича Михайлова.

<sup>15</sup> Пьер Нора: *Всемирное торжество памяти*, „Неприкосновенный запас“ 2005, № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html> (12.11.2019)

туристам, так и к тем несчастным узникам Освенцима, которые оказались на фотографиях хроник. Стоит отметить, что Шахак Шапира находится не по ту сторону баррикад, он, как и авторы селфи, пользователь и в его арсенале вся мощь пользовательской легкости, которая может не только развлекать, но и эффективно карать, задействуя современные технологии в полном объеме. В своем манифесте Шапира пишет:

Дорогой Интернет! На прошлой неделе я запустил проект под названием YOLOCAUST, в котором исследуется наша коммеморативная культура, – это делается через комбинирование кадров селфи в Мемориале Холокоста в Берлине с кадрами из нацистских лагерей смерти. Эти селфи были найдены в Facebook, Instagram, Tinder и Grindr. Проект также содержит комментарии, хэштеги и лайки, которые были связаны с теми селфи<sup>16</sup>.

Свои фотоколлажи художник также запустил в Сеть и их вирулентное распространение создало мощную волну хайпа прокатившуюся «от стены к стене»<sup>17</sup> и захлестнувшую Большие медиа. И действительно, сегодня без хайпа невозможно сконструировать даже такую структуру, как коллективная травма, ведь хайп способен вбирать в себя сообщество любого масштаба и демонстрировать его сразу, причем в количественных показателях. Проект Шапира получил фантастический резонанс, причем не только волну поддержки, но и, как часто бывает в случае с хайпом, еще и волну негодования. Ведь суть хайпа в безотлагательном соучастии, передающимся мгновенно, и позволяющим отчетливо почувствовать неуязвимость сетевого коллективного тела. Пользователь, отзовавшийся на хайп-волну, подтверждает тождество своего аффекта всеобщему, причем это не стоит ему практически никаких усилий. Кроме того, волны хайпа позво-

---

<sup>16</sup> В оригинале с текстом автора проекта можно ознакомиться по ссылке URL:<http://yolocaust.de/> (20.12.2019).

<sup>17</sup> «Хайп от стены к стене» – устойчивое понятие, указывающие на силу резонанса. Исследователи такого явления как хайп указывают, что, достигая своего максимума, хайп-новость может выйти за пределы сетевого общения, и стать основой новостного повода в телепередаче, лечь в основу газетной статьи или стать частью повседневного разговора соседей. Подробнее об этом явлении см. в статье Елены Иваненко *Хайп: производство и потребление аффекта коллективным телом* („Миргород“ 2020, № 1 (15), с.254-291).

ляют отличить «своих» от «чужих». Волна затухает, если не находит отклика – именно так проверяются на эффективность триггеры, вызывающие хайп. А тема жертв и памяти о жертвах сегодня необычайно заметна. Именно поэтому Yolocaust получился столь резонансным проектом, выявившим весьма любопытные сдвиги в современных политиках памяти.

Но возникает серьезное подозрение в том, что интерес к проекту Шапира был продиктован именно высокими моральными нормами возмущившихся. Дело в том, что, формируя свои обличительные фотоколажи, Шапира задействовал очень специфический, можно даже сказать, запрещенный прием. Использование фотографий измученных, низведенных к состоянию «голой жизни»<sup>18</sup> узников нацистских лагерей смерти – это зрелище, которое с трудом воспринимается культурой даже сегодня. Собственно, потому и возводятся многочисленные мемориалы, разрабатываются концепции архитектурного воздействия различных сооружений, пишутся книги, мемуары, создаются памятники, развивается дисциплина, формирующая профессиональный дискурс памяти – одним словом, делается очень многое, чтобы только не видеть «голой жизни» на этих страшных кадрах, которые, увидев раз невозможнo забыть. Не стоит льстить себе, что, смотря фотоколажи Шапиро, миллионы пользователей выступали лишь в почетной роли свидетелей «безобразия», гневно осуждали и восклицали «Это не должно повториться!». Не будем забывать, что пользователем, прежде всего, движет любопытство, а переход от свидетельствования к подглядыванию не всегда заметен<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Понятие «голая жизнь» в 1995-м году предложил Джоржо Агамбен, в работе «Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь». По его мнению, «голая жизнь» – это та далее не разложимая точка, до которой при желании государство может низвести гражданина; кроме того, это основа биополитики. Интересно, что на коллажах Шапира особенно заметны те полюса биополитики, которые должны отрицать друг друга, но на деле являются продолжением друг в друге. Селфи жизнерадостного и спортивного пользователя – это не антитеза измученному телу узника, но инверсивное продолжение.

<sup>19</sup> Подробнее о зрелище насилия и снафф см.: Елена Иваненко, Марина Корецкая, Елена Савенкова: *Травма как зрелище: нюансы биополитической сборки коллективного тела*. в: *Философская антропология жертвы. От архаических корней к современным контекстам*. Материалы Всероссийской конференции с иностранным участием, Самара 2017, с. 24-57

Кроме того, двум с половиной миллионам пользователей был предложен захватывающий и новый пользовательский опыт участия в ритуале уничтожения «козла отпущения»<sup>20</sup>. Хотя Шапира и пишет: «Вам решать, как вести себя в мемориале шести миллионам жертв», но понятно, что решать будет уже волна пользовательской активности. «Страницу проекта посетили более 2,5 миллионов человек. Самое невероятное, что проект действительно задел всех тех 12 человек, чьи селфи я выложил. Почти все они поняли мой посыл, извинились и приняли решение удалить свои селфи из личных профилей в Facebook и Instagram»<sup>21</sup>. Но комментарии, приведенные выше, указывают не на то, что пользователи «осознали» свою ошибку, а скорее на то, что они сами подверглись невероятной волне медианасилия и очень хотят избавиться от «скверны».

Итак, не только способность морального суждения управляла эмоциями всех участников сетевого события под названием Yolocaust. Это сложный конструкт, за которым стоят десятилетия работы политик памяти, и мы должны учитывать те оптики, при помощи которых мы считывает тексты культуры, будь то фотоколлаж в сети или памятник жертвам нацистского режима.

Вновь вернемся к работе Ассман. В «Новом недовольстве мемориальной культурой», она указывает на четыре периода памятования. В рамках этих периодов нормы и цели коммеморативных практик менялись.

- диалогическое забвение;
- помнить, чтобы никогда не забывать;
- помнить ради преодоления;
- диалогическое памятование<sup>22</sup>.

Эти четыре периода связаны с четырьмя фазами преодоления травмы Второй мировой войны. По мнению Ассман, они сменяют друг друга, хотя, возможны иrudиментарные пересечения и даже смешения. Ассман надеется, что сегодня наступает эпоха «диалогического памятования», предполагающая конструктивную рефлексию и аккуратность в использовании политик памяти в корыстных целях,

---

<sup>20</sup> О функции «козла отпущения» и амбивалентности сакрального и оскверненного см.: Рене Жирар: *Козел отпущения*, Санкт-Петербург 2010.

<sup>21</sup> Подробнее в оригинале см: URL: <http://yolocaust.de/> (20.12.2019).

<sup>22</sup> Ассман Алейда: *Новое недовольство мемориальной культурой*, Москва 2016, с.195.

но она не учитывает современную цифровую среду, в которой, вынужденным образом реализуются все четыре типа памятования. Размышляя об энергии хайпа, о манипулятивном потенциале пользовательских коммемораций на примере проекта Шапира, еще раз хочется обратить внимание, на необратимые изменения условий опыта, в том числе и опыта припомнания коллективной травмы и подчеркнуть, что условия сетевой коммуникации просто не оставляют места тем сложным конструкциям, о которых пишет Ассман. Именно поэтому структура диалогического памятования, встретившись с повседневным коммуникативным опытом пользователя непременно претерпит трансформацию, и ее необходимо учитывать, чтобы правильно оценивать событие коммеморации.

## REFERENCES:

- Agamben Dzhordzho: *Homo Sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'*.  
Moskva 2011. (Агамбен Джорджо: *Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва 2011).
- Arendt Hana: *Banal'nost' zla. Ejhman v Ierusalime*. Moskva 2008  
(Арендт Хана: *Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме*. Москва 2008).
- Assman Alejda: *Novoe nedovol'stvo memorial'noj kul'turoj*. Moskva 2016  
(Ассман Алейда: *Новое недовольство мемориальной культурой*. Москва 2016).
- Dzheffri Aleksander: *Smysly social'noj zhizni: Kul'tursociologiya*. Moskva 2013  
(Александер Джеффри: *Смыслы социальной жизни: Культурсоциология*. Москва 2013).
- Ivanenko Elena, Koreckaya Marina, Savenkova Elena: *Travma kak zrelishche: nyuansy biopoliticheskoy sborki kollektivnogo tela*, v: *Filosofskaya antropologiya zhertvy. Ot arhaicheskikh kornej k sovremennym kontekstam*. Materialy Vserossijskoj konferencii s inostrannym uchastием, Samara 2017, s. 24-54 (Иваненко Елена, Корецкая Марина, Савенкова Елена: *Травма как зрелище: нюансы биополитической сборки коллективного тела*, в: *Философская антропология жертвы. От архаических корней к современным контекстам*. Материалы Всероссийской конференции с иностранным участием, Самара 2017, с. 24-57)

Kolin Ellard: *Sreda obitaniya: kak arhitektura vliyaet na nashe povedenie i samochuvstvie*. Moskva 2018 (Эллард Колин: Среда обитания: как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие. Москва 2018).

P'er Nora: *Mezhdu pamyat'yu i istoriej. Problematika mest pamyati avtor, v: Franciya-pamyat'* Sankt-Peterburg 1999, s. 17-50. (Нора Пьер: Между памятью и историей. Проблематика мест памяти автор, в: Франция-память. Санкт-Петербург 1999, с. 17-50).

Rozhdestvenskaya Elena: *Reprezentaciya kul'turnoj travmy: muzeefika-ciya holokosta, „Logos“* 2017, tom 27, №5, s. 87-115 (Рождественская Елена: Репрезентация культурной травмы: музеификация холокоста, „Логос“ 2017, том 27, №5, с. 87-115).

Zhirar Rene: *Kozel otpushcheniya*. Sankt-Peterburg 2010 (Жирар Рене: Козел отпущения. Санкт-Петербург 2010).

**МАРИНА КОРЕЦКАЯ**

Самарский государственный институт культуры (Самара, Россия)

ORCID: 0000-0002-6910-8744.

e-mail: listarh@list.ru,

**КОНСОЛИДИРУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ СКОРБИ  
И ПЕРЕКОДИРОВАНИЕ АФФЕКТА:  
ОТ СООБЩЕСТВ УТРАТЫ  
К КОЛЛЕКТИВНОМУ ТЕЛУ НАРОДА<sup>1</sup>**

**THE CONSOLIDATING POTENTIAL OF GRIEF  
AND THE TRANSCODING OF AFFECT: FROM MOURNING  
COMMUNITIES TO THE COLLECTIVE BODY OF THE NATION**

**Abstract:**

The article deals with the consolidating potential of an affective wave that arises around events marked by victims (terrorist attacks in particular) and discusses how collective affectation regimes can be transformed, making a transition from local affective communities of mourning, into much broader and ephemeral communities, such as “nation” or “people”. The ability of this cultural codes transformation to produce the political effects is considered. Arguments are given in favor of the socio-constructivist theories of emotions, allowing us to consider grief not as a natural and universal emotion, objectively caused by the event of loss, but as an affect induced by rituals and depending on cultural performances. The article revises the idea based on the Cartesian tradition that individual affects

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научно-исследовательского проекта РФФИ № 19 011 00872 *Философская антропология жертвы: сакрализация, управление, дизайн.*

are primary in relation to collective ones. The specificity of mourning practices in modern societies is compared with traditional ones, and the question of their emancipatory and protest potential is raised.

**Keywords:** affects, emotions, loss and grief communities, mourning ritual, performative, collective body

„Народ” – одно из важнейших политических понятий, поскольку современные демократические конституции объявляют именно его „носителем суверенности” и „источником власти”. Народ не существует ни как готовый объект, ни как субстанция, ни как сумма индивидов. Он производится перформативно, заявляя о себе, когда коллективное тело выходит на улицу<sup>2</sup>, а в современной ситуации еще и параллельно консолидируется и репрезентируется посредством сетевой коммуникации. Для того, чтобы эта консолидация состоялась, первостепенно важны не только некие идеи и модели идентичности, способные объединить множества, не только некие требования, которые можно предъявить и рационально обосновать в качестве справедливых, но и аффект, достаточно мощный и заразительный, допускающий его совместное переживание, которое и позволяет, в частности, сказать „мы, народ”. Теория Роя Раппопорта, согласно которой религиозные истины получают свою убедительность благодаря не столько рациональному и дискурсивному аппарату догматики, сколько коллективно исполняемым ритуалам<sup>3</sup>, вполне применима и в этом случае, тем более что идея народа как носителя суверенности имеет отчетливую привязку к горизонту теологии, то есть она в своей основе религиозна<sup>4</sup>. Идея справедливости, идентичность, политическая программа обретают плоть и кровь через эмоционально насыщенное соприсутствие. Жертва – будь то жертва катастрофы или насилия (терактов), или подвиг самопожертвования, – может рассматриваться как один из привилегированных поводов для

---

<sup>2</sup> Джудит Батлер: *Заметки к перформативной теории собрания*. Москва 2018.

<sup>3</sup> Roy Rappaport: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge 1999.

<sup>4</sup> Марина Корецкая: *Народ как носитель суверенности и границы политической теологии*, „Социодинамика” 2019, № 1, с.10-19.

такой аффективной консолидации. Сегодня жертва насилия/катастрофы замещает жертву жертвоприношения в этой роли<sup>5</sup>, но, чтобы этот эффект состоялся, требуется его дополнительная ритуальная обработка.

В этом контексте ритуальной обработки и перекодирования аффекта возникает вопрос о так называемых “политиках скорби” (*politics of mourning*). Скорбь – не просто сильная эмоция, не просто ритуал, который эту эмоцию оформляет, но это еще и пространство публичных практик, заряженное политически. Джудит Батлер в ряде своих работ, таких как *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004), *Frames of War: When Is Life Grievable?* (2009), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015, русский перевод издан в 2018)<sup>6</sup> в контексте осуждения политик исключения и так называемой прекарности (социальной незащищенности, производной от частичной занятости и отсутствия гарантий), поднимает вопрос о „неоплакиваемых жизнях“ (*ungrievable lives*) и „политиках скорби“. Решение о том, чья смерть подлежит публичному оплакиванию, а чья нет – это, безусловно, решение политическое, и к тому же имеющее прямое отношение к столь обсуждаемой сегодня тематике „голой жизни“, то есть жизни, лишенной политического и правового статуса, исключенной за границы человеческого. Как показывает Джорджо Агамбен, это жизнь, по поводу которой принято суверенное решение о том, что она недостойна быть прожитой, а убийство такового лица не считается преступлением<sup>7</sup>. Это жизнь, понятая в биополитическом духе как “расходный материал”. Предельным и наиболее откровенным случаем таких неоплакиваемых жизней будут, конечно, жертвы нацистского геноцида. В документальном фильме Клода Ланцмана

---

<sup>5</sup> Андрей Сериков: *Современные аналоги человеческого жертвоприношения*, “Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия Философия. Филология” 2019, № 2, с. 68-100.

<sup>6</sup> Книга *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* написана в качестве рефлексии по поводу теракта 11 сентября 2001 года. Наиболее важной в контексте обсуждаемых вопросов является глава *Violence, Mourning, Politics*. Judith Butler: *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004, pp. 19-50. Judith Butler: *Frames of War: When Is Life Grievable?* New York 2009.

<sup>7</sup> Джорджо Агамбен: *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва 2011, с. 93-96.

*Шоа* Ицхак Дугин, который был в числе тех узников концлагерей, кого заставляли вскрывать массовые захоронения и полностью уничтожать останки, говорит, что немцы запрещали им

произносить слово „смерть” и слово „жертва”, потому что это не тела, а просто деревянные чурбаны, ничего не значащие вещи, дерьямо, мусор. Стоило кому-нибудь сказать „смерть” или „жертва”, как его избивали. Немцы внушали нам, что мы должны называть трупы Figuren, то есть „марионетками”, „манекенами”, или Shmattes, то есть „ветошью”.<sup>8</sup>

Дугин рассказывает, что однажды в одном из таких рвов он обнаружил тела своих родных и сдержать эмоций не смог, за что был сильно избит, причем просьбу убить его охрана проигнорировала. Батлер приводит другие, на первый взгляд, менее вопиющие примеры смертей, игнорируемых публичным пространством современности. К таковым относятся смерти (а соответственно и жизни) маргинализированных индивидов или групп: мигрантов, бездомных, членов ЛГБТ-сообществ, жителей зон локальных военных конфликтов, равно как и тех, кого принято называть „ограниченным военным контингентом”.

Батлер обращается к *Антигоне* Софокла для иллюстрации того, как борьба за право на публично выражаемую скорбь позволяет противостоять антигуманной логике исключения и тем самым обретает политический характер<sup>9</sup>. Она предлагает видеть в этом драматическом сюжете перформативное смещение границы, отделяющей тех, кто может быть оплакан, от тех, кто такого права лишен. Креонт, получив царскую власть, первым своим указом распоряжается с почестями похоронить Этеокла, защищавшего Фивы, и лишить погребения Полиника, поскольку тот повел на родной город иноземные войска. Антигона не только тайно совершает над своим братом Полиником похоронный обряд и тем самым нарушает запрет, наложенный Креонтом, она еще и публично обосновывает свое право на скорбь и право Полиника на приличествующее погребение. Суд над ней разворачивается в дискуссию, в которую оказывается вовлечен

---

<sup>8</sup> Интервью, взятые Ланцманом для фильма, были изданы в виде книги. См.: Клод Ланцман: *Шоа*. Москва 2016. С. 22-25.

<sup>9</sup> Judith Butler: *Antigone's Claim*. New York 2002.

весь город, а ее самоотверженная смерть и несчастья, обрушившиеся на Креонта, убеждают фиванцев в том, что указ царя несправедлив и всякая жизнь уже сама по себе достойна оплакивания. В переводе на язык современных реалий, как полагает Батлер, речь идет о том, что акты траура по тем, по ком скорбеть не принято, имеют не только „подрывной”, но и переучреждающий характер, перформативным образом меняющий устоявшиеся практики, смещающий границы, отделяющие исключенных. И, таким образом, „более оплакиваемая” (more grievable) смерть коррелирует с „более жизнеутверждающей” (more livable) жизнью. В конечном счете публично выражаемая солидарность со скорбящими подается как рецептura демократизации политик скорби. Таким образом, как это ни парадоксально, едва ли не самый архаический и традиционный ритуал (каковым и является оплакивание) служит делу эмансипации. Тот, кто оплакан, не рассматривается более как расходный материал для властных институтов. При этом протесту Антигоны приписывается общегуманистический характер, поскольку она отстаивает право на человеческое достоинство в жизни и смерти как таковое.

Конечно, *Антигона* для Батлер – лишь способ драматизировать современные проблемы, а предложенная ею трактовка релевантна трагедии Софокла и ее античным контекстам приблизительно в той же степени, в какой это можно сказать и об интерпретации Фрейдом истории Эдипа. Мы еще вернемся к этому сюжету, сейчас лишь отметим, что ставки не только Антигоны, но и Батлер высоки, и это подводит нас к необходимости задать ряд вопросов о траурных практиках как в традиционных, так и в современных обществах. Почему важна скорбь и ее ритуальное исполнение? Как соотносится скорбь индивидуальная и скорбь коллективная? Какие социальные функции выполняло лишение маргиналов права на оплакивание?

Начнем с того, что не только современному обыденному сознанию, но и гуманитарным наукам свойственно, скорее, представление о том, что скорбь естественна, она представляет собой общечеловеческий феномен переживания сильного горя по поводу утраты. Жизнь как таковая хрупка и ранима. Все люди смертны, а, как писал еще Мартин Хайдеггер, „конечность существует только в истинной обращенности к концу”<sup>10</sup>. Иными словами, если пользоваться языком

<sup>10</sup> „Конечность не свойство, просто приданное нам, но фундаментальный способ нашего бытия. Если мы хотим стать тем, что мы есть, мы не можем

феноменологии и экзистенциального анализа, скорбь онтологически фундирована и онтически неизбежна в горизонте событий утраты, на которые так или иначе обречено *Da Sein*. Способность к переживанию сильного горя включена в число подлинно человеческих характеристик и потому легко запускается соответствующими внешними обстоятельствами. Второе расхожее представление заключается в том, что индивидуальное горе первично, а коллективное производно и представляет собой так или иначе усиление (возможное за счет суммирования и взаимного резонанса переживаний нескольких или даже многих людей) и переключение исходных индивидуальных эмоций в иной „культурообразующий” регистр<sup>11</sup>. Соответственно, третий расхожий постулат касательно скорби можно сформулировать так: коллективный ритуал позволяет индивидуальное горе разделить с другими и тем самым его облегчить, добиться катарсиса, то есть переключения в конструктивное русло сильной эмоции, которая, будучи предоставлена самой себе, обречена стать деструктивной<sup>12</sup>.

Когда есть необходимость понять именно динамику эмоций в ситуации утраты, нередко эта схема пропускается через призму психоанализа и рассматривается с помощью понятия „работа скорби”, которое было введено Фрейдом в статье *Скорбь и меланхолия*<sup>13</sup>, чтобы объяснить аффективный сценарий переживания по поводу утраченного объекта. Сильное горе, связанное с чувством утраты, выражается не только в подавленном настроении, которое со временем просто теряет интенсивность и проходит как бы само собой, но предполагает

---

отбросить эту конечность или обмануть себя на ее счет, но должны ее сохранить. Ее соблюдение — сокровеннейший процесс нашего конечного бытия, то есть нашей сокровеннейшей обращенности к концу. Конечность существует только в истинной обращенности к концу.” См.: Мартин Хайдеггер: *Основные понятия метафизики*. Санкт-Петербург 2013, с. 28.

<sup>11</sup> Например, Алейда Ассман о травматической памяти пишет именно в этой логике, восходя от индивидуальной памяти к памяти коллективной. См.: Алейда Ассман: *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*. Москва 2018, с. 222-229.

<sup>12</sup> Именно от этого представления отталкивается и подвергает его критике Памела Хирш. Pamela L. Hirsch: *Mind and mourning: The primacy of “we” in complicated grief*, “Death Studies”, 2018, DOI: 10.1080/07481187.2018.1504835 URL : <https://doi.org/10.1080/07481187.2018.1504835> (20.12.2019).

<sup>13</sup> Зигмунд Фрейд: *Скорбь и меланхолия*, в: Зигмунд Фрейд: *Болезнь культуры*. Москва 2014, с. 417-438.

серезную работу психики по высвобождению либидо. В процессе этой скрытой душевной работы нередко возникает гнев по отношению к утраченному объекту любви, что позволяет привязанность ослабить, изъять из утраченного объекта либидинальные инвестиции, чтобы перенести их позже на другой объект и тем самым исцелиться. Если же этот конструктивный сценарий не срабатывает, то разворачивается деструктивный, предполагающий интериоризацию утраченного объекта, отождествление себя с ним. Это и есть меланхолия, которая действует аутодеструктивно, приводя к триумфу влечения к смерти. Фактически „работа скорби” выступает в качестве основной парадигмы объяснения природы этого аффекта и процесса его проживания.

Именно эта мыслительная схема с ее психоаналитическим дополнением, либо целиком, либо, по крайней мере, в виде элементов с теми или иными корректировками и уточнениями встречается чаще всего в гуманитарных исследованиях, касающихся проблематики переживания скорби, как индивидуальной, так и коллективной<sup>14</sup>. В общем, это не удивительно, поскольку в основе этой схемы лежит универсализм, присущий классической метафизике и предполагающий гипостазирование определенной (позднеантичной и христианской по своему происхождению) антропологии в качестве вневременной трансцендентальной человеческой природы. Схема эта зависит и от картезианства с его принципом *cogito*, предполагающим атомарность индивидов и максимальную достоверность индивидуального сознания. Поскольку картезианская традиция, действуя в унисон с конгломератом повседневных практик, поддерживает индивидуальную

<sup>14</sup> Дэвид Макивор, например, подвергает концепцию Батлер критике за то, что слишком сильная приверженность Батлер фрейдистской трактовке меланхолии мешает ей последовательно реализовать декларируемую программу активного освобождения и переучреждения политик скорби. David W. McIvor: *Bringing Ourselves to Grief: Judith Butler and the Politics of Mourning “Political Theory”* 40(4) pp. 409–436. Мотивы аутодеструктивной меланхоличности можно обнаружить и в концепции культурной травмы Джейфри Александера, в частности, в тех фрагментах, где он, критикуя прогрессистские установки, сталкивается с проблемой понимания распространяющегося абсолютного зла, которому культура, фактически, ничего не может противопоставить кроме позиции безоговорочного осуждения, граничащего с самообвинением. См.: Джейфри Александр: *Смыслы социальной жизни: Культурсоциология*. Москва 2013.

субъектность, сохранила свое чрезвычайное влияние вплоть до феноменологии и приучила нас смотреть на самих себя и „человека вообще” сквозь определенную оптику, едва ли в таком широком распространении описанной выше схемы есть какая-то неожиданность. Но важно отметить, что установка на приоритет индивидуального сознания/бессознательного имеет все-таки исторически определенный культурный горизонт и ее притязания на роль тотальной объясняющей схемы могут и должны быть поставлены под вопрос.

Прежде всего, есть основания усомниться в том, что аффекты являются естественными и универсальными, то есть одинаково переживаемыми людьми в сходных обстоятельствах в силу общности человеческой природы. Ян Плампер в своей обзорной монографии *История эмоций*<sup>15</sup> в качестве центрального выдвигает вопрос о том, имеют ли эмоции общечеловеческий характер или они существенно различаются в зависимости от культуры. Плампер группирует материал по двум осям: универсалистской, которую он по преимуществу связывает с перспективой позитивных наук о жизни (биологии и психологии), и социально-конструктивистской, опирающейся, прежде всего, на эмпирические данные, полученные культурными антропологами в рамках полевых исследований. Плампер практически игнорирует трансценденталистскую философскую установку, но показывает, что апелляция к единой для человеческого вида физиологии может не меньше, чем метафизика быть основанием для теории о том, что эмоции одинаковы во всех культурах и во все времена. А вот постструктураллистская методологическая установка, связанная с лингвистическим поворотом (вспомним, прежде всего о М. Фуко и Ж. Деррида), дополненная социологическими теориями конструктивистского толка (линия Э. Дюркгейма, М. Мосса, И. Гоффмана) в сочетании с теми сведениями, которые дают антропологические наблюдения культур, в достаточной степени независимых от европейского влияния<sup>16</sup>, позволяет выдвинуть следующую гипотезу. Эмоции являются в большей степени результатом научения (миметического „заражения”), чем работы физиологически детерминированных ме-

<sup>15</sup> Ян Плампер: *История эмоций*. Москва 2018.

<sup>16</sup> Прежде всего, это классические исследования, проведенные у яванцев Хилдред Гирц; у инуитов – Джин Бриггс; Мишели и Ренато Розалдо в племени илонготов на Филиппинах; Лилы Абу-Луход – у бедуинов в Египте; Роберта Леви на Таити и Кэтрин Латц – на атолле Ифалика.

ханизмов; они сильно зависят от конкретной культуры и ее перформативных практик и к тому же подвержены изменениям во времени. Плампер показывает сильные и слабые стороны как универсалистской, так и конструктивистской трактовки эмоций и настаивает на том, что эта бинарная оппозиция должна быть преодолена, поскольку в противном случае оба направления по отдельности зайдут в тупик<sup>17</sup>. Отдавая должное этим призывам к поиску теоретической основы для компромисса, все же в дальнейшем анализе аффекта скорби мы будем придерживаться по преимуществу конструктивистской парадигмы, поскольку она позволяет не упускать из виду существенные различия в культурных практиках, и, соответственно обсуждать феномены, мало заметные с универсалистских позиций. Даже если допустить, что есть некое экзистенциальное или физиологическое ядро аффектов, которое предполагает, что в определенных обстоятельствах люди переживают, например, чувство утраты, то даже этот опыт сильного горя никогда не бывает „сырым”, его переживание существенно разнится в разных культурах.

Интересный материал дает Манфред Цаумзайль, рассказывая о том, с чем столкнулись психологи, работавшие в гуманитарной миссии на острове Ява после сильнейшего землетрясения 2006 года, унесшего жизни более 7000 человек. Местные жители сначала просто не понимали, когда их спрашивали, пережили ли они психологическую травму и нуждаются ли они в помощи соответствующего специалиста: „Раньше у нас травм не бывало... нам это завезли, я даже не знаю откуда”, – говорит одна из информанток<sup>18</sup>. В яванской культуре есть свое объяснение того, что чувствуют люди, пережившие

---

<sup>17</sup> Универсалистская теория с ее претензией предъявить некий базовый каталог человеческих эмоций легко может быть фальсифицирована эмпирическими данными, такими как предъявление мимических реакций, которые не могут быть корректно прочитаны с позиций другой культуры. Радикальный конструктивизм сталкивается с другой проблемой – для него методологически проблематичны, во-первых, генерализации в выводах, а во-вторых, сама исследовательская задача понять другую культуру, поскольку научная оптика тоже представляет собой феномен, относящийся к определенной культурной перспективе, что невозможно игнорировать. Ibidem, с. 191.

<sup>18</sup> Манфред Цаумзайль: *Дискурс о травме в контексте катастроф – опыт переживания сильного горя на острове Ява в Индонезии*, в: *Неопределенность как вызов. Медиа. Антропология. Эстетика*. Санкт-Петербург 2013, с. 105.

подобные катастрофы и это объяснение плотно вписано в местную космологию, в частности на Яве нет жесткого разделения на тело и дух, внутреннее и внешнее, чувство и знание. В этой культуре сильные аффекты не приветствуются, считается, что они ведут к болезням и неприличному поведению. Вместе с описанием горя (страх, тревога, неуверенность) почти всегда говорится о том, как с ним справиться. „Горе образует единство со средствами его преодоления и сочетаются они часто через сердце, где берут начало и страдание, и жизненные силы.”<sup>19</sup> В сердце локализуется божественное начало, к которому следует обращаться за исцелением и обретением умиротворенности, причем этот мистический опыт трактуется не индивидуалистически. И такое понимание эмоциональной жизни и практик, связанных с выживанием после катастрофических событий, сильно отличается от того, что предполагает дискурс травмы, ключевыми характеристиками которого являются, во-первых, личностный характер опыта, а во-вторых, представление о том, что пострадавший не может справиться с травмой самостоятельно. Еще один симптоматичный пример мы можем обнаружить в книге Нэнси Шепер-Хьюз *Смерть без плача: насилие в повседневной жизни в Бразилии*<sup>20</sup>, написанной по результатам полевого исследования жизни в беднейших бразильских районах. Условия существования там таковы, что имеет место чрезвычайно высокая детская смертность, особенно среди младенцев, и антрополог описывает, как семьи переживают смерть детей, как эта смерть ритуализуется, какая аффективная картина ее сопровождает. Мы привыкли считать, что смерть ребенка для матери представляет собой максимально сильное горе, и к тому же полагаем, что, если какой аффект и следует отнести к числу естественных и само собой разумеющихся, так именно этот. Но Шепер-Хьюз отмечает чрезвычайнуюдержанность матерей в этой ситуации. Они не только не показывают сильных страданий, но и вообще кажутся мало удрученными потерей, продолжая обычные повседневные дела. Траурный ритуал выполняется весьма буднично, вплоть до того, что, как правило, на кладбище младенца несут более старшие дети без сопровож-

<sup>19</sup> Ibidem, c. 107.

<sup>20</sup> Nancy Scheper-Hughes: Death Without Weeping: *The Violence of Everyday Life in Brazil*. Berkley: University of California Press, 1992. Перевод фрагментов этой книги см.: Нэнси Шепер-Хьюз: *Смерть без плача: похороны ангелов*, “Археология русской смерти” 2018, № 6, с. 177-202.

дения других родственников. При этом нельзя сказать, что матери черствы и не заботливы, поскольку они с сожалением говорят о том, что дети истощены и часто болеют, им не хватает сил для выживания. Пока ребенок болеет, мать старается облегчить его страдания, но когда он умирает, его считают „маленьким ангелом”, который будет „молиться за всю семью на небесах” и которого нельзя оплакивать, поскольку это существенно затруднит его ‘путь на небо’. Шепер-Хьюз показывает, что эмоциональная сдержанность матерей умерших младенцев является во многом производной от повседневных практик, в которые включена их жизнь и той мифологии, которая эту повседневную жизнь оформляет, предписывая одни эмоциональные реакции и не поддерживая другие. При этом исследовательница настаивает: нет оснований относиться с подозрением к тому, как сами матери описывают свое эмоциональное спокойствие (то есть предполагать, что это вытесненное сильное горе, шок, демонстративная маска безразличия) только по той причине, что психологическая литература на тему утраты рисует другие схемы, различая „правильные” и „неправильные” сценарии переживания горя. Вывод делается вполне конструктивистский:

Эмоции не предваряют и не выходят за рамки культуры, но являются ее частью: они стратегически важны для понимания способов, с помощью которых люди формируют собственный мир и, в свою очередь, формируются этим миром. [...] Они не могут быть поняты вне культуры, которая произвела их. Наиболее радикальным следствием такой точки зрения является то, что без наших культур мы попросту не знали бы, как чувствовать.<sup>21</sup>

Не погружаясь далее в примеры, которых антропологами собрано немало, мы видим, что в различных культурах в различных ситуациях траур по поводу смерти предписывает семьям разные эмоции и разную степень их интенсивности. Где-то имеет место сдержанность. Где-то предписывается веселиться<sup>22</sup>. Либо, напротив, „убиваться”, „выть” и царапать лицо. Или приветствуется сначала одна

---

<sup>21</sup> Ibidem, с. 200.

<sup>22</sup> У той же Шепер-Хьюз приводятся примеры нарочито праздничных и веселых похорон младенцев в Венесуэле; обрядовое веселье и розыгрыши имеют место на траурных церемониях в ряде областей Ирландии; широко известна карнавальная форма празднования Дня Мертвых в Мексике.

модель поведения (чрезмерное горе), а потом другая (безудержное веселье). И в этом смысле об обязательности ритуала собственно *скорби* (*mourning*) можно говорить лишь в нестрогом смысле этого слова, поскольку траур может принимать карнавально-фестивальные формы, продуцируя совсем не скорбный аффективный фон.

Еще один важный момент заключается в том, что, вопреки привычкам нашей индивидуалистической культуры, вовсе не обязательно индивидуальные чувства являются первичными по отношению к коллективным. Все-таки в культурах архаических и традиционных, где коллектив обладает приоритетом над индивидуумом, логичнее предположить, что первична именно коллективная скорбь, даже если это скорбь семьи, а не более крупных сообществ. Об этом писал еще Эмиль Дюркгейм, которого интересовало прежде всего то, как ритуалы конституируют группы:

траур не является спонтанным выражением индивидуальных эмоций. Если родственники рыдают, стонут и наносят себе раны, то не потому, что лично потрясены смертью близкого человека. [...] Траур не является естественным движением личной чувственности, которая задета ужасной потерей, — это обязанность, налагаемая группой. Человек горюет не просто потому, что испытывает грусть, но потому, что он обязан это делать. [...] Более того, пренебрежение этой обязанностью влечет за собой мифические и общественные санкции. Например, считается, что если родственник не будет соблюдать траур должным образом, то душа покойного выследит его и убьет<sup>23</sup>.

О важности именно коллективного характера эмоций пишет и упомянутый выше М. Цаумзайль: „Опыт сильного горя после катастрофы является коллективным опытом. Поэтому не должна удивлять формулировка, которую мы слышали очень часто: „Травму получили мы все”. К этому добавлялось: „Мы знаем, как это преодолеть””.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Эмиль Дюркгейм. *Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии*. Москва 2018, с. 654-655.

<sup>24</sup> Манfred Цаумзайль: *Дискурс о травме в контексте катастроф – опыт переживания сильного горя на острове Ява в Индонезии*, в: *Неопределенность как вызов. Медиа. Антропология. Эстетика*. Кристоф Вульф, Валерий Савчук. Санкт-Петербург: РХГА, 2013, с. 108.

Не углубляясь в детали, все же отметим, что теория приоритетности коллективного аффекта представляет собой достаточно сложную задачу и для философии, и для психологии, и для социальной антропологии, прежде всего, в силу сформированной картезианством методологической привычки отталкиваться от индивида как от самоочевидной, несомненной и атомарной инстанции. Из философов, пожалуй, наиболее целенаправленную попытку уйти в этом отношении от картезианства мы видим у Жиля Делеза, чья теория аффектов, созданная в опоре на философию Спинозы, построена таким образом, что для нее различие индивидуального и коллективного не является смыслообразующим (это спинозистский мотив, поскольку для Спинозы как индивиды, так и группы представляют собой лишь модусы субстанции).<sup>25</sup> Аффекты понимаются как события и состояния, как то, что происходит с модусами и модифицирует их, при этом значимым различием оказывается различие между аффектами, способствующими увеличению или уменьшению силы и способности тел к действию. В терминах повлиявшего на Делеза Ницше речь идет о различии активных и реактивных сил, что и составляет ключевой элемент воли к власти. Аффекты транзитивны, а не репрезентативны, то есть они характеризуют не объекты, воздействием которых на тело вызываются, а процессы трансформации самих тел. Это понимание аффекта развивается в книге *Тысяча плато* в контексте вопроса о том, что представляет собой коллективное тело в его эффективности (рассматривается, в частности, номадическая машина войны). И Делез пишет о том, что коллективное тело возможно только тогда, когда активирована точка сборки, а „эти сборки являются аффективными, они суть композиции желания”, причем машина войны и машина труда, нуждаясь в аффективной мобилизации, требуют аффектов разного порядка, в них задействована „не одна и та же справедливость, не одна и та же жестокость, не одна и та же жалость”<sup>26</sup>.

Если вернуться от философских метафор к социологии и социальной антропологии, то нужно отметить две концепции, предпринимающие попытку мыслить социальное измерение эмоций не из приоритета индивида. Автор первой концепции – Рендал Коллинз,

---

<sup>25</sup> Жиль Делез: *Спиноза*, в: Жиль Делез: *Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза*. Москва 2001, с. 226-230.

<sup>26</sup> Жиль Делез, Феликс Гваттари: *Капитализм и шизофрения. Тысяча плато*. Екатеринбург – Москва 2000, с. 674-675.

который продолжает линию Дюркгейма и Гоффмана и предлагает программу исследования ритуалов интеракции. Для этой теории отправной точкой является ситуация, а не индивид:

Теория ритуалов интеракции и цепочек ритуалов интеракции представляет собой прежде всего теорию ситуаций. Это теория кратковременных столкновений человеческих тел, заряженных эмоциями и обладающих определенным сознанием в силу того, что они прошли цепочки предыдущих столкновений.<sup>27</sup>

Индивид как социальный актор понимается как всего лишь квазистойчивый поток в пространстве и времени, или своего рода осадок (*precipitate*), перемещающийся из одной ситуации в другую. Ситуации же обладают собственными законами развития, и задача исследователя, по Коллинзу, заключается в том, чтобы понять их собственную логику и динамику. И, конечно же, важную роль в этой концепции играет ритуал, который понимается как сформированный взаимно сфокусированными эмоциями и вниманием механизм, производящий разделяемую участниками ситуации реальность и порождающий аффективно переживаемую солидарность в группе.

Автор еще одной эвристически перспективной концепции – медиевистка Барбара Розенвейн, о чьем методологическом вкладе в теорию эмоций пишет и Ян Плампер. Розенвейн вводит концепт „эмоциональных сообществ”.

Это те же самые сообщества, что и социальные: семьи, кварталы, парламенты, цехи, монастыри, церковные приходы. Но исследователь, изучая их, ищет прежде всего, системы чувств: что эти общины (и индивиды в них) определяют и расценивают как ценное или вредное для себя; оценки, которые они дают чувствам других; характер аффективных связей между людьми, которые они признают; а также модусы выражения эмоций, которые они ожидают, поощряют, терпят или осуждают<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Randall Collins: *Interaction Ritual Chains*. Princeton 2004, p. 3.

<sup>28</sup> Barbara Rosenwein: *Worrying about Emotions in History* “American Historical Review” 2002 № 107 /3, p. 842.

Анализ работ Розенвейн по истории эмоций у Плампера см.: Ян Плампер: *История эмоций*. Москва 2018, с. 111.

Метод исследования, который разрабатывает Розенвейн, интересен тем, что позволяет отследить, как формируются устойчивые эмоциональные связи групп. Эмоции и производятся сообществом, и сами в свою очередь воспроизводят его. При этом эффекты понимаются как сложные, завязанные на габитус и дискурсивные практики констелляции. Такой подход позволяет избежать ловушки в виде ложной теоретической проблемы скачка аффектации от индивида к коллективу.

В этом смысле история Антигоны повествует нам не про сильное персональное горе, которое репрессивная власть запретила выразить публично и разделить с другими, а про серьезный символический ущерб, который несет семья, если погребальный ритуал не соблюден по отношению к одному из ее членов. Упорствуя, Антигона действует, прежде всего, как функция семейного тела<sup>29</sup>, как старшая женщина в семье, в чьей прямой компетенции находится ответственность за правильное соблюдение заупокойного культа. Различие между самоотверженностью Антигоны и нерешительностью Исмены – это различие не столько индивидуальных характеров, сколько семейных статусов, на что совершенно справедливо обратил внимание Вадим Михайлин<sup>30</sup>: на Исмене (как на младшей) попросту не лежит весь груз ответственности за грозящий семье позор, от которого едва ли может уклониться Антигона. И – здесь можно решительно возразить Батлер, – Антигона не совершает никаких революций, а отстаивает вполне консервативный порядок, который был нарушен тираническим и, по сути, хубристичным распоряжением царя, который, как

<sup>29</sup> Виктор Ярхо обращает внимание на то, что когда Антигона многократно называет своего брата «φίλος», она характеризует его как «своего» и «родного», а не «любимого» в моральном и эмоциональном смысле этого слова. Виктор Ярхо: *Семь дней в афинском театре Диониса*. Москва 2004, с. 111.

<sup>30</sup> Вадим Михайлин отметил этот момент во время дискуссии на междисциплинарном семинаре *Производство аффекта: практики, поэтики, политики, технологии манипуляции* (Самарский государственный университет, 13–14 декабря 2019 года). В своих работах Михайлин часто подчеркивает, что то, что в античных текстах современному читателю представляется проявлением индивидуального характера героя, гораздо корректнее было бы интерпретировать как стратегию, производную от семейного статуса и микрогрупповых интересов. См.: Вадим Михайлин: *Тропа звериных слов. Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции*. Москва 2005.

мы помним, по совместительству еще и брат матери, занявший трон после того, как его племянники убили друг друга. Указ Креонта исполнен нечестивого хюбриса, поскольку посягает на священное право семьи почтить своих мертвых, что, в общем, в античных полисах моральной поддержки найти не могло.<sup>31</sup> Так что даже прочтение основного конфликта этой трагедии как противоречия интересов семьи и полиса можно принять лишь с этой оговоркой. И совершенно определенно нельзя сказать, что в этой трагедии полису противостоит индивид<sup>32</sup>.

Так какие функции выполняет ритуальная скорбь, если допустить, что приоритетна все-таки не задача облегчения страдания от индивидуального чувства утраты? Консолидация вокруг мертвого тела позволяет коллективу пережить себя как единое тело и подтвердить свою жизнеспособность. Скорбь, траур (*mourning*) часто описывается как элемент обряда перехода, что справедливо, но важный акцент заключается в том, что целью этого обряда является не столько устроение посмертной судьбы индивида (это средство, а не сама цель), сколько трансформация скверного покойника в благодатного предка. Как мы помним, задача почивших бразильских младенцев – молиться за семью, поэтому для семьи хорошо, если есть кому за нее молиться. Если ритуал не проведен или что-то идет не так, для семьи велик риск получить в свои ряды „заложного“ мертвца (неупокоенного вредоносного духа). И это плохо не только для посмертной судьбы этого индивида, но прежде всего для семейного коллектива, „опозоренного“, „проклятого“, получившего скверную рану на своем теле. Поэтому по крайней мере в архаических обществах страшна не

<sup>31</sup> Полиник, конечно, повел себя как предатель, но как пишет Виктор Ярхо, афиняне (аудитория Софокла) в наказание за предательство могли запретить похороны на афинской земле, но ни в коем случае не запретить погребение вообще, то есть семье не возбранялось забрать останки и упокоить их за пределами Аттики, что и произошло, в частности, с телом Фемистокла. См: Виктор Ярхо: *Семь дней в афинском театре Диониса*. Москва 2004, с. 138-139.

<sup>32</sup> Такую трактовку мы видим в критикующей анализ *Антигоны* у Батлер статье Бонни Хониг: Bonnie Honig: *Antigone's Laments, Creon's Grief: Mourning, Membership, and the Politics of Exception*, „Political Theory“ 2009 (37), no. 5, p. 5-43.

смерть сама по себе, а именно смерть „неоплаканная”, неритуализованная, поскольку мертвый не имеет шансов включиться в тело семьи в новом качестве. Этим и был страшен статус homo sacer, исключенного при жизни и после смерти. Так что не столь уж удивительно, что Антигона предпочитает собственную смерть, но с похоронами и оплакиванием (то есть преждевременную, но правильную и к тому же вызывающую сочувствие иуважение со стороны фиванцев) скверне брата, оставленного непогребенным. И уж точно в ее выборе нет никакой фрейдистской меланхолии. Что касается важности аффекта на траурных церемониях, то он, несомненно, вменяется участникам ритуала согласно принятому в культуре сценарию. Нет смысла спрашивать о том, подлинный он или перформативно-наигранный. Ритуальная ситуация втягивает всех причастных в коллективное переживание. Причем важна его заразительность, которая сродни контагиозности сакральной энергии (можно даже сказать, что в пределе это одно и то же). Аффектация, какой бы ее вид ни поддерживала конкретная традиция, – важное условие успешности траурного ритуала, без нее сообщество не может пережить собственное коллективное тело как восстановленное, а также с мифологической и магической достоверностью воспринять умершего как перешедшего в ранг сакрального предка.

Теперь вернемся к современным политикам скорби и вопросу о консолидирующем потенциале коллективного аффекта, возникающего вокруг жертв насилия (терактов) или катастрофы. Ситуация внезапных массовых смертей требует публичной ритуализации, позволяющей, как минимум, аффективно подтвердить, что социальные связи есть и они прочны. Случившиеся смерти требуют перекодирования из скверного сакрального в позитивное сакральное, что и происходит посредством ритуального оплакивания, а коллективное тело требует консолидации перед лицом утраты. Стихийная коммеморация, в процессе которой часть публичного пространства обретает характер временного святилища<sup>33</sup>, перекодирующего случайные и катастрофические смерти в нечто, чему можно приписать более или менее позитивный смысл, представляет собой крайне важный ритуал скорби, причем скорби именно публичной, вовлекающей далеко не только непосредственно пострадавшие семьи, но и широкий круг

---

<sup>33</sup> Этот ритуальный процесс исследует группа Джека Сантино. *Spontaneous Shrines and Public Memorializations of Death*, Jack Santino. New York 2005.

сочувствующих. Что выводит людей на улицы и вынуждает ставить свечки на импровизированных алтарях и параллельно соучаствовать в траурной активности в социальных сетях? Эмпатия, сочувствие, за которым стоит страх оказаться на месте жертв, если эти жертвы не маргинальны; тревога, что невозможно гарантировать собственную безопасность? Или люди приходят, чтобы избавиться от дискомфортных эмоций, разделив их с другими? Или собираются вместе как раз ради аффекта коллективности? Или приходят, потому что чувствуют, что должны соучастовать в некоем социально важном ритуале, и уже приходя, включаются в аффектацию? Еще раз подчеркнем важный момент – смерть современных жертв терактов, катастроф и им подобных событий в отличие от традиционных жертв жертвоприношений, – это „неправильные” смерти, они как бы сакрализованы в силу самой ситуации, но это „скверное”, деструктивное в социальном смысле сакральное, которое именно поэтому нуждается в дополнительной ситуативной ритуализации. Стихийные коммеморативные практики как раз сигнализируют об этом избытке: людям недостаточно обычных религиозных процедур по принятому обряду, они включаются в дополнительные действия, имеющие квазикультовый характер. Джек Сантино характеризует эти стихийные коммеморативные практики как „ритуалеск” и подчеркивает, что с ними связана некая особая социальная энергия, потенциально имеющая политическую направленность: организующееся на таких спонтанных мемориалах коллективное тело не просто пытается *отпраздновать* (mourning часто описывается как fest) чью-то память, но и публично манифестирует некий социальный месседж, ведь „безвременно ушедшие” скончались не частным образом в своих постелях, они погибли, потому что о себе просигнализировала некая социальная проблема (терроризм, война, пренебрежение безопасностью и т.п.). То есть траурный коллективный аффект, в поле которого может быть втянуто достаточно большое количество людей, может быть „заряжен” протестно. Причем субъектом этой протестно заряженной скорби является именно ситуативно возникающее и аффективно убедительное „мы” (вспомним, какие ставки Батлер делает на это „Мы”), ведь те, кого ситуация затронула лично (пострадавшие семьи), оказались затронуты вместе с другими пострадавшими, образовав сообщество утраты; сочувствующие же, не будучи задеты утратой лично, едва ли осуществляли переход от собственного индивидуального аф-

фекта к коллективному. И потому с большой долей уверенности можно предположить, что здесь мы видим именно ситуативное попадание в поле аффекта – он не мой и не чей-то еще, он первично коллективный<sup>34</sup>.

Стихийная коммеморация по определению недолговременна, поэтому в дальнейшем либо временный „алтарь“ будет демонтирован, а аффективная волна постепенно затухнет и растворится в новостной повестке, либо она будет переключена на уровень развернутого официального высказывания, присваивающего событию определенный смысл и утверждающего определенную, официальную версию произошедшего. В таких случаях возводится постоянный мемориал. Процесс этой апроприации не всегда идет гладко, часто возникает напряженность между сообществами утраты и властными инстанциями. И эта напряженность может получить политическое измерение: если коллективное тело скорби сформулирует свои претензии в политическом ключе и донесет свою версию произошедшего до достаточно большой и разноплановой референтной группы, можно увидеть и перформативное самопредъявление „народа“.

К причинам конфликта сообществ утраты и властных инстанций можно отнести сопротивление идеологическому присвоению, когда пострадавшие семьи ощущают, что их погибшие использованы как средство для укрепления идеологических конструкций. По этой причине родственники погибших были недовольны помпезностью мемориалов на месте терактов 11 сентября и оклахомского взрыва<sup>35</sup>. Но такого рода недовольство обычно имеет глухой характер и широкой публикой не воспринимается и не поддерживается. Если семьи могут переживать по поводу того, что их родные изъяты у них и в жизни, и в смерти, то общество в целом, как правило, не видит ничего плохого в том, чтобы смертям придать величие и, тем самым, смысл, то есть собственно перекодировать их в священных жертв жертвоприношения, чья смерть не была напрасна, поскольку сплотила нацию. Конфликт другого типа возникает тогда, когда вопреки

---

<sup>34</sup> Pamela L. Hirsch: *Mind and mourning: The primacy of “we” in complicated grief*, „Death Studies“ 2018, DOI: 10.1080/07481187.2018.1504835 URL: <https://doi.org/10.1080/07481187.2018.1504835> (20.12.2019).

<sup>35</sup> Ana Milosevic: *Remembering the present: Dealing with the memories of terrorism in Europe*, „Journal of Terrorism Research“. May 2017, Vol. 8, Issue 2, p.47-49.

существующему запросу мемориал все же не возводится, и тем самым сообщество утраты не получает возможности добиться публичного признания своей травмы. Заметим, что это не тот случай, когда был достигнут всеобщий консенсус касательно того, что трагический инцидент по своим последствиям исчерпан и не требует дальнейшего публичного коммеморативного усилия. Чаще всего конфликт назревает, если предполагаемый мемориал не только не укрепляет официального властного дискурса, но и способен нанести ему чувствительный урон символического характера, так что проблема сдвигается в зону умолчания (как, по всей видимости, происходит в случае с мемориалом на месте убийства Бориса Немцова или отсутствием мемориальных знаков на Каширском шоссе и ряде других мест терактов). В случае, когда жертва символически не признана, люди (сообщества утраты прежде всего, а также сочувствующие им), как говорит Батлер, воспринимают себя как „расходный материал“ и с этим мириться не согласны. Они требуют достойного оплакивания и признания собственного статуса. Впрочем, предъявление пышных траурных церемоний и официальных мемориалов само по себе проблемы того, что жизнь может рассматриваться как „расходный материал“ не сни-<sup>36</sup> маєт. В Беслане, например, на мемориальную атрибутику были брошены значительные силы и средства: помимо *Города ангелов* (отдельного участка кладбища) и мемориала на руинах самой школы в городе установлено впечатляющее количество траурных знаков, ритуалы скорби выполняются регулярно и, по крайней мере, часть из них имеет официальный характер. Однако претензия со стороны сообщества утраты продолжает предъявляться, то есть сообщество не считает, что официальные жесты и символы скорби сами по себе производят некий достаточный катарсис. С точки зрения пострадавших семей Беслана было нарушено их право на жизнь и безопасность и этим правом продолжают пренебрегать. Бесланский случай как раз достаточно очевидным делает еще один источник напряженности, это – отсутствие или недостаточность возмездия. А возмездие важно не только в правовом смысле восстановленной справедливости, а зна-

<sup>36</sup> Траурные речи вполне способны событие “заболтать”, а мемориалы – музеефицировать, то есть переключить проблемное в регистр должного, а то и привычного, локализовать скорбь в специально выделенном для нее хронотопе и освободить таким образом и публичное пространство, и повседневную жизнь от ее травмирующей остроты и актуальности.

чит легитимности управления, но и потому, что это символически значимая компенсация урона, нанесенного коллективному телу. Если этот запрос не удовлетворен, в терминах Жирара наступает чреватый насилием жертвенный кризис. Или, обращаясь к античной мифологии, можно сказать, что просыпаются Эринии с их хтоническим требованием кровной мести, способным довести до безумия. Весьма показательный в данном случае пример – разъяренная толпа горожан, требовавшая на стихийном ночном митинге линчевания убийцы девятилетней девочки в Саратове в октябре 2019 года<sup>37</sup>. Достаточно высокий накал страсти был и на траурном митинге в Кемерово после пожара в ТРЦ *Зимняя вишня*<sup>38</sup>. В Беслане также имели место вспышки гнева и ярости со стороны пострадавших. Так, в ряде публикаций сетевых изданий сообщается, что родственники заложников забили насмерть одного боевика.<sup>39</sup> А в интервью каналу *Дождь*, вошедших в документальный фильм *Комитет*, женщины из организации *Матери Беслана* говорят, что на митингах их настолько переполняла ярость, что они чувствовали в себе готовность убить<sup>40</sup>. Любопытная деталь: в этом же фильме Сусанна Дудиева (председатель оргкомитета *Матери Беслана*) дает рациональное объяснение тому,

---

<sup>37</sup> В Саратове нашли мертвую девятилетнюю школьницу. Жители города вышли ночью на стихийный митинг, требуя самосуда над подозреваемым в убийстве. Meduza. 11 октября 2019. URL: <https://meduza.io/feature/2019/10/11/v-saratove-nashli-mertvoy-devyatiletnyuyu-shkolnitsu-zhiteli-goroda-vyshli-nochyu-na-stihiyunny-miting-trebuya-samosuda-nad-podozrevayemyum-v-ubiystve> (12.12.2019).

<sup>38</sup> Мы все заперты в этом зоопарке. Кемерово после пожара. Репортаж Ирины Кравцовой. Meduza.

27 марта 2018. URL: <https://meduza.io/feature/2018/03/27/my-vse-zaperty-v-etom-zooparke>. (12.12.2019).

<sup>39</sup> Жители Беслана забили насмерть переодетого боевика. РБК. 03 сентября 2004. URL: <https://www.rbc.ru/society/03/09/2004/5703bd9b-9a7947afa08cbe68> (12.12.2019). Беслан: захват заложников. Хроника событий. Кавказский узел. 01 июня 2011. URL: <https://www.kavkaz-uzel.eu/articles/61286/> (12.12.2019).

<sup>40</sup> Речь о митинге 20 февраля 2005 года, во время которого митингующие перекрыли федеральную трассу «Кавказ» и требовали отставки главы республики Александра Дзасохова. Марина Пак: «Мне казалось, что я голыми руками могу человека убить» См. фильм Родиона Чепеля: *Комитет*. URL: <https://tvtrain.ru/beslan/?video> (10.12.2019).

почему именно женщины входят в организацию и активно борются за права пострадавших: мужчины более уязвимы в отношении потенциальных провокаций, им могут подбросить наркотики, например. Но это объяснение скорее делает более очевидными соображения ритуальной гендерной спецификации скорби, на которые в контексте „политэкономии эмоций“ обращала внимание в упомянутой работе Шепер-Хьюз<sup>41</sup>.

Процедура вменения может принять вид выявления врага, разделения на свои/чужие, вопроса о легитимности тех принципов, на основе которых принимались решения и распределения ответственности (в том числе и магической) властных инстанций за произошедшее. Не удивительно, что в результате требования сообщества утраты могут выйти в более широкую публичную плоскость и получить отчетливый политический характер. И наоборот, если вопрос о том, кто виноват, остается без катарсического разрешения, но при этом снимается/замещается вопросом „как мы будем помнить?“<sup>42</sup>, – сообщество утраты капсулируется в себе и оказывается обречено на ту самую описанную Фрейдом меланхолию.

Для политизации запроса на возмездие и справедливые компенсации нужна не только настойчивость сообщества и поддержание высокого аффективного накала длительное время, но и придание травматическому процессу растущего публичного резонанса. Культурная травма, согласно Джейфри Александеру, – не просто трагическое событие, а такое событие, которое ломает идентичность, в том числе и коллективную. Анета Гадиева (член оргкомитета организации *Матери Беслана*) говорит в интервью: „Мы конечно понимаем, что мы расходный материал. Вот сейчас мы это понимаем. А тогда мы думали, что мы такие же граждане, что нас нужно защищать“<sup>43</sup>. Так

---

<sup>41</sup> Nancy Scheper-Hughes: *Death Without Weeping: The Violence of Everyday Life in Brazil*. Berkley 1992, p. 422-425.

<sup>42</sup> Именно такую моральную установку наблюдает Сергей Ушакин в аффективных сообществах матерей, чьи сыновья погибли при исполнении так называемого «интернационального долга». Сергей Ушакин: *Вместо утраты: материализация памяти и герменевтика боли в провинциальной России в Травма:Пункты*. Сергей Ушакин, Елена Трубина. Москва 2009, с. 306-345.

<sup>43</sup> Родион Чепель: *Комитет*. URL: <https://tvtrain.ru/beslan/?video> (10.12.2019)

вот, политизация культурной травмы предполагает, что формула подобного трагического открытия „Мы думали, что мы граждане, а мы расходный материал” была транслирована на широкую аудиторию и была этой аудиторией аффективно воспринята на собственный счет. „Посмотрите на нас, – говорят члены сообщества утраты, – вы все еще думаете, что вы не расходный материал?”. В этом распространении принципиально существенную роль, безусловно, играют сетевые медиа, потому что традиционные медиа (телевидение, прежде всего), построенные по принципу вещания от одного многим, куда в большей степени подвержены цензуре, осложняющей трансляцию подобного месседжа на массовую аудиторию.

Рискнем выдвинуть предположение, что в 2019 году произошло симптоматичное изменение в публичном звучании Бесланской темы. Она сместилась в сторону превращения в парадигмальную культурную травму и политизировалась. Как показывает Джекфри Александр, для трансформации скорби по поводу катастрофического события, разделяемой узким кругом сообщества утраты, в коллективную культурную травму, имеющую в том числе и политический резонанс, нужно время – конструкты памяти должны кристаллизоваться, перекодироваться в требование, понятное широкому кругу лиц<sup>44</sup>. И оно должно упасть на благоприятную почву общественного запроса. По всей видимости, для современной культурной памяти со всеми ее процессами переосмысления и перекодирования, важны юбилейные даты<sup>45</sup>. Десятилетие бесланского теракта выпало на 2014 год и, по-видимому, на фоне общего воодушевления имперским проектом, не вызвало заметного резонанса, и превосходный фильм канала „Дождь”, который пытался донести голоса „Матерей Беслана” и их послание, был не особенно услышан (на момент написания этой статьи фильм набрал чуть более 50 тыс. просмотров). А вот к пятнадцатилетию в 2019 году в сети было опубликовано сразу

---

<sup>44</sup> По интервью, которые дают члены организаций *Матери Беслана* и *Голос Беслана* видно, что для них этот этап перекодирования непосредственно и совместно переживаемого горя в публичную речь пройден. Это уже не столько голос ритуального аффекта, сколько публичного послания, имеющего рационально формулируемые цели и аргументы.

<sup>45</sup> Об этой важности травматических годовщин пишет Алейда Ассман. Алейда Ассман: *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*. Москва 2018, с.248-251.

несколько фильмов<sup>46</sup>, которые очевидным образом попали в резонанс с общественными настроениями и приняли форму апелляции к народу, которая прозвучала политически. Наиболее внятно эта апелляция слышна в фильме Юрия Дудя, и в целом сам фильм оказался самым влиятельным. Этот месседж можно сформулировать следующим образом: „Вы какой модели биополитики хотите для себя: когда приоритетна безопасность государства и его институтов или когда приоритетна безопасность вашей жизни?” Как показали такие авторы как Мишель Фуко и Джорджо Агамбен, безопасность – это главный пункт контракта граждан и государства в эпоху биополитики: если безопасность не обеспечивается, власть теряет легитимность. Но, с другой стороны, забота о безопасности, как известно, тоже является легитимным поводом для различных репрессивных мер, подаваемых как антитеррористические. Заметим, что в отечественном публичном пространстве до недавнего времени воспринималась как релевантная формула тождества, а не дизъюнкции: „безопасность государства – это ваша безопасность, так дайте нам возможность ее обеспечить”. И непосредственно во время и после бесланских событий двусмысленность этого тождества не осознавалась. Консенсус заключался в том, что борьба с терроризмом и мир на Кавказе требует жертв, чтобы избежать еще больших жертв в будущем. И вот Эринии получили в этом году возможность докричаться до широкой аудитории, которая, мучимая после пожара в *Зимней вишне* различными подозрениями о невысокой цене собственной жизни, оказалась готова их слушать. В результате возникла весьма впечатляющая по своим масштабам информационная волна. Как показывает график, полученный с помощью аналитического сервиса Google Trends<sup>47</sup> и отражающий количество запросов по теме „Беслан” в интернете в пе-

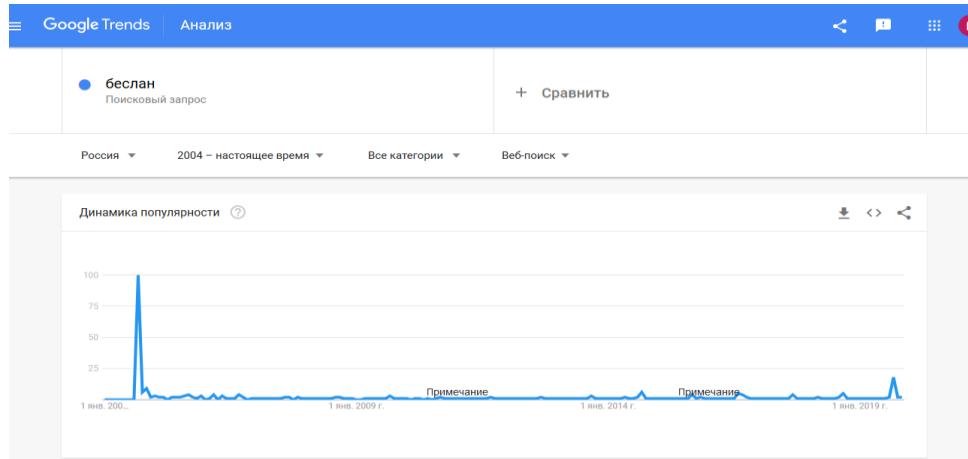
<sup>46</sup> Юрий Дудь: *Беслан. Помни.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vF1-UGmi5m8s> (на 30.12. 2019 фильм набрал почти 19 млн. просмотров).

*Школа номер один. Документальный фильм «Новой газеты» о случившемся в Беслане* (на 30.12. 2019 у фильма 954 тыс. просмотров) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-TSD1cX2htQ&pbjreload=10>

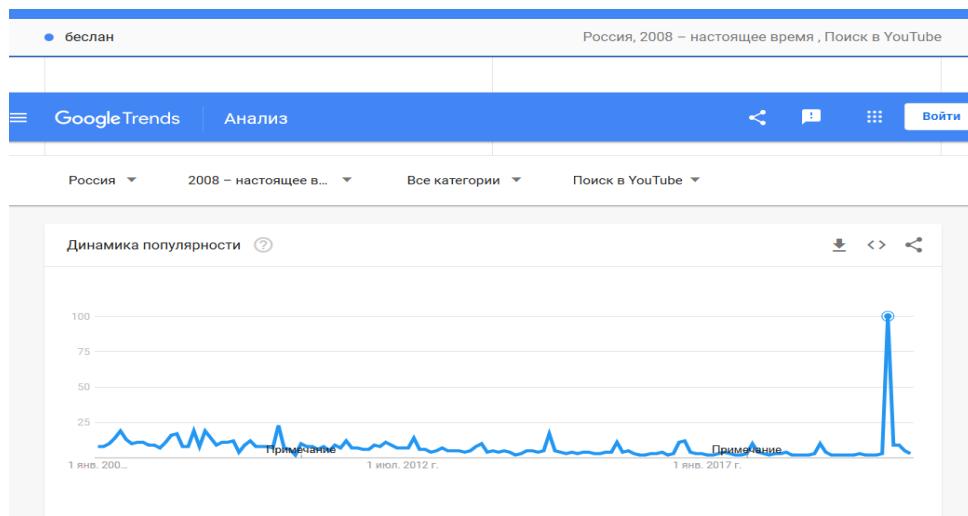
*Беслан. День незнаний. Фильм Ксении Собчак о самом страшном теракте в российской истории* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qsGR-HeQXyo> (на 30.12.2019 1 млн 220 тыс. просмотров)

<sup>47</sup> Google Trends URL: <https://trends.google.ru/trends/explore?date=all&geo=RU> (30.12.2019).

риод с сентября 2004 года по ноябрь 2019, всплеск пользовательского интереса к проблеме в сентябре 2019 года был просто беспрецедентно высок, в несколько раз превышая показатели предыдущих лет за исключением года самого события, разумеется.



Если в параметрах запроса задать «Поиск в YouTube», тогда период анализа по понятным причинам сместится с 2004 на 2008 год, но при этом 2019 год покажет абсолютный максимум, а в трендах поиска в первых строчках предсказуемым образом будет фигурировать Юрий Дудь.



Это, безусловно, хайп, чья аффективная и ритуальная энергия<sup>48</sup> способствует перекодированию представлений далеко не только бесланского сообщества скорби о себе и о своих претензиях государству. Конечно, эта информационная волна, случившаяся через 15 лет после самого события, как мы видим, никого не вывела на улицу, что Батлер предлагает считать ключевым фактором самопредъявления народа. К тому же, как и положено хайпу, она пошла на спад. Но значит ли это, что консолидирующий эффект прорвавшейся в публичное пространство многолетней скорби незначителен? Едва ли. Потому что проблема „расходности жизни” была громко и внятно озвучена и при этом совершенно не решена. Есть некоторая вероятность, что любой подобный повод или годовщина похожих событий будет раз за разом поднимать эту тему, укрупняя и накапливая ее информационный вес, а возможно и гражданский потенциал. По крайней мере, Фрида будет получать свой платок с завидной регулярностью.

## REFERENCES:

- Agamben Dzhordzho: *Homo sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'*. Moskva 2011 (Агамбен Джорджо: *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва 2011).
- Aleksander Dzheffri: *Smysly social'noj zhizni: Kul'tursociologiya*. Moskva 2013 (Александр Джеффри: *Смыслы социальной жизни: Культурсоциология*. Москва 2013).
- Assman Alejda: *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika*. Moskva 2018 (Ассман Алейда: *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*. Москва 2018).
- Batler Dzhudit: *Zametki k performativnoj teorii sobraniya*. Moskva 2018 (Батлер Джудит: *Заметки к перформативной теории собрания*. Москва 2018).
- Butler Judith: *Antigone's Claim*. New York 2002.
- Butler Judith: *Frames of War: When Is Life Grievable?* New York 2009.

<sup>48</sup> О ритуальном характере цифровой коммуникации см.: Biswarup Sen: *Information as Ritual: James Carey in the Digital Age*, „Cultural Studies Critical Methodologies”, January 2016. DOI: 10.1177/1532708615625687.

Butler Judith: *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence.* New York 2004.

Caumzajl' Manfred: *Diskurs o travme v kontekste katastrof – opyt perezhivaniya sil'nogo gorya na ostrove YAvu v Indonezii*, v: *Neopredelennost' kak vyzov. Media. Antropologiya. Estetika.* Sankt-Peterburg 2013 (Цаумзайль Манфред: *Дискурс о травме в контексте катастроф – опыт переживания сильного горя на острове Ява в Индонезии*, в: *Неопределенность как вызов. Медиа. Антропология. Эстетика*. Санкт-Петербург 2013)

Collins Randall: *Interaction Ritual Chains.* Princeton: Princeton University Press, 2004

Delez ZHil', Gvattari Feliks: *Kapitalizm i shizofreniya. Tysyacha plato.* Ekaterinburg, Moskva 2000 (Делез Жиль, Гваттари Феликс: *Капитализм и шизофрения. Тысяча плато*. Екатеринбург, Москва 2000)

Delez ZHil': *Spinoza*, v: ZHil' Delez: *Kriticheskaya filosofiya Kanta. Bergsonizm. Spinoza.* Moskva 2000 (Делез Жиль: *Спиноза*, в: Жиль Делез: *Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза*. Москва 2000).

Dyurkgejm Emil'. *Elementarnye formy religioznoj zhizni. Totemicheskaya sistema v Australii.* Moskva: Izdatel'skij dom «Delo», 2018 (Дюркгейм Эмиль. *Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии*. Москва: Издательский дом «Дело», 2018)

Frejd Zigmund: Skorb' i melanholiya, v Bolezn' kul'tury. Zigmund Frejd Moskva, 2014, s. 417-438. (*Скорбь и меланхолия, в Болезнь культуры*. Зигмунд Фрейд Москва, 2014, с. 417-438).

Hajdeger Martin: *Osnovnye ponyatiya metafiziki.* Sankt-Peterburg, 2013 (Хайдеггер Мартин: *Основные понятия метафизики*. Санкт-Петербург, 2013)

Hirsch Pamela L.: *Mind and mourning: The primacy of „we” in complicated grief, „Death Studies”, 2018,*

DOI: 10.1080/07481187.2018.1504835 URL:

<https://doi.org/10.1080/07481187.2018.1504835> (20.12.2019).

Honig Bonnie: *Antigone's Laments, Creon's Grief: Mourning, Membership, and the Politics of Exception, „Political Theory”* 2009, 37, no. 5 p. 5-43.

- Koreckaya Marina: *Narod kak nositel' suverennosti i granicy politicheskoi teologii*, „Sociodinamika” 2019, № 1, s. 10-19. (Корецкая Марина: *Народ как носитель суверенности и границы политической теологии*, „Социодинамика” 2019, № 1, с. 10-19).
- Lancman Klod: *SHoa*. Moskva 2016 (Ланцман Клод: *Шоа*. Москва 2016.)
- McIvor David W.: *Bringing Ourselves to Grief: Judith Butler and the Politics of Mourning „Political Theory”* 40(4) pp. 409-436.
- Mihajlin Vadim: *Tropa zverinyh slov. Prostranstvenno-orientirovannye kul'turnye kody v indoevropskoj tradicii*. Moskva 2005 (Михайлин Вадим: *Тропа звериных слов. Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции*. Москва 2005).
- Milosevic Ana: *Remembering the present: Dealing with the memories of terrorism in Europe „Journal of Terrorism Research”*. May 2017, Vol. 8, Issue 2, p.47-49.
- Plamper YAn: *Istoriya emocij*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. (Плампер Ян: *История эмоций*. Москва 2018).
- Rappaport Roy: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge 1999.
- Rosenwein Barbara: *Worrying about Emotions in History „American Historical Review”* 2002 № 107 /3.
- Scheper-Hughes Nancy: *Death Without Weeping: The Violence of Every-day Life in Brazil*. Berkley 1992.
- Sen Biswarup: *Information as Ritual: James Carey in the Digital Age „Cultural Studies Critical Methodologies”*, January 2016. DOI: 10.1177/1532708615625687.
- Serikov Andrej: *Sovremennye analogi chelovecheskogo zhertvoprinosheniya*, „Vestnik Samarskoj gumanitarnoj akademii”. Seriya Filosofiya. Filologiya, 2019, № 2, s. 68-100. (Сериков Андрей: *Современные аналоги человеческого жертвоприношения*, „Вестник Самарской гуманитарной академии”. Серия Философия. Филология, 2019, № 2, с. 68-100).
- SHeper-H'yuz Nensi: *Smert' bez placha: pohorony angelov, „Arheologiya russkoj smerti”* 2018, № 6, s. 177-202. (Шепер-Хьюз Нэнси: *Смерть без плача: похороны ангелов, „Археология русской смерти”* 2018, № 6, с. 177-202).

*Spontaneous Shrines and Public Memorializations of Death*, Jack Santino. New York 2005.

Ushakin Sergej: *Vmesto utraty: materializaciya pamyati i germenevtika boli v provincial'noj Rossii v Travma:Punkty*. Sergej Ushakin, Elena Trubina. Moskva 2009, s. 306-345. (Ушакин Сергей: *Вместо утраты: материализация памяти и герменевтика боли в провинциальной России* в: Сергей Ушакин, Елена Трубина: *Травма: Пункты*. Москва 2009, с. 306-345).

YArho Viktor: *Sem' dnej v afinskem teatre Dionisa*. Moskva 2004 (Ярхо Виктор: *Семь дней в афинском театре Диониса*. Москва 2004).

**АНДРЕЙ СЕРИКОВ**

Самарский национальный исследовательский университет имени  
академика С.П. Королева (Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-4213-8089  
e-mail: aeserikov@mail.ru

**ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОПЕРЕЖИВАНИЕ КАК УСЛОВИЕ  
РИТУАЛЬНОЙ САКРАЛИЗАЦИИ ПОТЕРПЕВШИХ\***

**EMOTIONAL ENTRAINMENT AS A CONDITION  
FOR THE RITUAL SACRALIZATION OF VICTIMS**

**Abstract:**

The effectiveness of any ritual depends on how strong emotions it produces and transforms are. The significance of human sacrifice and its analogues in culture is due to the fact that they cause such strong emotions that other rituals cannot cause. Modern analogues of sacrifice rituals use victims of accidents, disasters and crimes, transforming them into sacrifices. Hype, emotional empathy, mass emotions are those elements which are necessary for the ritual that turns a simple murder or misfortune into an analogue of sacrifice.

**Keywords:** culture, society, emotion, ritual, victim, sacrifice, sacralization, media, analogues of human sacrifice

Согласно Рою Раппопорту, эффективность религиозного ритуала основана на достижении единства дискурсивного, логического

---

\* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научно-исследовательского проекта РФФИ № 19 011 00872 „Философская антропология жертвы: сакрализация, управление, дизайн“.

компонента (священное) и аффективного, невыразимого, иррационального компонента (нуминозное), порождающего недискурсивное эмоциональное подтверждение дискурсивных истин<sup>1</sup>. Опираясь на эту идею о ритуале как источнике религиозных представлений и переживаний, можно предположить, что ритуал жертвоприношения не просто перенаправляет агрессию, как об этом пишет Рене Жирар<sup>2</sup>, но открывает доступ к трансцендентному опыту и производит веру в справедливость и другие социальные ценности. Рациональный дискурс сам по себе не способен породить ни подобный опыт, ни соответствующие ценности. Поэтому жертвоприношение — одна из основ социальной солидарности не только в архаическом, но и в современном обществе. А поскольку современная культура табуирует жестокость и убийство в целях жертвоприношения, сегодняшние аналоги ритуалов жертвоприношения все чаще используют жертвы несчастных случаев, катастроф и преступлений, преобразуя их в священные жертвы<sup>3</sup>. В этом контексте встают вопросы о том, какими свойствами должны обладать потерпевшие, чтобы их образы относительно легко трансформировались в образы сакральных жертв, и каковы должны быть свойства бедствия или преступления, чтобы они могли стать основой аналогов жертвенного ритуала.

Чтобы ответить на эти вопросы, нужно понять, что ритуал эффективно производит представления и ценности лишь тогда, когда включает в себя групповые эмоциональные сопереживания. Это состояния, которые Эмиль Дюркгейм называл коллективным возбуждением<sup>4</sup>, а Виктор Тэрнер — лиминальными состояниями<sup>5</sup>. Похожим образом Ренато Росальдо писал о «силе эмоций» как важнейшем аспекте ритуала охоты за головами у филиппинских илонготов. Охота

---

<sup>1</sup> Roy Rappaport: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge 1999.

<sup>2</sup> Рене Жирар: *Насилие и священное*. Перевод с французского Г. Дащевского. Москва 2010.

<sup>3</sup> Марина Корецкая: (*Не*) напрасные жертвы: травма как точка сборки биополитического коллектива тела, „Международный журнал исследований культуры“ 2017. №4 (29), с.30.

<sup>4</sup> Эмиль Дюркгейм: Элементарные формы религиозной жизни, в: *Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения*. Антология. Составление и общая редакция А.Н.Красникова. Москва 1998.

<sup>5</sup> Виктор Тэрнер: *Символ и ритуал*. Составитель и автор предисловия В.А.Бейлис. Москва 1983.

за головами — это человеческое жертвоприношение, которое для илонготских юношей являлось традиционным обрядом инициации, а для взрослых мужчин — единственным надёжным способом преодолеть смесь скорби и гнева, вызванную утратой близкого человека или другим горем. В анализе Росальдо важно то, что сильные эмоции и их взаимные превращения описаны не просто как порождаемые ритуалом, но как самодостаточная причина для периодического возобновления этого ритуала<sup>6</sup>.

Рэндалл Коллинз соединяет идею Дюркгейма об эмоциональной основе ритуала с идеей Эрвина Гофмана о том, что ритуалы могут быть не только религиозными или формальными, но и повседневными<sup>7</sup>. Центральный тезис теории ритуалов интеракции Коллинза состоит в том, что ритуальная ситуация обуславливает высокую концентрацию эмоциональной энергии, которая затем проявляется в человеческих действиях, порождающих и изменяющих социальные структуры. Ритуал может быть, а может и не быть успешным. Простое формальное соблюдение традиций само по себе не гарантирует эффективность ритуала, которая зависит от силы совместно переживаемых эмоций. Опыт участников успешного ритуала включает: 1) групповую солидарность, чувство принадлежности; 2) эмоциональную энергию: чувства уверенности, восторга, силы, энтузиазма, желания действовать; 3) уважение к репрезентирующим группу символам: эмблемам, визуальным образам, словам и жестам, которые воспринимаются членами группы как священные и требующие защиты от тех, кто их не уважает; 4) моральные чувства: правильность принадлежности к группе, необходимость уважения её символов, защиты группы и её символов от нарушителей; аморальность или неуместность нарушения групповой солидарности и неуважения групповых символов<sup>8</sup>.

Коллинз утверждает, что обязательным условием возникновения сильных совместных эмоций является телесное соприсутствие в ситуации лицом-к-лицу. С ним в дискуссию вступает Ричард Линг, счи-

<sup>6</sup> Ренато Росальдо: *Скорбь и гнев охотников за головами*. Перевод с английского А.Евтигина и С.Мохова, „Археология русской смерти“ 2016. Том 2. №1(2), с.176-203. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_27414092\\_97-493417.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_27414092_97-493417.pdf) (23.11.2019).

<sup>7</sup> Эрвин Гофман: *Ритуал взаимодействия: Очерки поведения лицом к лицу*. Перевод с английского под редакцией Н.Н.Богомоловой, Д.А.Леонтьева. Москва 2009.

<sup>8</sup> Randall Collins: *Interaction Ritual Chains*. Princeton, NJ 2004, p.49.

тающий, что современная мобильная связь также может использоваться для усиления взаимных эмоций и вносить свой вклад в эффективные ритуалы. Он опирается на многочисленные примеры использования мобильных средств в качестве неотъемлемой части большинства современных ритуалов, особенно среди молодежи. Соглашаясь с Коллинзом, что социальная сплоченность в максимальной мере порождается действием в соприсутствии, Линг настаивает, что «мобильные коммуникации являются средством, с помощью которого мы можем развивать и поддерживать социальные группы»<sup>9</sup>. Коллинз же реагирует на тезис Линга следующим образом:

Существуют, однако, реальные вызовы для теории, главным образом, связанные с электронными медиа. Должны ли мы на самом деле все еще встречаться лицом к лицу, чтобы ощутить сильную солидарность? Р.Линг исследовал этот вопрос. В книге о мобильных телефонах его вывод таков: интеракция действительно возможна и посредством телефона, но она не очень сильна. Поэтому люди, кроме разговора по телефону, хотят еще и встречаться лицом к лицу<sup>10</sup>.

Кристофф Вульф также пишет, что миметическое заражение интенсивными эмоциями является основой создания в ритуале чувства сплоченности и социальной связности. Он считает, что такое эмоциональное заражение возможно не только в ритуалах, где участники телесно соприсутствуют в ситуации лицом-к-лицу, но и в рамках медийно опосредованного сопереживания. Чтобы подтвердить свой тезис, Вульф приводит пример инсценированных похорон Майкла Джексона, ставших медийным событием<sup>11</sup>.

По поводу данной дискуссии можно сказать, что её участники не слишком противоречат друг другу. С одной стороны, Коллинз

---

<sup>9</sup> Richard Seyler Ling: *New Tech, New Ties. How Mobile Communication Is Reshaping Social Cohesion*. Cambridge, MA 2008, p.163.

<sup>10</sup> Алекс Ван дер Зейу, Лаура Кейсман, Дон Вейнник: *Социологизирование с Р. Коллинзом: интервью об эмоциях, насилии, пространствах внимания и социологии, „Социологические исследования“ 2019. № 1. с.42, URL: http://socis.isras.ru/files/File/2019/1/van\_der\_Zeeuw.pdf (25.11.2019).*

<sup>11</sup> Кристофф Вульф: *Производство социального: ритуал, эмоции, воспоминания, „Журнал социологии и социальной антропологии“ 2010. №3, с.47, URL: http://www.jourssa.ru/sites/all/files/volumes/2010\_3/Wulf\_2010\_3.pdf (25.11.2019).*

прав, что опосредованные коммуникации не создают эмоциональную связь той же силы, что и непосредственное взаимодействие лицом к лицу. С другой стороны, невозможно отрицать факты эмоционального заражения и вовлечённости в ритуалы на основе современных цифровых средств связи. Кроме того, Коллинз может относится к тем типам людей, которым не нравятся экраны. И это подавляет их вовлечённость. Но, вероятно, есть люди, у которых экраны только усиливают вовлечённость? Например, наличие работающего экрана может активировать у таких людей привычные эмоциональные механизмы, сформированные при просмотре кино и телесериалов.

Важно уточнить следующее обстоятельство. При дистанционной коммуникации эмоциональное заражение возможно в том случае, если у участников коммуникации есть опыт непосредственного эмоционального взаимодействия лицом к лицу, непосредственного телесного взаимодействия. При таком условии символы (слова, видеоряд, компьютерная симуляция) способны производить необходимый эмоциональный эффект, если же человек никогда не взаимодействовал с другими людьми непосредственно, в его опыте нет необходимых данных для этого.

Чтобы понять, каким образом телесная близость производит совместные эмоции, следует понаблюдать за тем, что делают люди во время праздников, похорон и религиозных ритуалов, во время любовных свиданий и дружеских встреч. Даже когда, любовь или дружба проявляется в том, что люди сидят рядом и каждый что-то листает в своем собственном смартфоне или планшете, они все равно испытывают эмоции, отличные от тех, что они испытывают, делая то же самое вдали друг от друга. Но они также могут вместе готовить еду, есть и пить, курить, жечь костер или зажигать свечи, танцевать, смеяться, плакать, драться, плавать, париться в бане, прыгать с парашютом, заниматься йогой, медитировать и т.д. Все это создает особые совместные переживания, которые затем становятся основой для переживания единства, для того, чтобы человек в принципе мог понять, что такое любовь, дружба или ненависть. Но начинается всё, конечно, с опыта единства с материнским телом, который испытывает ребёнок в самом начале своей жизни, с опыта общения маленького ребёнка с близкими людьми в семье. Поэтому каждый человек так или иначе имеет опыт какого-то непосредственного эмоционального взаимодей-

ствия, и на этом основании его мозг может выстраивать симуляции тех или иных эмоций, опираясь на дистанционную коммуникацию.

Тем не менее, подлинное непосредственное эмоциональное взаимодействие какого-то типа может отсутствовать в опыте того или иного человека, и если он с ним сталкивается, он может пережить своеобразное откровение, может открыть для себя новые сильнейшие эмоции. Представьте человека, в семье которого никогда совместно не музиковали и не пели хором, а затем он оказывается в ситуации, где впервые пробует делать это, у него получается, и он чувствует совершенно особенное, не известное ему ранее единство с другими людьми, близкое к эйфории.

В науке нет согласия в понимании сущности эмоциональных состояний. Но любая современная теория эмоций, на мой взгляд, должна исходить из следующих эмпирических фактов: с одной стороны, переживаемые людьми эмоциональные состояния имеют телесную, физиологическую основу и связаны с выражениями лица и движениями тела, некоторые из которых могут быть универсальны; с другой стороны, эти состояния ситуативно и культурно специфичны, описываются людьми словами, не совпадающими по значению в разных языках, хотя и имеющими некоторые общие семантические компоненты. Наиболее перспективной, с этой точки зрения, является теория концептуального действия (the conceptual act theory of emotion), которую в настоящее время разрабатывают Лоуренс Барсалу и Лиза Барретт с соавторами<sup>12</sup>. Они опираются на гипотезу Джеймса Расселла о психологическом конструировании эмоций на основе стержневого аффекта (core affect), понимаемого как простейшее нерефлективное состояние на пересечении различной степени удовольствия-неудовольствия, с одной стороны, и активности-пассивности, с другой<sup>13</sup>. В соответствии с этой теорией, переживаемая человеком конкретная эмоция каждый раз формируется на основе стержневого аффекта под влиянием мгновенной концептуализации ситуации, в которой человек оказывается.

---

<sup>12</sup> Christine D. Wilson-Mendenhall, Lisa Feldman Barrett, W. Kyle Simmons and Lawrence W. Barsalou: *Grounding Emotion in Situated Conceptualization*, „Neuropsychologia” 2011. Vol. 49(5), p.1105-1127, URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3078178/pdf/nihms262356.pdf> (26.11.2019).

<sup>13</sup> James A. Russell: *Core Affect and the Psychological Construction of Emotion*, „Psychological Review” 2003. Vol. 110, No.1, p.145–172, URL: [http://iviz-lab.sfu.ca/arya/Papers/Others/Emotions/Core\\_Affect.pdf](http://iviz-lab.sfu.ca/arya/Papers/Others/Emotions/Core_Affect.pdf) (26.11.2019).

А сама эта концептуализация зависит как от культуры и языка, так и от индивидуальных склонностей, опыта и памяти тела.

Такой теоретический подход объясняет как значение силы эмоций для успешности протекания и эффективности ритуалов, так и возможность эмоционального заражения посредством электронных медиа, а не только в ситуации лицом-к-лицу. Условием того, что человек может испытать какую-то конкретную сильную эмоцию, является сила стержневого аффекта как такового, а конкретный тип эмоции может подсказываться символическими репрезентациями той или иной ситуации. Если у человека в принципе есть опыт участия в каких-то эмоционально насыщенных ситуациях определённого типа, эти репрезентации могут быть медийно опосредованы.

На этой же основе можно объяснить превращение одних сильных эмоций в другие, например, типичное для ритуалов жертвоприношения или их аналогов превращение отрицательных эмоций (горе, страдание, чувство потери, обида, гнев, желание мести и т.п.) в положительные (радость, надежда, уверенность в завтрашнем дне, любовь к ближнему, чувство удовлетворенной справедливости и т.п.). В качестве примера можно привести упомянутый выше ритуал охоты за головами у илонготов:

Охотники призывают души (духов) потенциальных жертв, произносят ритуальные формулы прощения с ними и пытаются найти благоприятные предзнаменования в процессе самой охоты. Илонготы живо вспоминают голод и лишения, которые они терпят по несколько дней или даже недель, чтобы осторожно подобраться к месту засады, где они будут поджидать первого очутившегося в этом месте человека. Когда охотники убивают свою жертву, они выбрасывают ее голову, вместо того чтобы сохранить ее в качестве трофея. Они утверждают, что, отбрасывая голову, они устраняют свои жизненные трудности, в том числе и гнев, вызванный скорбью. Мужчины, описывая свое состояние перед вылазкой, говорят, что жизненные невзгоды навалились на них своей тяжестью и душат их подобно обвивающей дерево лозе. Они говорят, что после успешной охоты они возвращаются легкой походкой и чувствуют себя полными сил. Коллективная энергия празднества с его песнями, музыкой, танцами сообщает участникам, по их словам, чувство благополучия. Искупительный ритуальный процесс приводит к катарсису»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Ренато Росальдо: *ibidem*, с. 195.

В современных аналогах жертвоприношения происходят похожие эмоциональные процессы. Приведу пример трансформации страха, горя и обиды жертв Чернобыля в чувства свободы, солидарности и радости во время несанкционированного митинга в апреле 1989 г. в Минске:

Люди начали собираться у парка Челюскинцев... Подходили и подходили. К десяти часам уже было двадцать-тридцать тысяч [...], и каждую минуту толпа увеличивалась. Мы сами такого не ожидали... Все на подъёме... [...] Балконы забиты людьми, они открывали окна настежь, взбирались на подоконники. Махали нам руками. Приветствовали платками, детскими флагами. [...] Люди шли и плакали, все держались за руки. Плакали потому, что они побеждали свой страх. Освобождались от страха...

[...] К спешке обустроенной трибуне сами подходили и без всяких бумажек говорили простые люди, которые приехали из чернобыльских мест. [...]

Женщина взяла детей с собой на трибуну: "Они у меня давно не смеются. Не балуются. Не бегают во дворе. У них нет сил. Они — как старички".

Женщину-ликвидатора...

Когда она закатала рукава и показала толпе свои руки, все удели, что руки в язвах. В струпьях. [...]

Это был Чернобыльский трибунал. <...> Я не скрою: самый большой день в моей жизни. Мы были счастливы.

А назавтра нас, организаторов демонстрации, вызвали в милицию и судили [...] Судье, вынесшему приговор, и милиционерам, сопровождавшим нас в изолятор, было стыдно. Им всем было стыдно. А мы смеялись... Да... Да! Потому что мы были счастливы...»<sup>15</sup>

Какие случаи страдания и гибели людей вызывают сильные эмоции? Предположительно, следующие: 1) страдание и гибель множества людей или страдание и гибель очень известного человека (прототипические случаи, совмещающие обе характеристики — гибель в авиакатастрофах известных спортивных команд или гибель ансамбля им. Александрова); 2) гибель отдельных никому не известных людей, если их страдания и смерть были особенно зрелищными или жестокими; 3) гибель героев, пожертвовавших собой во имя воз-

---

<sup>15</sup> Светлана Алексиевич: *Чернобыльская молитва: Хроника будущего*. Москва 2019, с.177-179.

высших целей, если об их подвиге стало известно; 4) гибель маленьких детей; 5) необычные маргинальные случаи, например, когда убийцей является маленький ребенок<sup>16</sup>.

Типичная схема превращения несчастного случая или преступления в жертвоприношение основана на том, что есть пострадавшие и есть массовые эмоции, хайп по этому поводу. Основные первоначальные эмоции — это сострадание жертвам и восхищение героизмом их спасателей. Кроме массового сострадания жертвам и почитания героев присутствует массовое желание восстановить справедливость. Как бы справедливость не понималась на сознательном уровне, бессознательно тяга к ней основана на желании отомстить. Месть приобретает форму ритуального принесения в жертву тех, кто виноват в преступлении или бедствии. Если же виноватых нет, в жертву должен быть принесен невинный — тот, кто оболган, например. Еще один вариант заключается в том, чтобы для осуществления справедливого суда над виновными, кто-то невинный (герой) должен пожертвовать собой. Например, герой должен пожертвовать собой, чтобы остановить и захватить преступников, виновных в трагедии, после чего наказание преступников одновременно становится частью ритуала поминовения героя. Хайп, шумиха в медиа, эмоциональное сопреживание, массовые эмоции — это и есть часть ритуала, превращающего простое убийство или несчастье в аналог жертвоприношения.

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что значение человеческого жертвоприношения и его аналогов в культуре связано с тем, что они вызывают такие сильные эмоции, какие не могут вызвать другие ритуалы. Поскольку эмоции могут превращаться друг в друга, ритуал жертвоприношения работает как конвертор одних сильных эмоций в другие. Основной процесс — это превращение эмоций. В целом, так называемые отрицательные эмоции могут трансформироваться в так называемые положительные. Поскольку вера в ценности предполагает определённую эмоциональную основу, то сильные эмоции могут производить ценности. Например, горе, обида и гнев могут трансформироваться в веру в справедливость во время публичного наказания преступника. Ключевое условие — сила эмоций. Поэтому успех ритуала жертвоприношения или его аналогов за-

<sup>16</sup> Лайза Баллантайн: *Виновный*. Перевод с английского М.Нуянзиной. Санкт-Петербург 2014.

висит от того, насколько сильные эмоции производят и поддерживают все элементы ритуала или их аналоги.

## REFERENCES:

- Aleksieievich Svetlana: *CHernobyl'skaya molitva: Hronika budushchego*. Moskva 2019 (Алексиевич Светлана: *Чернобыльская молитва: Хроника будущего*. Москва 2019).
- Ballantajn Lajza: *Vinovnyj*. Perevod s anglijskogo M.Nuyanzinoj. Sankt-Peterburg 2014 (Баллантайн Лайза: *Виновный*. Перевод с английского М.Нуянзиной. Санкт-Петербург 2014).
- Collins Randall: *Interaction Ritual Chains*. Princeton, NJ 2004.
- Dyurkgejm Emil': *Elementarnye formy religioznoj zhizni*, v: *Mistika. Religiya. Nauka. Klassiki mirovogo religiovedeniya*. Antologiya. Sostavlenije i obshchaja redakcija A.N.Krasnikova. Moskva 1998 (Дюргейм Эмиль: *Элементарные формы религиозной жизни*, в: *Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения*. Антология. Составление и общая редакция А.Н.Красникова. Москва 1998).
- Gofman Ervin: *Ritual vzaimodejstviya: Ocherki povedeniya licom k licu*. Perevod s anglijskogo pod redakcijej N.N.Bogomolovoj, D.A.Leont'eva. Moskva 2009 (Гофман Эрвин: *Ритуал взаимодействия: Очерки поведения лицом к лицу*. Перевод с английского под редакцией Н.Н.Богомоловой, Д.А.Леонтьева. Москва 2009).
- Koreckaya Marina: *(Ne) naprasnye zhertvy: trauma kak tochka sborki biopoliticheskogo kollektivnogo tela*, „Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury“ 2017. №4 (29). S.30-43. (Корецкая Марина: *(Не) напрасные жертвы: травма как точка сборки биополитического коллективного тела*, „Международный журнал исследований культуры“ 2017. №4 (29), с.30-43).
- Ling Richard Seyler: *New Tech, New Ties. How Mobile Communication Is Reshaping Social Cohesion*. Cambridge, MA 2008.
- Rappaport Roy: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge 1999.
- Rosal'do Renato: *Skorb' i gnev ohotnikov za golovami*. Perevod s anglijskogo A.Evtyagina i S.Mohova, „Arheologiya russkoj smerti“ 2016. Т.2. №1(2). S.176-203 (Росальдо Ренато: *Скорбь и гнев охотников за головами*. Перевод с английского А.Евтягина и С.Мохова, „Археология русской смерти“ 2016. Том 2. №1(2), с.176-203). URL:

[https://elibrary.ru/download/elibrary\\_27414092\\_97493417.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_27414092_97493417.pdf)  
(23.11.2019).

Russell James A.: *Core Affect and the Psychological Construction of Emotion*, „Psychological Review” 2003. Vol. 110, No.1, p.145–172 URL: [http://ivizlab.sfu.ca/arya/Papers/Others/Emotions/Core\\_Affect.pdf](http://ivizlab.sfu.ca/arya/Papers/Others/Emotions/Core_Affect.pdf) (26.11.2019).

Terner Viktor: *Simvol i ritual*. Sostavitel i avtor predislovija V.A.Bejlis. Moskva 1983 (Тэрнер Виктор: *Символ и ритуал*. Составитель и автор предисловия В.А.Бейлис. Москва 1983).

Vul'f Kristof: Proizvodstvo social'nogo: ritual, emocii, vospominaniya, „ZHurnal sociologii i social'noj antropologii”, 2010. №3. s.23-50 (Вульф Кристоф: *Производство социального: ритуал, эмоции, воспоминания*, „Журнал социологии и социальной антропологии“ 2010. №3, с.23-50). URL: [http://www.jourssa.ru/sites/all/files/volumes/2010\\_3/Wulf\\_2010\\_3.pdf](http://www.jourssa.ru/sites/all/files/volumes/2010_3/Wulf_2010_3.pdf) (дата обращения 25.11.2019).

Wilson-Mendenhall Christine D., Barrett Lisa Feldman, Simmons W. Kyle, and Barsalou Lawrence W.: *Grounding Emotion in Situated Conceptualization*, „Neuropsychologia” 2011. Vol. 49(5), p.1105–1127. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3078178/pdf/nihms-262356.pdf> (26.11.2019).

Zeju Aleks Van der, Kejsman Laura, Vejnink Don: Sociologizirovaniye s R. Kollinzom: interv'yu ob emociyah, nasiliu, prostranstvah vnimaniya i sociologii, „Sociologicheskie issledovaniya” 2019. № 1. S.40-51 (Зейю Алекс Ван дер, Кейсман Лаура, Вейнник Дон: *Социологизирование с Р.Коллинзом: интервью об эмоциях, насилии, пространствах внимания и социологии*, „Социологические исследования“ 2019. № 1, с.40-51) URL: [http://socis.isras.ru/files/File/2019/1/van\\_der\\_Zejuw.pdf](http://socis.isras.ru/files/File/2019/1/van_der_Zejuw.pdf) (25.11.2019).

Zhirar Rene: Nasilie i svyashchennoe / Per. s fr. G. Dashevskogo. Moskva 2010 (Жирар Рене: *Насилие и священное*. Перевод с французского Г.Дашевского. Москва 2010).

## **НАШИ АВТОРЫ**

**Татьяна Бовсуновская** – Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Киев, Украина)

**Александра Володина** – Институт философии РАН (Москва, Россия)

**Олег Горяинов** – «Академия для одаренных детей (Наяновой)» (Самара, Россия)

**Наталья Гриднева** – Самарский государственный технический университет (Самара, Россия)

**Сергей Зенкин** – Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия); Высшая школа экономики (Санкт-Петербург, Россия)

**Елена Иваненко** – Самарская гуманитарная академия (Самара, Россия)

**Мария Ильичева** – Самарский государственный социально-педагогический университет (Самара, Россия)

**Татьяна Казарина** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П.Королева, (Самара, Россия).

**Марина Корецкая** – Самарский государственный институт культуры (Самара, Россия)

**Вадим Михайлин** – Саратовский госуниверситет (Саратов, Россия)

**Екатерина Нечаева** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П.Королева, (Самара, Россия).

**Константин Поздняков** – Самарский государственный социально-педагогический университет, (Самара, Россия)

**Елена Савенкова** – ЧОУ ВО «Самарская гуманитарная академия» (Самара, Россия)

**Ирина Саморукова** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева, (Самара, Россия)

**Андрей Сериков** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева (Самара, Россия)

**Татьяна Черкес** – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь)

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT KULTURY REGIONALNEJ I BADAŃ LITERACKICH  
IMIENIA FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO

## „МИРГОРОД”

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!  
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;  
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що!*..  
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и  
эпистемологии современного литературоведения, а также возможным  
ответам на вопрос о том,  
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

### **Основной профиль журнала:**

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне общих представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

**МИРГОРОД** предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

**Технические требования к публикации**  
**(тексты высылать по адресу: [mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@gmail.com))**

**Текст**

- объём текста статьи: около 30 000 знаков,
- 12 кеглем Times New Roman,
- интервал - 1,5,
- поля - 2,5,
- заглавия произведений курсивом,
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0,
- цитаты менее 3 строк записываем в кавычках „ „,
- в случае пропущения фрагмента цитаты ставим [...].

**Ссылки**

- автоматические внизу каждой страницы,
- 10 кеглем,
- интервал 1,0.

**Сноски**

- сноска на книгу<sup>1</sup>,
- сноска на книгу под редакцией<sup>2</sup>,
- сноска на статью в книге под редакцией<sup>3</sup>,
- сноска на журнал<sup>4</sup>,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании<sup>5</sup>,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Имя Фамилия: *Заглавие книги курсивом*. Город год, с. xx.

<sup>2</sup> *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. xx.

<sup>3</sup> Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, в: *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. xx.

<sup>4</sup> Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, „*Заглавие журнала*” год, № х (хх), с. xx.

<sup>5</sup> Ibidem, с. xx.

<sup>6</sup> Имя Фамилия, op. cit., с. xx.

- сноска на веб-страницу<sup>7</sup>,
- сноска на электронные документы<sup>8</sup>.

#### К статье прилагаем:

- резюме на английском и русском языках (3-5 предложений),
- ключевые слова на английском и русском языках,
- англоязычный вариант заглавия статьи,
- **сведения об авторе (на русском и английском языках) :**  
имя, фамилия, научная степень, вуз/место работы (должность, факультет, институт, кафедра), город, страна.

#### **Примеры:**

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с. 49-80.

Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s. 245-276.

Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, „Новое литературное обозрение” 2002, № 3 (55), с. 54-65.

Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles‘ tragisches Paradoxon*, „Poetica”. Band 33 (2001), Heft 3-4, S. 465-502.

---

<sup>7</sup> <http://wwwxxxxxxxxxx.xx>, дата доступа.

<sup>8</sup> Имя Фамилия: Заглавие курсивом, <http://wwwxxxxxxxxxx.xx>, дата доступа.