

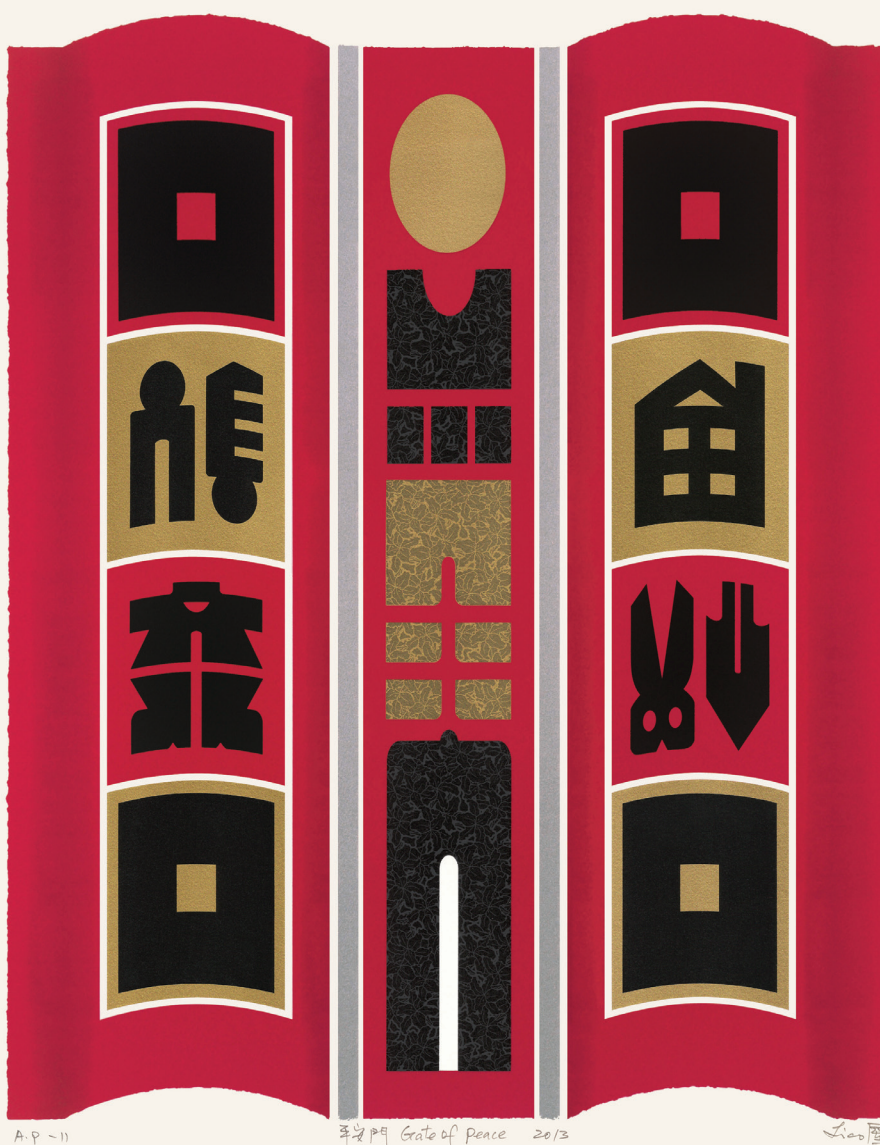
Санкт-Петербургский государственный университет  
Факультет свободных искусств и наук  
Музей современного искусства имени С.П.Дягилева СПбГУ  
Под эгидой Санкт-Петербургского международного культурного форума-2019

# КИТАЙ. РОССИЯ. США

## Искусство. Гуманитарные науки

### От поколения к поколению

Материалы международной научной конференции



A.P. - 11

平安門 Gate of Peace 2013

Liub



Санкт-Петербургский  
государственный  
университет

Smolbny  
Факультет свободных искусств и наук



ДЯГИЛЕВ  
Музей современного искусства СВЯГУ



VIII САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КУЛЬТУРНЫЙ  
ФОРУМ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ И НАУК

КИТАЙ. РОССИЯ. США.  
ИСКУССТВО.  
ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ  
ОТ ПОКОЛЕНИЯ К ПОКОЛЕНИЮ

*Под редакцией Т. С. Юрьевой, Г. Л. Тульчинского*



Санкт-Петербург  
2020

УДК 7.036  
ББК 71.41(4/8)  
К45

П о д р е д а к ц и е й:

*Т. С. Юрьевой*, профессора кафедры междисциплинарных исследований  
и практик в области искусств, доктора искусствоведения,  
директора Музея современного искусства имени С. П. Дягилева,  
заслуженного деятеля искусств Российской Федерации;

*Г. Л. Тульчинского*, профессора кафедры проблем междисциплинарного синтеза  
в области социальных и гуманитарных наук, доктора философских наук,  
заслуженного деятеля науки России, действительного члена Академии гуманитарных наук

Р е ц е н з е н т ы:

*Ильина Татьяна Валериановна* — доктор искусствоведения,  
почетный профессор Санкт-Петербургского государственного университета;

*Северюхин Дмитрий Яковлевич* — доктор искусствоведения,  
профессор Санкт-Петербургского государственного университета  
промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза художников

**Китай. Россия. США. Искусство. Гуманитарные науки: От поколения к поколению** / под  
К45 ред. Т. С. Юрьевой, Г. Л. Тульчинского. — СПб.: «Скифия-принт», 2020. — 78 с.  
ISBN 978-5-98620-452-9

В сборнике представлены материалы сравнительного анализа и осмысления в искусстве жизни поколения, выросшего в современном мире, где разность религий, мировоззрений, национальных традиций и ценностей не препятствуют преодолению границ, переживанию единства истории, как всеобщей ответственности и стремления к свободе.

Сборник рассчитан на специалистов, студентов и всех, интересующихся проблемами современной культуры и искусства.

УДК 7.036  
ББК 71.41(4/8)

ISBN 978-5-98620-452-9

© Санкт-Петербургский  
государственный  
университет, 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Юрьева Т. С.</i> Научные проблемы в свете проекта «Китай. Россия. США. Многополярный мир XX–XXI веков. Человековедение».....	5
<i>Хренов Н. А.</i> Между Америкой и Китаем: «Другой» в становлении и трансформации цивилизационной идентичности России .....	10
<i>Боборыкина Т. А.</i> Взаимопроникновение культур: Эффект домино одного мотива от Америки к России (Эдгар По, Достоевский и др.).....	16
<i>Коцюбинский Д. А.</i> Почему китайская модернизация конца XX — начала XXI вв. невозможна в России: цивилизационный аспект проблемы.....	22
<i>Akorov S. V., Borgolova O. S.</i> China in Russia's contemporary political and cultural discourses: inspiration or anxiety.....	29
<i>Вокуев Н. Е.</i> Репрезентации культурного канона в современном российском медиaprостранстве.....	35
<i>Тульчинский Г. Л.</i> Современное искусство как практика себя и тестирование культуральной нормативности .....	41
<i>Потёмкин В. И.</i> Конвергенция эстетик и технологий. Проблемы обновления аудиовизуальных искусств .....	46
<i>Вишневецкая П. К.</i> Молодежь Китая в пространстве художественной жизни своей страны.....	49
<i>Зыкова Е. А.</i> Звуковая инсталляция как способ работы с исторической памятью.....	55
<i>Лисенкова А. А.</i> Стратегии и практики идентификации в цифровой медиасреде: Россия — Китай.....	58
<i>Артюх А. А.</i> Авторский мир Софьи Копполы.....	64
<i>Прохорова В. О.</i> Экфрасис Д. Тартт и Ф. М. Достоевского: традиции и новаторство .....	68
<i>Гудков М. М.</i> Китай в американской постановке «Марко-миллионщик» Ю. О'Нила (1928 год, театр «Гилд», Нью-Йорк) .....	72
Сведения об авторах.....	77

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Основу сборника составили расширенные доклады на Международной научной конференции «Китай. Россия. США. Искусство. Гуманитарные науки. От поколения к поколению», проходившей в СПбГУ 14–16 ноября 2019 года в рамках Санкт-Петербургского международного культурного форума. Данная международная научная конференция является частью университетского проекта «Китай. Россия. США», и приурочена к VII Санкт-Петербургскому культурному форуму 2019. Она вошла в состав платформы «Образование» СПбГУ.

Построение международной научной конференции основано на синтезе различных подходов: современного научного, историко-культурного, искусствоведческого, компаративного, посредством которых выделяются самые характерные особенности в образовании, науке, культуре трех стран, а также яркие, иногда спорные, фигуры ученых и творцов, творчество которых послужило проводником основных научных и художественных идей первых десятилетий нового столетия. Важно сознавать, что востребовано новыми молодыми именами от старшего поколения, как в науке, так и в культуре. Необходимо четко понять и исследовать современную культуру трех стран. В обсуждениях на конференции было проанализировано новое ощущение жизни поколения, выросшего уже в другом мире, где разность религий, мировоззрений, национальных традиций и ценностей не препятствуют преодолению границ, переживанию единства истории, как всеобщей ответственности и стремления к свободе.

В конференции приняли участие известные ученые и деятели культуры России, труды которых посвящены важным культурологическим проблемам. Специально были приглашены магистры и бакалавры, у которых эта тема вызвала исследовательский интерес. При составлении сборника мы остановились на докладах культурологов и искусствоведов, как на наиболее важном материале, представленном этими секциями.

За последние четыре года проведения конференции по различным аспектам культуры Китая, России, США были подняты новые принципиальные и актуальные вопросы, требующие своего решения. Интерес к конференции все эти годы был большим. К нам приезжали американские и китайские ученые, а также ученые из различных российских городов. У нас публиковались статьи в Вестнике СПбГУ, а в связи с проведением выставок художников этих трех стран, издавались каталоги. Данной конференцией мы заканчиваем работу над этой темой в России и надеемся на ее продолжение в других странах.

К работе конференции была приурочена выставка «Современное искусство Китая. От поколения к поколению», которая способствовала рассмотрению учеными состояния искусства в современном Китае.

Я искренне благодарю ученых, принявших участие во всех наших конференциях.

*Т. С. Юрьева*

**ЮРЬЕВА Т. С.**

Доктор искусствоведения, профессор СПбГУ

## **НАУЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В СВЕТЕ ПРОЕКТА «КИТАЙ. РОССИЯ. США. МНОГОПОЛЯРНЫЙ МИР XX–XXI ВЕКОВ. ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ»**

**Аннотация.** В данной статье автор с болью говорит о состоянии в современном изобразительном искусстве, обозначает философские и культурологические проблемы, связанные с утратой образа человека, когда человек желает уйти прочь от человека. Он становится «примечанием-ссылкой» на самого себя. Но оставаться в собственной самости — это уже «ад». «Ад заключается в нежелании человека отказать от собственного одиночества». Изолированный в себе самом, человек теряет соотнесенность с общностью; он «атомизируется». Автор констатирует антигуманный характер, свойственный ряду произведений современного российского искусства. Приводятся высказывания российских и зарубежных философов, предупреждения которых о потере нравственных ценностей в искусстве начинают сбываться.

**Ключевые слова:** Китай, Россия, США, искусство, Бог, одиночество, Фридрих Зибург, В. Пиндер, философия, Н. Бердяев, художник, выставка, традиции, формула «небо — земля — человек».

**YURYEVA T. S.**

Doctor of Art History, Professor of St. Petersburg State University  
t.s.yurieva@gmail.com

SCIENTIFIC ASPECTS IN THE LIGHT OF THE PROJECT CHINA. RUSSIA. UNITED STATES.  
MULTIPOLAR WORLD OF THE 20<sup>TH</sup> AND 21<sup>ST</sup> CENTURIES. HUMANOLOGY

**Annotation.** In her article, the writer with painful clarity acknowledges the alarming state of the fine arts in the world today, outlining the philosophical and cultural challenges resulting from the loss of the image of Man, with man willfully fleeing from his own humanity, becoming a “reference” or “link” to him- or herself. And yet to remain within the confines of one’s selfhood is now equal to being in hell. “Hell is the reluctance of man to forego his solitude”. Isolated within himself, a person becomes disconnected from community, or “atomized”. The writer exposes the anti-human character of certain modern works of art produced in Russia. She provides quotes from the writings of several Russian and foreign philosophers whose warnings about the loss of moral values in art are now beginning to be fulfilled.

**Keywords:** China, Russia, United States, art, God, solitude, Friedrich Sieburg, Wilhelm Pinder, philosophy, Nikolai Berdyaev, artist, art exhibition, tradition, Heaven-Earth-Mankind triad.

Там, где отсутствуют боги,  
царствуют призраки.

*Новалис*

Подлинная наука нравственна по своему существу. Природа, история, человек и взаимодействие этих субстанций в XXI веке — проблема, которую автор ставит для нашего обсуждения. Возникло чувство тревоги за сложившуюся ситуацию. Долг учёного в создании ценностного рельефа данной эпохи актуален как никогда. Много утрат и мало позитивного...

Утрата реальности Бога нарушает первоначальное чувство реальности вообще, делает человека анти-реалистом, «идеалистом», фантастом. Налицо аналогия с индивидуальным безумием, состоящим как раз в нарушении адекватного восприятия реальности.

«История искусства уже не принадлежит себе: она служит науке о человеке», — заметил В. Пиндер. В настоящий момент природа и история отчуждаются от человека...

И это та цена, что платит человек за возможность полного над ними господства. Бэкон, Лобачевский призывали спрашивать природу.

Человек в природе становится одиноким. Он становится «примечанием-ссылкой» на самого себя. Но оставаться в собственной самости — это уже «ад». «Ад заключается в нежелании человека отказать от собственного одиночества». Изолированный в себе самом, человек теряет соотнесенность с общностью; он «атомизируется».

Утрата реальности Бога нарушает первоначальное чувство реальности вообще, и это делает человека анти-реалистом, «идеалистом», фантастом.

Речь идет об утрате целостности личности; куски разорванной личности и ее искрошенного самосознания устремляются прочь друг от друга, чтобы фантазмагорическим способом продолжать жить и мечтать.

Искусства желают быть совершенно «автономными», «автаркийными» и «абсолютными».

Не только в искусстве человек желает уйти прочь от человека. В философии свободой называется внутренняя необходимость — необходимость проникновения в свой внутренний мир, и если неожиданно для себя, не обнаруживаешь там пустоту, то это счастье... Феномены современного искусства с большей отчетливостью в сравнении со всеми иными фактами высвечивают подобные тенденции, пронизывая их насквозь.

Огромную роль в создании истории и теории, философии постижения человека сыграли Вяч. Иванов и Николай Бердяев. Они обратили внимание на развитие воззрений и мыслей творца и важность собственного становления и познания внутреннего мира.

Постановка проблемы в данной статье типологически не связана с историей искусства как частью культурологии. Это есть, скорее, имеющая опору в искусстве «критика» духа, попытка диагноза времени, потерянного и обретенного в сложном сплетении прошлого и настоящего.

В сознании XIX и XX веков исчез идеальный образ человека. Вяч. Иванов и особенно Н. Бердяев увидели в формах современной жизни и современного искусства внешнее проявление глубинного антигуманизма. Философы поставили свой диагноз и назвали время первых десятилетий XX века — «прочь от гуманизма».

В культуре искусство не находило целей в пределах гуманизма. Музыковеды писали, что разрыв Скрябина со всем музыкальным прошлым был разрыв современного гения с гуманизмом в музыке «Искусство, предчувственно отмечающее внутренние процессы жизни, во всяком случае уже не находит целей в пределах гуманизма. Идя вперед, куда глаза глядят, неприметно вышли из его царства и невесть где ныне бродят кочевники красоты».

И в живописи Пикассо преодолевает „человеческое, слишком человеческое в своем искусстве — умерщвлением прежнего субъективного центра. Так умирает гуманизм.

Человек стремится к автономии, к чистоте божественного и чистоте человеческого.

В идее, что Бог не может быть помыслен по аналогии с человеком, уже заложено отрицание человека как точного образа Бога.

В общем и целом: как для искусства вообще и для отдельных его видов, так и для человека провозглашение автономии — прелюдия к утрате сущности.

Судьба эпохи на этом пути связана с тем, что схвачено в одной фразе Фридриха Зибурга: «Поезд должен был отправиться во Всё, а он поехал в Ничто».

Проблематика эта не имеет ничего общего с историей искусства, ибо принимает в расчет скорее угрозы эпохи, чем ее достижения, о которых говорится только в самых общих чертах. Но она никак не связана и с историей искусства, ибо в общих чертах имеет дело с состоянием целого и его отдельных фаз, а не со своеобразием протекания процесса, она имеет дело скорее с новым, чем со взаимопроникновением всех исторических факторов в конкретной исторической ситуации.

Но задачей истории искусства XIX и XX веков могли бы стать определение его достижений и получение ценностного рельефа эпохи. Ведь посреди хаоса указанная эпоха обнаруживает выдающиеся достижения, ей принадлежат великие умы и дарования, которые оказываются глубокими и страстными.

Проект задумывался, как возможность расширить наши гуманитарные знания путем изучения неизученного. Важно было выявить в искусстве и культуре Китая, России, США новые аспекты, новые вызовы. Подняв эту проблему в 2015 году, сегодня можно смело говорить не просто о разных гранях духовной культуры этих стран, но и обратить внимание на родившиеся в XXI веке новые фундаментальные метафоры, рождающиеся при создании произведений изобразительного искусства, кино, видео-арт, изучения материалов гуманитарных наук, в частности, культурологии, литературы.

Проект посвящен выявлению гуманитарно-культурных ценностей в искусстве Китая, России и США. Тех новых ценностей, метафор, которые обнаруживаются нами в процессе изучения творчества молодых. Мы пытаемся найти ключ к изучению, найти шифр к тому, что на наших глазах рождается, меняется...

Эпиграфом к выставке современного китайского искусства может быть мысль, высказанная известным китайским писателем Фэн Цзицай: «Человек рисует лишь для того, чтобы увидеть свою сокровенную душу».

По нашему замыслу выставка должна была вырасти из себя самой. Музей современных искусств им. С. П. Дягилева Санкт-Петербургского государственного университета четвертый раз привозит выставку из Китая, и все реализованные проекты доказывают правоту нашей авторской идеи органического взращивания. При активной помощи китайских критиков и художников, нам удалось объединить разные поколения, отдавая предпочтение молодым российским и китайским авторам.

Впервые в мировой культуре формируется история одного культурного пространства, в котором, подчеркивая как разность художников, идентичность, так и то, общее, что их объединяет, действует новое поколение, чувствующее и пытающееся понять свой XXI век.

В искусстве Поднебесной есть точные правила, в корне отличающиеся от известных нам европейских или американских школ.

Российский ученый К. Долгов, фиксируя опыт личных наблюдений выделяет несколько аспектов, определяющих живописную традицию Китая: «Понимание художественной формы не как замкнутого объема, а как русла, визуализируют его сквозные циркуляции энергии ци... Восприятие формы не как массы, а как динамичные конфигурации единого пространственно-временного континуума, в котором граница между фоном и изображением относительна и изменчива. Гармонизация формы осуществляется балансировкой полярных визуальных качеств и противоположно направленных векторов движения. Концентрация энергии в композиции посредством доминанты центра и центростремительных векторов. Единство пластических принципов на макро- и микроуровнях художественной формы». (Духовная культура Китая. Т. 6. Искусство. М.: Восточная литература, 2010, с. 16.)

В китайской культуре прошлое, настоящее и будущее — энергетическое целое. Со II века до нашей эры искусство становится частью магических ритуалов в масштабах космоса и социума. В формуле «небо, земля, человек» энергетическая циркуляция всего космоса традиционно выражалась в антропном культурном пространстве. Так возникают имперсональные аспекты единой и единственной системы связи. Иероглифическая письменность существовала две тысячи лет до нашей эры.

Сейчас в искусствознании побеждает номинализм. Молодые искусствоведы и кураторы, конечно, очень интересны, но... профессионализм должен работать не в угоду группе, не в угоду художникам. Он должен быть над ними. Только тогда ты можешь быть объективным. Как справедливо пишет К. Шуберт: «Современный куратор ищет путь между Сциллой публики и Харибдой художников — задача, которую не делает более простой тот факт, что на этом пути его поджидают и другие, пусть и меньшие, подводные камни и коварные течения. Существуют идеи и желания политиков, для которых культура — не просто декор, а важный политический инструмент, слишком мощное средство социального сплочения и формирования национальной идентичности, чтобы предоставить ее самой себе». Эта задача сегодня не реализуется полностью. За то время, что у нас есть, нужно найти блестящих ученых — по Китаю, по России, США и так далее. В каждой из сфер мы не говорим только об искусствоведах. А критерием для отбора и систематизации научных публикаций должна быть индексированность содержащихся в них данных. Ценность определяется не масштабом обобщений или количеством описанных образцов, а непосредственностью свидетельства ученого-практика, его искренностью и индивидуальными качествами.

Требуется перевести гуманитарные науки на современный технологический информационный уровень. На этом пути, прежде всего, предстоит избавиться от образцов излишне комплиментарной художественной критики. Наши знания невероятно углубились, огромное число специалистов заинтересовались этой темой. Науку нужно систематизировать. Нужно очистить это дискуссионное поле.



Сделать его, с одной стороны, доступным, а с другой, — максимально инструментальным и плодотворным. Мы отягощены большим количеством устаревших публикаций. Человека несведущего они могут направить по ложному пути. Предстоит решить, что мы рекомендуем для науки. Общаться с учеными, создавать сообщество, которое будет понимать, в каком русле оно движется, — весьма необходимо, несмотря на расплывчатость установки.

В наше время искусство является предметом внимания множества дисциплин: эстетики, антропологии, философии и теории культуры, музееведения, арт-экспертизы и т. д. Пропорционально этой сложности возросла важность базовых принципов работы историка искусства. При этом не стоит забывать: до сих пор определения самого предмета весьма расплывчаты: что такое искусство?

Качество и достоверность информации, циркулирующей в компьютерных сетях, разнятся в зависимости от отраслей ее применения. Система образования выстраивается вокруг экономики, отражает социальные и экономические отношения между людьми.

Приход в науку больших данных и соответствующих вычислительных мощностей не позволяют включать в исследовательские программы различного рода теоретический спам. В современных гуманитарных проектах по разным причинам отсутствует эстетическая мысль, а уж об этической и говорить нечего. Идеологическая ангажированность и предельная комплиментарность критики и экономические факторы, способствующие разобщению думающих ученых, долгое время удерживают нас от полноценного диалога и продуктивной работы.

Необходимо преодолеть деление на эпохальные ментальности. Осмысление исторического опыта невозможно без создания совершенной навигации в информационном пространстве, важнейшую часть которого составляют памятники материальной культуры, искусство и мультимедиа.

Оцифровка музейных фондов, применение сравнительных алгоритмов и количественных методов в искусствознании, совершенствование аппаратной среды для художественного творчества, формирование глобального массива справочных данных, шаблонов и готовых моделей, интертекстуальный характер современной культуры, а также конечность числа оригинальных артефактов, природных форм и комбинаций чисел, ставят вопрос о корректировке понятия «авторство», сохранении творческой индивидуальности, статусе художника в профессиональном и социальном полях, новой специфике музеефикации и состоянии арт-рынка в ближайшей исторической перспективе.

Необходимо структурировать дискуссию между условными технократами и гуманитариями по поводу целей и методов научно-технического прогресса. Следует различать прикладные и научные задачи и не допускать подмен. И соответствующим образом готовить студентов, в соответствии с их желанием стать изобретателем или тестировщиком.

Ревизии подлежит следующий круг вопросов: история понятия «искусство», характер реального функционирования образов в различных культурных ситуациях, перипетии становления роли «художника», формы экспонирования произведений, коллекционирования, а также метаморфозы расширяющейся вселенной искусства и самого понятия «искусство» в новейшие времена. В интеграционных проектах, в которых идеи внедряются на начальных этапах, могут и должны участвовать художники.

Функциональность искусства (сложносочиненных произведений, апеллирующих одновременно к мышлению, восприятию и личной одаренности зрителя-читателя) заключается, в том числе, в метатекстуальности и в наличии отсылок, когда содержание произведения строится из сопоставлений, конфликтов и парадоксов, возникающих при анализе образов и их действия. Соответствие объекта и контекста, формы и содержания, фигур умолчания и цитат. Именно в таких проектах идет поиск пригодной системы — основы конвергентной культурной инфраструктуры.

К Петербургскому культурному форуму было решено создать не виртуальный, а вполне реальный синтез науки и искусства, приурочив выставку к международной научной конференции «Китай. Россия. США. Гуманитарные науки. От поколения к поколению».

Конференция стала главной частью проекта. Построение международной научной конференции основано на синтезе различных подходов: современного научного, историко-культурного, искусствоведческого, компаративного, посредством которых выделяются самые характерные особенности в образовании, науке, культуре трех стран, а также яркие, порой спорные, фигуры ученых и творцов, твор-

чеством которых послужило проводником основных научных и художественных идей первых десятилетий нового столетия. Важно понять, что востребовано от старшего поколения новыми молодыми именами, как в науке, так и в искусстве. Необходимо четко понять и исследовать современную культуру трех стран. В обсуждениях на конференции было проанализировано новое ощущение жизни поколения, выросшего в уже другом мире, где разность религий, мировоззрений, национальных традиций и ценностей не препятствуют преодолению границ, переживанию единства истории, как всеобщей ответственности и стремления к свободе. Данный проект создан для молодых.

На конференции был представлен новый иллюстративный материал в разных медиа — от традиционных до новейших (образование, наука, искусство.) Традиционно модель обучения в европейских и американских университетах сфокусирована в основном на исследовании западной культуры и философии. Выставка современного китайского искусства — возможность прочувствовать, чем живёт и как развивается на данный момент одна из древнейших культур нашей планеты, история которой насчитывает на данный момент более 50 веков. Современные китайские художники в своем творчестве одновременно обращаются и к традициям, переосмысливая историю нации и культурные символы, и к современным знакам, показывая, что формирует человека XXI века.

Выставки такого рода в пространстве нашего университета должны рассматриваться как важная часть общего процесса образования, ведь визуальное искусство дает уникальную возможность посмотреть на мир глазами другого, увидеть иную логику восприятия мира. Этот эмоциональный опыт, переплетаясь со знаниями языка, литературы, географии, религии отдельного региона, формирует более глубокое и цельное представление о культуре.

Именно искусство способно показать иную картину мира и способствовать созданию новой глобальной идентичности.

Уникально непревзойденные формулы, своеобразные восточные коды вводят в сложное эмоциональное состояние. Художники, талантливо переосмысляющие свои вековые традиции, осмысливают современный мир и себя в нем как творцов, посланных нам для возвышения духа свободы. И этот факт сам по себе достоин внимания художника и изучения современными учеными.

Думающие ученые трех сверхдержав — экономического, производственного и гуманитарного типов лидерства — Америка, Китай и Россия, объединяйтесь!

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКИ

1. Джослит Д. После искусства. — М.: V-A-C press, 2017. — 170 с.
2. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музеев от Великой Французской революции до наших дней. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 370 с.
3. Юрьева Т. С. Россия — США. Искусство молодых: рефлексия культурного опыта и новации // Вестн. СПбГУ. Искусствоведение. — 2017. — Вып. 2, с. 144–155.
4. Юрьева Т. С. Процессы в современном искусстве Китая и Российско-китайский университетский проект в Санкт-Петербурге (2016–2017) // Вестн. СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. — 2017. — Вып. 4, с. 423–435.
5. Юрьева Т. С. Каталог выставки «Китай — Россия. Art generation XXI века». — СПб., 2017. — 42 с.
6. Юрьева Т. С. Молодые в изобразительном искусстве Китая, России, США // Art generation XXI. Новые фундаментальные метафоры: сб. тезисов к Междунар. науч. конф. «Искусство XXI века как новое гуманитарное знание. Китай. Россия. США». — СПб.: СПбГУ, 2018.
7. Юрьева Т. С. Китай. Art generation XXI century: сб. тезисов к Междунар. науч. конф. «Современное искусство к контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок». — СПб.: Санкт-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2017, с. 27–31.
8. Юрьева Т. С. Тайна вневременного пространства // Каталог. Hong Kong Contemporary Female Artists Exhibition–2018. — Hong Kong, 2018. [на рус. и англ. яз.]

**ХРЕНОВ Н. А.**

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник  
Государственного института искусствознания; профессор ВГИК

## **МЕЖДУ АМЕРИКОЙ И КИТАЕМ: «ДРУГОЙ» В СТАНОВЛЕНИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ РОССИИ**

**Аннотация.** В статье предпринимается попытка осмыслить внутренние и внешние факторы цивилизационной идентичности, в данном случае, в ее российском варианте. Акцент в статье ставится на внешних факторах, под которыми следует подразумевать концепт «Другого», т. е. другую цивилизацию. В данном случае под «Другим» подразумевается и американская цивилизация, и Китай как цивилизация. Автор настаивает на том, что на рубеже XX и XXI веков три самостоятельных цивилизации — Россия, Америка и Китай демонстрируют интенсивные формы взаимодействия, что влияет на трансформацию цивилизационной идентичности России. Мысль автора, как правило, иллюстрируется с помощью опыта кинематографа.

**Ключевые слова:** цивилизация, цивилизационная идентичность, Россия, Америка, Китай, Запад, Византия, средневековая Русь, империя, Другой, внутренний фактор, внешний фактор, психологический фактор идентичности, тип личности, базовая личность, пассионарий, пассионарное напряжение, Н. Данилевский, А. Хомяков, славянофилы, Шпенглер, Тойнби, фазы цивилизации, панмонголизм.

KHRENOV N. A.

Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, State Institute of Art Studies

### **BETWEEN AMERICA AND CHINA: THE “OTHER” IN THE FORMATION AND TRANSFORMATION OF RUSSIA’S CIVILIZATIONAL IDENTITY**

**Annotation.** The article attempts to comprehend the internal and external factors of civilizational identity, in this case, in its Russian version. The article focuses on external factors, which should be understood as the concept of “Other”, i. e. another civilization. In this case, the “Other” means both American civilization and China as a civilization. The author insists that at the turn of the 10th and 11th centuries three independent civilizations — Russia, America and China demonstrate intensive forms of interaction, which affects the transformation of the civilizational identity of Russia. The author’s thought is usually illustrated by the experience of cinema.

**Keywords:** civilization, civilizational identity, Russia, America, China, West, Byzantium, medieval Russia, Empire, Other, internal factor, external factor, psychological factor of identity, personality type, basic personality, passionary, passionary tension, N. Danilevsky, A. Khomyakov, Slavophiles, Spengler, Toynbee, phases of civilization, pan-Mongolism.

В публицистике и журналистике, вообще, в медиа сегодня чаще, чем другие страны, упоминаются Америка, Китай, а также Россия. Наверное, кто-то после Америки и Китая захочет поставить другую страну — страну западную или вообще Запад в целом. Но нам сегодня интересна судьба России, которая, как представляется, переживает какой-то очередной в истории поворот. Во второй половине XX века этот поворот спрогнозировал Л. Гумилев, утверждая, что если Россия и имеет будущее, то непременно, беря курс на Восток, осознает свое существование в евразийском пространстве.

Этот поворот будет иметь и, наверное, уже имеет последствия для идентичности русского человека. Выскажем, опираясь на опыт кинематографа, некоторые соображения на эту и только на эту тему. Естественно, что кино не может не реагировать на меняющиеся в обществе настроения, воздействующие на понимание тем или иным народом себя. Конечно, идентичность формируется не мгновенно. Она имеет длительную, вековую историю. В России впервые ее начали открывать, как известно, славянофилы (в частности, Хомяков, констатируя несходство между восточной и западной церковью). Более научную форму открытиям славянофилов придали позднее Данилевский и Леонтьев. Ничего нового они после славянофилов не сказали. Зато нашли более точные понятия для понимания положения России в мире и ее взаимодействия с другими народами. Обоснованная Данилевским теория культурно-исторических типов — серьезный вклад в ту парадигму, которую можно назвать теорией

и историей цивилизаций, представленную затем Шпенглером и Тойнби. Что касается К. Леонтьева, то выделенные им фазы в истории цивилизации — тоже серьезный вклад в науку.

Можно констатировать, что российские ученые опередили последующие открытия Шпенглера и Тойнби. На основе этих теорий уже можно считать, что Россия — это, во-первых, одна из существующих в мировой истории цивилизаций. Хотя, как известно, Шпенглеру, который преуспел в осмыслении морфологии истории, пришлось долго размышлять по поводу того, куда бы Россию отнести — к Западу или к Востоку. Все-таки после длительных колебаний он ее разместил на Востоке, и, следовательно, его вывод не так уж и расходится с тем, что утверждал Гумилев и вообще евразийцы.

Во-вторых, на основе этих открытий можно утверждать, что Россия переживает в своей истории одну из фаз, как бы ее не обозначать, используя терминологию Леонтьева, Гумилева или Тойнби. Конечно, выражаясь языком Леонтьева, это, пожалуй, будет фаза «смесительного упрощения культуры», смысл которой подчеркивается активностью разных форм современных медиа. Но можно эту фазу обозначить, исходя из концепции Шпенглера, т. е. как фазу цивилизации, утрачивающей то самобытное начало, которое до некоторых пор было для русской культуры характерно и которое, видимо, сохранялось еще и в советский период. Кстати, для Шпенглера идея социализма возникает именно на фазе цивилизации.

Так получается, что сегодня преодолевается длительный период истории, для которого была характерна вестернизация. На протяжении трех последних столетий Россия выясняла свои отношения с Западом. Но сегодня самыми актуальными, по-видимому, оказываются для нее отношения, с одной стороны, с Америкой, а, с другой, — с Китаем. Будем подразумевать под этими тремя названиями три самостоятельных цивилизации. Это обязывает нас рассматривать проблему идентичности в цивилизационной парадигме. То, что Китай является особой и специфической, а еще и древнейшей цивилизацией, — в этом сомнения нет. Проблема, правда, существует с Америкой. Является ли она частью Запада или все же самостоятельной цивилизацией? Тут возможны разные точки зрения.

Будем придерживаться той, согласно которой до XX века она была продолжением Старого Света. Но в XX веке она окончательно обретает форму самостоятельной цивилизации. Ближе к нашему времени она, кроме того, трансформируется в империю. Судя по всему, она будет проходить тот путь, по которому в последние столетия проходила Россия. Российская цивилизация в ее истории разворачивалась преимущественно в имперских формах, хотя цивилизация не обязательно существует в формах империи. Но поскольку в России к этому привыкли и другими формами пренебрегают, то каждая оттепель (а их в истории России было несколько) заканчивается тем, что начальство, выражаясь языком В. Розанова, в конечном счете, снова приходит.

Интересно, что когда Шпенглер перечисляет, сколько в истории существует самостоятельных цивилизаций, он Америку среди них не называет. Этому вопроса касается историк американской цивилизации М. Лернер, который, споря со Шпенглером, приходит к выводу — Америка все же является особой и самостоятельной цивилизацией [1]. Хочется добавить: не просто самостоятельной цивилизацией, но цивилизацией, претендующей на лидерство в истории. Впрочем, это стало давно уже реальностью. В этом смысле она уподобляется средневековой Византии или Западу Нового времени. Ее претензии на лидерство в XX веке прочитываются в ее действиях, например, в тех ее кровавых следах, которые она оставила, например, в Хиросиме. В. Кожин, как нам кажется, справедливо писал, что эти жертвы несли, в том числе, и символический смысл [2]. Ведь исход войны был уже ясен, и этих жертв можно было избежать. Но миру нужно было дать понять, от кого отныне будут зависеть судьбы мира. В XX веке Америка переживает пик возникшей здесь пассионарной вспышки.

Хотелось бы эту ситуацию продемонстрировать на опыте кино. Пик в пассионарном напряжении порождает две тенденции. Во-первых, идеализацию пассионарного или, по выражению В. Шубарта, героического типа личности, утверждающего ценности этой цивилизации, преодолевающего хаос и создающего новый космос, и, во-вторых, начало критического осмысления действий пассионария. Для иллюстрации этой двойственности можно выбрать два фильма, правда, не самых последних. Это, с одной стороны, «Апокалипсис сегодня» Ф. Ф. Коппола и, с другой стороны, «Маленький большой человек» А. Пенна.

Фильм Ф. Копполы весьма любопытно выстроен. Действие, как все это помнят, происходит во Вьетнаме как следующей «Хиросиме», в которой сжигали напалмом целые деревни с их жителями. Один из лучших воинов — полковник по имени Курц, «философ войны» — сходит с ума, требуя тотального уничтожения местного населения. Ясно, что поскольку он сходит с ума, то режиссер осуждает и его действия, и его теорию. Полковник Курц — только теоретик, но в фильме есть и тот, кто это делает на практике и не осуждается. Там есть подполковник Килбер — тот самый пассионарный тип, который и дает приказ сжигать целые деревни. Это совершенно аморальный тип, который, конечно же, будет награжден, получит все чины, звания и высокую должность. Это, несомненно, национальный герой.

Он, вроде бы, разум не потерял, и сам режиссер его как бы не осуждает. Ф. Коппола подводит к тому, что оценку его действиям должен сделать сам зритель. Это, видимо, тот самый воинственный психологический тип, который обычно называют «ястребом». Видимо, это тот самый тип, который характерен для той фазы цивилизации, которая достигает пика пассионарного напряжения. Но в данном случае автор дистанцируется от своего героя, критически его оценивает, вскрывая психологическую подоплеку устраиваемого Америкой очередного апокалипсиса. Фильм, конечно, весьма показательный для одной из фаз американской цивилизации.

Другой фильм «Маленький большой человек» интересен не столько портретом такого же пассионария — ястреба, как в фильме Ф. Копполы (а это известный в Америке национальный герой, историческое лицо — генерал Кастер), сколько генезисом американской цивилизации, которая в самом начале пассионарного напряжения демонстрирует геноцид целой древнейшей цивилизации индейцев. Это самый первый апокалипсис в истории Америки, который потом будет только повторяться, несмотря на тиражирование во всем мире идей демократии.

Что сказало в этих фильмах, подчас даже помимо воли их авторов? Отвечая на этот вопрос, можно было бы вспомнить семитомное сочинение английского историка XVIII века — Эдгара Гиббона, посвященное истории Древнего Рима, с которым Америку часто сравнивают. Сверхзадачей его фундаментального сочинения явился анализ причины падения некогда столь могущественной цивилизации, также существовавшей в форме империи. И также являющейся лидером в истории, определяя судьбы многих народов. Э. Гиббон находил в Риме первые внутренние причины разложения. Парадоксально, но начало этого разложения он отождествляет не с христианством или варварскими народами, а с пиком его расцвета, с тем, что К. Леонтьев обозначает фазой цветущей сложности. «Судьба города, который мало-помалу разросся в империю, — пишет Э. Гиббон, — так необычайна, что останавливает на себе внимание философа. Но упадок Рима был естественным и неизбежным последствием чрезмерного величия. Среди благоденствия зрел принцип упадка; причины разрушения размножились вместе с расширяющимся объемом завоеваний, и лишь только время или случайность устранили искусственные подпорки, громадное здание развалилось от своей собственной тяжести. История его падения проста и понятна, и вместо того, чтобы задаться вопросом, почему Римская империя распалась, мы должны бы были удивляться тому, что она существовала так долго» [3].

Итак, следует отдать должное американским кинематографистам, которые имеют возможность критического осмысления своей истории. Недавно это позволили себе О. Стоун в соавторстве с П. Кузником в изданной у нас книге [4]. Но ведь критический пафос, связанный с внутренними для цивилизации факторами, в случае с Россией тоже нельзя игнорировать. В этом мы, пожалуй, даже преуспели и оставили другие цивилизации далеко позади. Достаточно здесь упомянуть произведения Солженицына, Шаламова, Можаяева, Астафьева. Если говорить о военной теме, то можно особенно подчеркнуть значимость романов В. Астафьева «Прокляты и убиты» и В. Гросмана «Жизнь и судьба». Последний, кстати, был экранизирован. Видимо, у нас были свои колберы.

Но нас, конечно, сегодня интересует судьба российской цивилизации, которая решается на следующий в своей истории поворот, равный тому, который она сделала еще в XVII веке, оставляя позади византийское наследие и ориентируясь на Запад. Это, кстати, спасало ее от застоя и надлома. Они откладывались до XX века, отождествляясь с разложением периода в российской истории, известного как петербургский период. Наверное, к особенностям России следует отнести то, что, в отличие, скажем, от Китая, ей присущ какой-то особый дар перевоплощения. Она существует между суперциви-

лизациями и вынуждена активно ассимилировать их опыт, как она это делала и в случае с Византией, и в случае татаро-монгольской ордой, несомненно, оказавшей влияние на Россию, в том числе, даже на тип государственности, что в своей «Истории государства российского» отметил даже Б. Акунин, и в случае с Западом.

Этот особый дар перевоплощения, свойственный России, отмечал Г. Флоровский. «Повышенная чуткость и отзывчивость, — пишет он, — очень затрудняет творческое собирание души. В этих странах по временам и культурам всегда угрожает опасность не найти самого себя. Душа теряется, сама себя теряет, в этих переливах исторических впечатлений и переживаний. Точно не поспекает сама к себе возвращаться, слишком многое привлекает ее и развлекает, удерживает в инобытии» [5].

Может быть, поэтому присущий российской цивилизации базовый тип личности раздваивается. Это было проницательно отмечено и проанализировано философом Г. Федотовым [6]. С одной стороны, русский человек предстает в весьма распространенном образе странника, архетипом которого является далекий от оседлости тип, кочевник. В христианскую эпоху он становится носителем духовных ценностей (о чем, как известно, говорил Ф. Достоевский на открытии памятника Пушкину, утверждая, что каждый художник и мыслитель в России выражает эту ментальность), а, с другой, наоборот, это именно оседлый, прикрепленный к земле тип строителя, способного рости создания мощного государства (империи) пожертвовать своей свободой. По мнению Г. Федотова, это выкованный в средневековой Руси, т. е. в эпоху «третьего Рима» москвитянин. Именно он-то и вынырнул из исторического бессознательного в первой половине XX века, придав психологическую окраску тому варианту империи (а это византийский вариант империи), который возвращал из небытия Сталин. От этого наследия современная Россия все время стремится уйти, но никак не может. Гнетет традиция. Ведь, как уже сказано, российская цивилизация всегда существовала в формах империи.

Спрашивается, что же может взять современная Россия от Китая? Наверное, мудрость. Попробуем аргументировать этот тезис, рискуя спровоцировать резкое несогласие. Но что делать, ведь наша перестройка возвращала нас снова к вестернизации в ситуации, когда эту самую вестернизацию уже давно сменила американизация. К сожалению, наша очередная оттепель в виде перестройки не столько разрешала накопившиеся в России проблемы, сколько порождала новые.

Всем известно, какой рывок сделал в последние десятилетия Китай. Имеются в виду, прежде всего, экономическая и технологическая сферы, которые у нас явно не на высоте. Конечно, этот рывок обязан тому подспудному накоплению сил, который этому рывку предшествовал. Наши философы, в том числе, Бердяев и Розанов утверждали, что западный Ренессанс в XV и XVI веках обязан вовсе не античному Просвещению и вообще античности, а накоплению духовных сил в средние века в том же самом Западе. То же произошло и в Китае, хоть он и переживал разные в своей истории времена, в том числе, спровоцированную Мао Цзедунем так называемую «культурную революцию». Судьба экономического прорыва Китая решалась на площади Тяньвэньминь, когда конфуцианская традиция, связанная с незыблемостью закона и государства, снова сыграла, видимо, решающую роль. Это, конечно, не русский вариант.

Конечно, и на площади Тяньвэньминь были жертвы, но они несопоставимы с теми жертвами, которые имели место в России. Ведь кроме человеческих жертв жертвоприношение в России коснулось и целых социальных институтов, в том числе, государства. В ситуации разброда и хаоса не могла вновь не возродиться позитивная аура государственности, что сегодня и происходит. Из крайности — в крайность. Так что следовало бы все-таки констатировать китайскую мудрость. Оставим наш дискуссионный тезис в стороне и поставим вопрос так: реагирует ли китайское кино на происходящее и если реагирует, то как его осмысляет? Вообще, мы плохо знаем китайское кино.

Обратим внимание на два фильма известного не только в Китае режиссера Чжана Имоу, которые, конечно же, сделаны для массового зрителя, но все же представляют интерес. Первый фильм «Герой» посвящен тому далекому времени в истории Китая, когда пассионарий Шихуан во II в. до н. э. создавал империю, жестоко подавляя, как у нас в свое время Иван Грозный, любое сопротивление, подчиняя себе обособленные и враждующие между собой княжества. Герой фильма, а его бы в России назвали «разбойником», ставит своей целью отомстить за погибших в ходе такого присоединения родных. Он

должен убить императора. Это непросто. Близость к императору оформляется в виде ритуалов, но ее следует заслужить.

И вот когда герой оказывается близок к цели, он, словно Гамлет, медлит, а потом вообще отказывается от мести. Как же так, ведь месть завещана древнейшими традициями. Это закон, утвержденный предками. По сути, отказываясь от мести, герой становится антигероем и, тем не менее, как следует из фильма, он все же герой. Сюжет выстраивается на уровне античной трагедии. Да, утверждает режиссер, у героя как мстителя есть своя правда. Но ведь главное в этом мире — гармония. Мир уже совершенен и без вмешательства в него человека, без его активности, и не следует предпринимать усилия, чтобы его изменить и усовершенствовать. Согласно восточной морали, возникшей под воздействием даосизма и отличающейся от той, которую мы знаем по Западу, рождающему радикальные идеи о необходимости изменения мира, мир все же не является хаосом, в нем царит гармония. И лучше бы не предпринимать усилий по его изменению. Не вызвать бы к жизни разрушительные для гармонии силы. Недеяние предпочтительнее деяния. А гарантией сохранения гармонии является все же закон, государство. Почти по Гегелю. Спрашивается, разве не получает выражения в фильме атмосфера, соотносящаяся с тем, что произошло на площади Тяньвэньмэнь? Ведь, по сути, в нем изживается то, что могло произойти в жизни, но так и не произошло.

Теперь второй фильм Чжана Имоу, который называется «Великая стена». Уже само название свидетельствует о необходимости сохранять и эту стену, и это государство. Дело в том, что ее пытаются разрушить совершенно фантастические, а вообще мифологические существа — монстры. Персонажи прямо из фильмов ужасов. Однако эти монстры угрожают не только китайской стене, т. е. Китайской империи, но и всему миру. Оказывая сопротивление монстрам, Китай, словно Рим первый, Рим второй или Россия — Рим третий, спасает весь мир. Это, так сказать, претензия на лидерство, но в уцененном варианте, т. е. это мысль, высказываемая на языке массовой культуры. Но ведь это мессианская идея, которая существует и в российском, и в американском варианте. Воспринимая этот фильм, вспоминаешь прогноз Владимира Соловьева, который обычно называют «панмонголизмом».

Смысл этого прогноза в следующем. Наступит время, когда Китай распространится на весь мир. Этот прогноз сегодня забыт, хотя в своем фильме «Охота на бабочек» Отар Иоселиани говорит, что распространение Востока (в данном случае, не Китая, а Японии) все же произойдет, правда, в мягкой форме, т. е. чисто экономическим способом. Но фильм «Великая стена» интересен и с точки зрения укрепления союза Китая с Америкой.

Сюжет фильма таков. Шайка американских авантюристов, желая обогатиться, пытается проникнуть сквозь «великую стену» чтобы узнать секрет приготовления пороха — украсть порох. По дороге большинство из них погибает от рук китайцев. Остаются лишь двое. Когда секрет изготовления пороха им становится известен, один стремится вернуться в Америку, а другой — это герой в полном смысле этого слова — проникается патриотической и мессианской идеей китайцев и их готовностью принести себя в жертву на алтарь всеобщего мира. Он нравственно перерождается и возглавляет отряд китайских воинов, оказывающих сопротивление монстрам. Переставая быть врагом, герой становится другом и даже больше того — вождем китайцев.

Так что, несмотря на местный мессианизм, китайский режиссер право лидерства уступает американцу, тешит его самолюбие. Уступая ауру мессианизма американцу, китайский режиссер делает вид, что китайского мессианизма вообще не существует. Но он существует. Ведь это именно китайский менталитет оказывается способным формировать новую, не хищническую ментальность. Что же, мы имеем фильм, соответствующий глобализации и не навязывающий агрессивно образ китайца, каким он себя видит, всему миру, хотя, может быть, китаец этот мессианский образ все же имеет. Восток же.

Заключая сказанное, процитируем немецкого историка и философа Э. Трельча, который еще в 20-е годы писал, что великие цивилизации не склонны понимать друг друга и заняты собой. «Великие культуры Запада, ислама, Китая и Индии понимают в сущности лишь самих себя, пользуясь контрастами только как средством для самопонимания и, пожалуй, для самообновления» [7]. По сути, то, что сказал Э. Трельч, уже известно по Шпенглеру. И не только.

Пытаясь оценить теорию культурно-исторических типов Н. Данилевского, В. Розанов писал о несходстве разных народов следующее. «Тот же мир вокруг этих людей, но не те же они; гамма их внутренних струн разнородна — иное в них сцепление понятий, иной порядок чувств, содержание понятий. Они лишь внешним образом соотносятся друг с другом — торгуют, воюют, странствуют по лицу Земли, но на этой земле осуществляют различное, переживают несходное и вообще мало понимают друг друга или понимают с большим усилием. Таков араб и римлянин, иудей и грек — один с шумливым форумом, великим Капитолием, Афродитой Книдской, другой — с крижалями завета, без отечества, без границ, со скорбью и сокрушением, которым заразил мир; таков уже на исходе судеб исторических славянин, коль он соприкасается с романцем, швабом, англичанином, многое от них усвоивший, перенявший и все-таки не усвоивший их, не чувствующий, не понимающий внутренней необходимости их форм созидания; еще менее ими усвоенный в интимном содержании души своей, в складе характера, в неуловимом оттенке смеха, иронии, в молитвах печали, безотчетного разрушения порывистого творчества. Все это суть люди разных типов психического сложения и отсюда неодинаково сложение их быта — внутренний план их истории» [8].

Стремясь к объяснению идентичности, и, еще точнее, трансформирующейся цивилизационной идентичности, воспользуемся концепцией «Другого», к которому прибегают современные философы, в частности, И. Нойман [9]. Под этим «Другим» можно понимать, в том числе, и другие цивилизации. И когда мы, кроме России, называем Америку и Китай, то в них тоже следует видеть этого Другого. А Другой, предстает ли он в виде друга, идеала, носителя ценностей, которые хочется ассимилировать или в виде врага (что тоже нередко случается), который обязывает концентрироваться, укреплять государственные институты, культивировать боевой дух и т. д., активно влияет на цивилизационную идентичность.

Конечно, формирование и трансформация цивилизационной идентичности происходит под воздействием внутренних факторов и, в частности, во многом зависит от той фазы, на которой находится та или иная цивилизация. Но нельзя со счетов убирать и внешние факторы, под которыми мы и подразумеваем именно Другого и Других в виде Америки и Китая.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лернер М. Развитие цивилизации в Америке: В 2 т. Т. 1. — М.: Радуга, 1992. — С. 76.
2. Вадим Кожинов в интервью, беседах, диалогах и воспоминаниях современников. — М., 2005. — С. 221.
3. Гиббон Э. Закат и падение Римской империи: В 7 т. Т. 4. — М.: Терра-Книжный клуб, 2008. — С. 624.
4. Стоун О., Кузник П. Нерассказанная история США. — М.: Колибри, 2014. — С. 12.
5. Флоровский Г. Пути русского богословия. — Киев, 1991. — С. 500.
6. Федотов Г. Письма о русской культуре // Федотов Г. Судьба и грехи России. Избр. ст. по философии русской истории и культуры: В 2 т. Т. 1. — СПб.: София, 1991. — С. 173.
7. Трельч Э. Историзм и его проблемы. — М.: Юрист, 1994. — С. 158.
8. Розанов В. Поздние фазы славянофильства // Розанов В. Несовместимые контрасты жития. — М.: Искусство, 1990. — С. 282–303, 290.
9. Нойманн И. Использование «Другого». Образы Востока в формировании европейской идентичности. — М., 2004. — С. 236.



**БОБОРЫКИНА Т. А.**

Кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры  
междисциплинарных исследований в области языков и литературы СПбГУ  
boborykina.tatiana@gmail.com

## **ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ КУЛЬТУР: ЭФФЕКТ ДОМИНО ОДНОГО МОТИВА ОТ АМЕРИКИ К РОССИИ (ЭДГАР ПО, ДОСТОЕВСКИЙ И ДР.)**

**Аннотация.** Широкое распространение темы внутренней двойственности человека, которая предстает как явление зримое, пластически осязаемое подобно «эффекту домино». Это ситуация, когда одно явление или событие вызывает цепочку схожих событий или явлений. Тема внутреннего раздвоения охватывает проблемы мучительного поиска нравственных ориентиров, сложных отношений человека с его совестью, с его «вторым Я», поиска человеком самого себя и собственной идентичности. Различные модификации и разработки этой темы появляются как в пространстве словесности, так и визуальных искусств. В статье эта тема представлена, как явление взаимопроникновения культур на примерах произведений Достоевского, Эдгара По, Скотта Фицджеральда, а также ряда экранизаций и балетных постановок.

**Ключевые слова:** «эффект домино», двойник, идентификация, визуальность, метафора, Достоевский, Эдгар По, Чайковский.

BOBORYKINA T. A.

Candidate of Philological Sciences, Art. Lecturer,  
Department of Interdisciplinary Studies in the Field of Languages and Literature,  
St. Petersburg State University  
boborykina.tatiana@gmail.com

### **‘INTERCONNECTION OF CULTURES: THE DOMINO EFFECT OF ONE MOTIF FROM AMERICA TO RUSSIA (EDGAR POE, DOSTOEVSKY AND OTHERS)**

**Annotation.** The wide spreading of the theme of inner doubleness of man, which appears as a visual phenomenon maybe compared to the ‘domino effect’, when one event causes a series of related events, one following another. The problems of poignant search of moral orientation, of complicated relations of a man with his conscience, with his inner self, the search of one’s own identification may be found in both verbal and visual realms. The theme is presented as the interconnection of cultures via compositions of Dostoevsky, Edgar Poe, Fitzgerald, several cinema adaptations and ballet productions.

**Keywords:** “the domino effect”, the double, identification, visuality, metaphor, Dostoevsky, Edgar Poe, Tchaikovsky.

The domino effect is the situation in which  
one event causes a series of related events, one following another  
*Cambridge dictionary*

«Эффектом домино» называют определенную цепную реакцию, когда одно явление или событие вызывает цепочку схожих событий или явлений. Таким явлением в литературе и искусстве представляется тема внутренней двойственности человека, явленная в зримой, пластической форме.

Важно уточнить, что обозначенная тема не включает образы близнецов или двойников, встречающиеся и в античности, и в эпоху Ренессанса и далее. Здесь не будут затрагиваться такие хрестоматийные тексты, как трагедия Софокла «Амфитрион», о временном «двойничестве», позволяющем всемогущему богу принять облик мужа, желаемой женщины — сюжет, которой повторится в трагикомическом плане в одноименной комедии Мольера (1668). Не пойдет речь и о близнецах в комедиях Шекспира, где на образах мужчин и женщин одинаковой внешности строятся «комедии ошибок», и в более широком плане — предстает ренессансная идея множественности, бесконечности человека.

В данном контексте рассматриваются ситуации, где явление двойника вскрывает психологическую или нравственную проблему, когда физически видимый двойник есть воплощение внутренних

процессов, как бы разрывающих личность пополам. В таком ракурсе тема двойника или «Доппельгангера» (от немецкого *Doppelgänger* — «двойник») становится характерной в эпоху романтизма, когда в литературе Англии, Германии, затем и Америки появляется такой персонаж, как двойник человека, воплощающий иную сторону его личности.

Пожалуй, наиболее полное свое воплощение тема «двойничества» получает позже, в творчестве Достоевского (1821–1881). Именно его по праву называют «гениальным мастером в изображении раздвоения» [2, с. 72]. Это утверждение можно напрямую отнести к ранней повести русского писателя «Двойник» (1845), где «раздвоение» героя именно «изображается», т. е. обретает визуальный пластический образ. Однако, еще за 6 лет до появления повести, американский писатель, поэт, создатель детективного жанра — Эдгар Алан По (1809–1849) создает рассказ «Вильям Вильсон» (1839), где «второе Я» героя представлено также физически зримо.

В эссе «Три рассказа Эдгара По» (1861) Достоевский указывает на то, что автор «фантастичен ... внешним образом» и, допуская «внешнюю возможность неестественного события ... во всем остальном совершенно верен действительности» (Достоевский Ф. 1861, Т. I, 230–231). Слова эти в равной степени можно отнести и к «Двойнику» Достоевского. У обоих писателей есть внешний фантастический прием визуализации невидимого расщепления сознания, само состояние переживаемой человеком раздвоенности и его причины «верны действительности».

Внутренний раскол — проблема, в основе которой лежит актуальный сегодня вопрос об утрате целостности личности и поиск собственной идентичности. Изображение такого положения вещей осуществляется, как правило, с помощью овеществленной метафоры, когда, по словам Набокова, «метафора становится физическим фактом» (*the metaphor becomes a physical fact*) (Nabokov V., 1983, 80). То есть, когда все внешнее в тексте «лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы» [2, с. 27]. Этот внутренний духовный мир, ставший основным предметом творчества Достоевского, показан им, по словам Бердяева, как драма раздвоения, через бездны которого писатель проводит человека. [2, с. 21].

Мотив «двойничества» постоянно звучит и в творчестве американского писателя. Нельзя не согласиться с мнением, что «...используя художественную образность и средства изобразительности, Эдгар По исследует человеческое подсознание и старается дать ответ на основные вопросы бытия» [5, с. 293].

Являясь в известном плане предшественником Достоевского, По, в свою очередь, также имеет предшественника в разработке интересующей нас темы, и таким образом предстает как звено той «цепной реакции», которую можно было бы назвать «эффектом домино». Эдгар По признавался, что идея двойника пришла к нему от Вашингтона Ирвинга, а именно из его статьи «Ненаписанная драма Лорда Байрона» (1835) (“An Unwritten Drama of Lord Byron”) [12, р. 149–150], где Ирвинг рассказывает содержание драмы, ненаписанной Лордом Байроном. Сюжет этой драмы был заимствован им из испанской пьесы, пересказанной ему поэтом Шелли. В своей статье Ирвинг, по сути дела, рассказывает тот сюжет, который мы знаем по рассказу По «Вильям Вильсон». Как известно, По отправил свой рассказ Ирвингу, и тот в письме признался, что рассказ ему понравился, т. е. понравилось, как тонко и в деталях разработана тема, невольно подсказанная им [8].

Так разворачивается этот принцип цепной реакции: у «гениального мастера раздвоения» — гениальный предшественник — Эдгар По. У Эдгара По предшественник — Вашингтон Ирвинг, у Вашингтона Ирвинга — Байрон, Шелли, испанская драма. И все они дали свой толчок другим произведениям, где впоследствии также зримым станет раздвоение души.

Принимая во внимание тот факт, что у самого По были прямые предшественники, все же именно его произведения можно назвать в определенном смысле прецедентными по отношению к русскому писателю — и не только в плане того, что они написаны чуть раньше, но и по степени их значимости.

Вспомним еще раз эссе Достоевского о По, где, отметив «силу воображения», в сочетании с уникальной «силой подробностей», он формулирует свое понимание «чрезвычайно странного», «хотя и с большим талантом» писателя: «В По если и есть фантастичность, то какая-то материальная .... Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях» (Достоевский Ф. 1993. Т. 11. С. 160–161).

Подмеченная Достоевским «чисто американская» материальная фантастичность, собственно, лежит в основе и его собственной повести «Двойник», а также ряда других его произведений. Под этим углом зрения Достоевский и По встречаются «лицом к лицу» в эссе Сергея Эйзенштейна «Глагольность метафоры» (1932). Мастер визуального воплощения идей, Эйзенштейн сразу же обратил внимание на то, что у обоих писателей метафора есть действие, пластика, плоть... В частности, Эйзенштейн отмечает: «Именно так работает драматизация этого, например, у Эдгара По в “Tell telling heart” («Сердце — обличитель»), где сердцебиение от слушающего вынесено в окружение, охвачено разрастающимся стуком сердца спрятанного мертвеца. У Достоевского, развившего эту тему в «Преступлении и наказании», этот стук сердца развит в более повышенном порядке — в теме биения совести с такою же почти физиологической интенсивностью». [6, с. 256–271, 270]. Это наблюдение вскрывает едва ли не главную область близости Достоевского и По — тему преступления и внутреннего, идущего из самого сердца или из области подсознания преступника наказания за него.

Высказанная режиссером мысль рождает новые ассоциации. В поэме Эдгара По «Ворон» (1845) также раздается стук, который слышит герой: “*As of someone gently rapping ... tapping at my chamber door.*” Это ведь тоже стучит его сердце, его мучительные воспоминания, стучит «как будто гость какой-то запоздалый» (*some late visitor*).

Внешне этот гость — ворон, с которым герой По ведет диалог. Но на самом деле, это не «пернатый» собеседник, а метафора «налетевших» темных мыслей, не оставляющих поэта в покое. Загадочная птица — лишь предлог для внутреннего диалога, своего рода «двойник» лирического героя поэмы. Примерно также герой Достоевского в романе «Братья Карамазовы» беседует «по душам» не с неким господином, а со своим «вторым Я», с темной стороной своей души.

Тема расщепления сознания у обоих авторов обретает образную телесную пластическую визуальность, т. е. метафора раздвоения личности становится «глагольной» — пластически осязаемой, приходящей в движение.

В рассказе Эдгара По «Вильям Вильсон» (1839) тема сложных отношений человека с его совестью, с его внутренним «я» представлена в виде двух внешне совершенно похожих людей с одинаковыми именами. Причем, надо сказать, что имя Вильям Вильсон, повторенное дважды на языке оригинала — *William Wilson*, создает даже на графическом уровне эффект двойного повторения, в котором с самого начала кодируется до поры до времени скрытый смысл. В пространстве рассказа многократно отражается, как в анфиладе зеркал, буква «W», название которой звучит как: “*Double You*”, намекающее на двойственную сущность героя. Интересно, что в книге Ширли Лоренс «Таинственная наука нумерология: скрытый смысл чисел и букв», переведенной на русский язык в 2011 году, хоть и не упоминается По и его рассказ “*William Wilson*” есть, однако, глава 26, которая называется “*W: Double-You*”. [9, p. 234].

В финале рассказа По, когда герою кажется, что он видит свое отражение в огромном зеркале, он на самом деле приближается к своему двойнику и, убивая его, по сути, убивает свою совесть. Этот образ зеркала предвосхищает все другие зеркала на эту тему, в том числе и разбитое — в финале стихотворения Есенина «Черный человек», а также зеркало из работы Карла Юнга: «Тот, кто смотрит в зеркало вод, видит, прежде всего, собственное отражение. Идущий к самому себе рискует с самим собой встретиться. ... встреча с самим собой принадлежит к самым неприятным». [7, с. 111].

«Двойник» Достоевского, также начинается с того, что Яков Петрович Голядкин смотрится в зеркало. В этом частично пародируется гоголевский «Нос» (1832–1833), где, кстати, также есть тема визуальной метафоры расщепленного сознания. Зеркало в этих произведениях, как, скажем, и в романе «Портрет Дориана Грея» Уайльда, где лорд Генри дарит герою именно такой метафизический предмет — намек на отражение души, на раздвоение, на встречу с самим собой.

Имя героя «Двойника» — Яков Петрович, которое в рассказе повторяется много раз и часто подряд, как бы удваивая заметную, не характерную для начала русских имен букву «Я». И в этом отношении Достоевский также играет с повторяемым «Я», как По с “W” в рассказе “*William Wilson*”.

Этот момент утрачивается в английских переводах Достоевского, где героя зовут Jacob. Правда, это имя даже в большей степени, чем Яков, ассоциируется с библейским двойником. Тем не менее, мы бы предложили написание *Iakov*, где первая буква была бы одновременно и словом “I”, то есть «Я», тем

более в случае, когда именно заглавной буквой имени Голядкин подписывает письма: «Я. Голядкин». Именно в таком сочетании читается метафорическое значение имени героя — «оголенность» души, обнажение внутреннего «Я».

В предисловии к американскому изданию Ф. М. Достоевского Томас Манн, назвав повесть «Двойник» «патологическим гротеском», продолжает: «Он не превзошел и “Вильяма Вильсона” Эдгара По, ибо последний придал исконно романтическому сюжету большую нравственную глубину и сумел полнее преобразовать патологию в поэзию» [4, с. 341].

С мнением о том, что у Достоевского, как, впрочем и у По, речь идет исключительно о патологии, можно поспорить. Скорее, о внутреннем беспокойстве, несогласии с самим собой. У По это состояние получает более конкретное название — «совесть», о чем говорит двойник Вильяма Вильсона в финале рассказа. У Достоевского двойник — более сложная субстанция, быть может, ущемленности, униженности «маленького человека», ощущение комплекса неполноценности. Что же касается «превращения патологии в поэзию», то глава повести Достоевского, где происходит встреча героя с незнакомцем, написана, как поэма и одновременно, как музыкальная партитура. Да и сам автор неслучайно назвал свою повесть «Петербургская поэма». Здесь метафора внутреннего разлада человека с самим собой, раздвоения его личности становится зримой, причем в деталях, в подробностях. Чего стоит хотя бы такая, казалось бы, мелочь, как утрата Яковом Петровичем сначала одной калоши, потом и другой — так постепенно, в каком-то крещендо, глагольно и явственно возникает образ того, что какие-то части Голядкина отдаляются от него, перестают ему принадлежать. Как будто сам Яков Петрович постепенно «сиротел», увидев человека, чье имя, так же, как и его собственное, начинается с буквы «Я». Это отдаление человека от самого себя, его мучительные метания и, в конце концов, драма утраты собственной идентичности — глубокая нравственная проблема повести, которая становится все более актуальной сегодня.

Здесь стоит отметить, что в экранизации этой повести 2013 года британский режиссер Ричард Ай-оади намеренно подчеркивает тему утраты идентичности. В его фильме действие перенесено уже в XX век, и герой часто заходит в копировальный отдел, заказывает копии документов, как правило, две. Его всюду окружают зеркала, где одновременно отражается он и его двойник. А в какой-то момент он теряет свой ID (*Identity Document* — удостоверение личности), и хоть вахтер давно знает его, но не может пропустить из-за утраты документа, а в метафизическом смысле — из-за утраты собственного «Я», своей идентичности.

У Достоевского, как об этом писал М. Бахтин, «почти каждый из ведущих героев его романов имеет по несколько двойников <...> В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы ... очиститься и подняться над самим собою». [1, с. 337]. И в самом деле, повесть «Двойник», как и ее название, можно рассматривать, как один из первых тактов мотива в большой симфонии внутренней противоречивости, сложности, двойственности человека в творчестве Достоевского.

В этом отношении вспоминается еще одна экранизация — «Преступление и наказание» (1969) Л. Кулиджанова. В самом начале фильма появляется короткий, но мощный по насыщенности смыслов кадр: Раскольников пробегает по мосту, его фигура отражается в темном зеркале воды, а навстречу ему, в противоположном направлении бежит невероятно похожий на него человек. Помимо того, что это почти буквальная цитата из 5-й главы «Двойника», это еще и концептуальная визуализация глубокой мысли Бахтина.

Но, пожалуй, именно повесть «Двойник» с ее откровенным названием драматически явно визуализирует раскол, раздвоение личности. В ней пророчески раскрывается проблема современного человека, о которой писал Юнг: «... существование двух личностей внутри, внутри одного индивида. В действительности же так оно и есть. И одно из проклятий современного человека заключается в том, что он страдает от расщепления собственной личности. ... Это неприятное положение является симптомом общей бессознательности, бесспорного общего наследия всего человечества». [7, с. 27].

Эта мысль раскрывает пророческие искания американского и русского писателей, а именно — утраты внутренней целостности, ведущей, по большому счету, к утрате гуманистического начала в человеке.

Парадоксально, однако зримые воплощения данной проблемы, как бы заменяющие абстрактное понятие пластически-зримым объектом, возникают в пространстве слова. Что говорить тогда об искусстве хореографии, где по определению эта тема должна предстать «глагольно», в движении, «во плоти».

Именно так происходит в балете Эйфмана «Чайковский. Pro et Contra» (2016) на музыку П. Чайковского, где спор человека с самим собой становится танцем, дуэтом со своим alter ego. Применяя в определенном плане метод зримого воплощения внутреннего противоречия, Эйфман идет вслед за Достоевским, и прежде всего, именно за повестью «Двойник», где, как уже говорилось, внутреннее «я» отделяется от истерзанного сознания героя и является ему в образе абсолютно схожего с ним внешне человека. Кроме того, в последнем романе Достоевского одна из книг называется «Pro и contra», и именно там, в главе «Бунт», Иван Карамазов приводит душераздирающие доводы «за и против» добра и зла, веры, и неверия, *pro* и *contra* божественного и земного. Эти мотивы Достоевского в определенной степени лягут в основу темы, выведенной Эйфманом в заглавии спектакля.

Хореограф показал Чайковского в сложных отношениях с его «вторым Я», его Двойником, искушителем или самим искушением, предстающем иногда в разных лицах и образах. Двойник, возникающий, как наваждение, моментами почти не отличим от Чайковского, и в то же время, он — его некая зеркальная противоположность, воплощение тех соблазнов, с которыми ведет изнурительную борьбу душа. Чайковский то поднимает своего Двойника над собой, то оказывается под гипнозом его власти, синхронно повторяя его движения и припадая к его ногам, то порывается уйти, то несет его, как свой крест — и все это «глагольность метафоры» внутренней двойственности.

Подобный же ход использует Эйфман и в балете “Up & Down” (2015) по роману Фицджеральда «Ночь нежна» на музыку Дж. Гершвина, Ф. Шуберта, А. Берга. Кстати в произведении американского писателя явственно слышна русская тема: среди несмолкающих мелодий в романе звучит и музыка Прокофьева из «Любви к трем апельсинам» и даже имя Пушкина появляется на ее страницах. А трагический прототип главной героини — Николь, жена писателя Зельда, мечтала танцевать в русском балете.

Хореограф находит свое решение визуализации душевной болезни героини романа: на сцене появляются «две Николь». Две балерины, неотличимые, как близнецы, синхронно, подобно зеркальному отражению, выполняют сложный рисунок движений, воплощая состояние раздвоения личности в *ras de deux* Николь с самой собой. Их невероятный танец порой напоминает фантастически описанную Достоевским первую встречу героя с его двойником.

Проследивая развитие темы внутреннего раздвоения и ее визуализации, можно заметить, что она обладает поистине «эффектом домино». Сначала пунктиром обозначенная Вашингтоном Ирвингом, и затем явственно воплощенная Эдгаром По, она как бы становится тем толчком, с которого начинается пластическая жизнь этого мотива. Возможно, оттого, что проблема уже носилась в воздухе эпохи, прием визуализации внутреннего разлада вызвал мощную цепную реакцию. Так появляются не только «Двойник» Достоевского, но и повесть Стивенсона «Странная история Доктора Джекилла и мистера Хайда» (1886), где внутренняя сложность человека с наглядностью предстает в образах, ставшими «архетипами и символами», и где в последней главе герой-ученый, который провел эксперимент над самим собой и отделил от себя все, заложенное в нем зло, говорит: «я понял, что человек на самом деле не един, но двоичен» (“*the man is not truly one, but truly two*”) [13, p. 42].

Этот поступательное движение темы продолжили в определенной степени и роман «Портрет Дориана Грея» Уайльда, и «Черный человек» Есенина, и многое другое, в том числе и балеты российского хореографа Эйфмана «Чайковский. «Pro et Contra» (2016) и «Up & Down» (2015) по роману «Ночь нежна» американского писателя Фрэнсиса Скотта Фицджеральда.

Таким образом, тема Двойника и визуальный способ ее выражения подошла «цепной реакцией» к нашему времени — второй декады XXI века в России, и проявила в полной мере эффект взаимопроникновения культур.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — Киев, 1994.
2. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Философия творчества, культуры, искусства — М., 1994.
3. Достоевский Ф. Три рассказа Эдгара По // Время. — Т. I. — 1861. — № 1.
4. Манн Т. Достоевский — но в меру // Собр. соч. Т. 10. — М., 1961.
5. Меркель Е. К мотивной структуре мистических новелл Э. А. По: мотивы двойничества и погребения заживо // Culture and Civilization. — Т. 7. — 2017.
6. Эйзенштейн С. Глагольность метафоры // Монтаж. — М., 2000.
7. Юнг К. Значение снов // Архетип и символ. — М.: Renaissance, 1991.
8. Irving W. A letter to Edgar Allan Poe, 1839. [Электрон. ресурс]. URL: <https://dp.la/primary-source-sets/sources>
9. Lawrence S. The Secret Science of Numerology: The Hidden Meaning of Numbers and Letters. Franklin Lakes: The Career Press, Inc. (NJ), 2001.
10. Meyers J. Edgar Allan Poe: His Life and Legacy. — N. Y.: Cooper Square Press, 1992.
11. Nabokov V. Charles Dickens // Lectures on Literature. — London, 1989.
12. Silverman K. Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance. — New York City: Harper Perennial, 1991. — P. 149–150.
13. Stevenson R. L. The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. — Wordsworth Editions Limited, 1995.

КОЦЮБИНСКИЙ Д. А.

Кандидат исторических наук, ст. преподаватель  
факультета свободных искусств и наук СПбГУ

## ПОЧЕМУ КИТАЙСКАЯ МОДЕРНИЗАЦИЯ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВВ. НЕВОЗМОЖНА В РОССИИ: ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ

**Аннотация.** Статья посвящена компаративистскому рассмотрению базовых цивилизационных основ РФ и КНР в контексте модернизации. Делается вывод о несовместимости российской самодержавно-холопской (рессентиментной) цивилизации — с курсом на устойчивую экономическую модернизацию, в то время как китайская конфуцианская цивилизационная модель оказывается данному курсу адекватной. Ключевой является позиция крупного бизнеса, который в ситуации экономической свободы начинает проявлять политическую активность и оппозиционность в России и, напротив, сохраняет системную лояльность власти в Китае.

**Ключевые слова:** Китай, Россия, цивилизация, политическая культура, рессентимент, конфуцианство, модернизация.

KOTSYUBINSKY D. A.

Candidate of Historical Sciences, Art. Lecturer,  
Faculty of Liberal Arts and Sciences,  
St. Petersburg State University

### WHY CHINESE MODERNIZATION OF THE LATE 10 — EARLY 11<sup>TH</sup> CENTURIES IS IMPOSSIBLE IN RUSSIA: THE CIVILIZATIONAL ASPECT OF THE ISSUE

**Annotation.** The article is devoted to a comparative analysis of the basic civilizational foundations of the Russia and China in the context of modernization. It is concluded, that the Russian autocratic serf-servant (ressentimental) civilization is incompatible with a course of stable economic modernization, while the Chinese Confucian civilization model is adequate to this course. The most important is the position of large business. In Russia in the situation of economic freedom it shows opposition activity. On the contrary, in China it retains systematic loyalty to the government.

**Keywords:** China, Russia, civilization, political culture, resentment, Confucianism, modernization.

Особенности и перспективы модернизации неевропейских культур тесно связаны с такими отмеченными Ф. Броделем важнейшими цивилизационными факторами, как диапазон возможных заимствований и репертуар отказов от заимствования [1, с. 206]. Иными словами, модернизация западных обществ возможна лишь при условии сохранения ими верности своим «базовым цивилизационным основам» (Яковлев 2008) — в противном случае процесс реформирования обрекает такие общества на цивилизационное саморазрушение. Таким образом, степень полноты и успешности процесса модернизации, а равно и его специфика, у разных обществ зависят от их цивилизационных основ и в итоге оказываются различными.

Наглядное подтверждение этому — история системных преобразований России и Китая конца XX — начала XXI вв. Обе страны — КНР чуть раньше (с конца 1970-х), СССР — чуть позже (с середины 1980-х гг.) — вступили на путь преодоления тоталитарной стагнации и приступили к проведению «рыночных» (западнических) реформ. При этом обеими странами были достигнуты отчасти схожие, но в то же время во многом различные результаты.

Сходными чертами рассматриваемых процессов модернизации является их радикальная политическая усеченность: в обеих странах де-факто отсутствуют политическая свобода и возможность менять посредством свободных всеобщих выборов высшую государственную власть, которая обладает политической монополией и является вертикально интегрированной (жестко авторитарной).

Различия обеих моделей модернизации представляются более существенными, поскольку именно они предопределяют неодинаковость результатов, достигнутых КНР и РФ на пути экономических реформ.

В России после распада СССР частично утвердились такие — хотя и подвергшиеся в дальнейшем множественным полицейско-административным ограничениям — институты, как свобода слова, свобода СМИ и Интернета, свобода гражданского активизма, свобода предпринимательства. При этом экономическая модернизация в РФ в целом потерпела фиаско, и страна так и не сумела реформировать архаичную модель экономики, основанную на сырьевом экспорте.

В свою очередь, современный Китай жестко цензурирует информационное пространство, тотально подавляет гражданский и политический активизм (за исключением территории Гонконга, где традиционная китайская политическая культура подверглась продолжительному британскому культурно-политическому воздействию и где в итоге стал развиваться кризис в отношениях с центральным правительством КНР<sup>1</sup>), проводит политику массовых репрессий по отношению к инакомыслящим (Tong 2009)<sup>2</sup> и целым этническим группам<sup>3</sup>. В то же время хозяйственное развитие Китая по рыночному пути, хотя и не гарантирует китайским миллиардерам полной неприкосновенности их собственности<sup>4</sup>, демонстрирует впечатляющие успехи и обеспечивает китайской экономике статус одной из наиболее мощных и динамично развивающихся в современном мире, занимающей второе после США место по объему ВВП в долларовом исчислении<sup>5</sup>.

Как представляется, различие путей и результатов модернизации в РФ, с одной стороны, и КНР — с другой, вытекает не столько из фактора «ошибочных» или, напротив, «единственно верных решений», принятых высшим руководством каждой из этих стран, сколько из исходных различий их базовых цивилизационных характеристик, в центре которых — феномен политической культуры, являющейся основой интеграции общества [6, с. 110].

Российская авторитарная — самодержавно-холопская [5, с. 39] политическая культура базируется на феномене ресентимента как ключевого цивилизационного системообразующего фактора [6], порождающего перманентное стремление «догнать и перегнать» более успешных и влиятельных соседей. Тенденция к состязательному сравнению себя со «старшим соседом», во многом являющимся культурным ориентиром (Византией), обозначилась еще в домонгольский период («Слово о Законе и Благодати» Илариона). Более целостно и всеобъемлюще она проявилась в ордынскую и московскую эпохи, когда объектами российской ресентиментной рефлексии последовательно были Орда, а затем Европа (в некоторых аспектах также Греция и Османская империя). Всем этим цивилизационным проектам Россия последовательно стремилась подражать, как военно-технически, так и культурно-стилистически (но не культурно-политически), одновременно воспринимая их как ценностно чуждые и враждебные. В XIX веке процесс рабско-ресентиментного подражания-противоборства с внешним «хозяином» оформился как не прекращающийся с тех пор остро полемический дискурс на тему «Россия и Европа» [10, с. 320–339; 9, с. 449–455; 3]. При этом не только западники (сторонники полноценной вестернизации России), но и многие из славянофилов (сторонников сохранения цивилизационной самобытности страны) стремились к заимствованию и внедрению в русскую жизнь европейских начал (просвещения, свободы слова и других гражданских свобод, свободы выборов и т. д.), поскольку именно Европа оставалась для России главным «объектом сравнения» и комплексного — вольного или невольного —

<sup>1</sup> The Hong Kong protests explained in 100 and 500 words // BBC. — 27.11.2019. — URL: <https://www.bbc.com/news/world-asia-china-49317695> (дата обращения: 31.12.2019)

<sup>2</sup> Beaumont P. Why is China so terrified of dissent? // The Guardian. — 17.01.2010. — URL: <https://www.theguardian.com/world/2010/jan/17/china-terrified-dissent-dissident-chinese/> (дата обращения: 30.12.2019); Dangerous Meditation: China's Campaign Against Falungong. // Human Rights Watch. — 07.02.2002. — URL: <https://www.refworld.org/docid/45cb148e2.html> (дата обращения: 30.12.2019).

<sup>3</sup> Maizland L. China's Repression of Uighurs in Xinjiang // Council Foreign Relation. — 25.11.2019. — URL: <https://www.cfr.org/background/chinas-repression-ughurs-xinjiang> (дата обращения: 30.12.2019); Burke J. Tibetan leader calls on China to end "repressive policies" // The Guardian. — 05.06.2014. — URL: <https://www.theguardian.com/world/2014/jun/05/tibetan-leader-calls-on-china-end-repressive-policies> (дата обращения: 30.12.2019).

<sup>4</sup> Chinese Courts Impose Spending Bans on Wanda Scion Wang Sicong // Sixth Tone. — 22.11.2019. — URL: [http://www.sixthtone.com/ht\\_news/1004878/chinese-courts-impose-spending-bans-on-wanda-scion-wang-sicong](http://www.sixthtone.com/ht_news/1004878/chinese-courts-impose-spending-bans-on-wanda-scion-wang-sicong) (дата обращения: 30.12.2019).

<sup>5</sup> Симонов Р. Рейтинг экономик мира 2019, таблица ВВП стран мира BASETOP.RU. [Электрон. ресурс]. — URL: <https://basetop.ru/rejting-ekonomik-mira-2019-tablitsa-vvp-stran-mira/> (дата обращения: 17.10.2019.).



подражания. Аутентичная российская (самодержавно-холопская) политическая культура рассматривалась при этом как ущербная и требующая коренного реформирования. Даже выступавшие против каких бы то ни было политических изменений консерваторы — сторонники доктрины «Православие, Самодержавие, Народность» — стремились к конструктивному разрешению дилеммы идейных заимствований из Европы, рассматривая последнюю как культурный ориентир: «По какому правилу следует действовать в отношении к Европейскому просвещению, к европейским идеям, без коих мы не можем уже обойтись, но которые без искусного обуздания их грозят нам неминуемой гибелью?» [7]. При этом главной целью для представителей всех идейных направлений, включая социалистов (народников и социал-демократов), являлся своего рода исторический реванш России — достижение ею лидирующего по отношению к Европе положения.

В XX веке «догнать и перегнать» Запад (средоточием российских ресентиментных рефлексий в этот период стали США) на основе «прогрессивного» западного же учения — марксизма — стало ключевым девизом советско-коммунистической системы, несмотря на весь ее изоляционизм и декларированную цивилизационную («формационную») самобытность.

Общая ресентиментная парадигма подражания-противостояния Западу (США) сохранилась и после крушения СССР, историческим и цивилизационным правопреемником которого явилась РФ.

При этом продолжавшиеся на протяжении всей российской истории попытки авторитарной власти ограничить подражание Западу лишь военно-технократической и социально-экономической сферами, сохраняя при этом авторитарную власть в неизменном виде (петровский проект, «просвещенный абсолютизм», бюрократическая модернизация «сверху», «великие реформы», столыпинский проект, советская тоталитарная модернизация, перестройка) конечным успехом не увенчались. Чем более модернизированным, т. е. внутренне свободным и независимым от власти — информационно, экономически, ментально — становился российский социум, тем активнее в нем развивались оппозиционно-революционные настроения и процессы. В итоге они всякий раз бросали вызов самодержавному (вариант — тоталитарному) государству со стороны общества, стремящегося преодолеть свою самодержавно-холопскую цивилизационную основу, воспринимаемую им как фундаментальный изъян, и начать жить, как в «нормальных странах», под которыми понимался условно обобщенный «Запад». Особенно опасным для российской власти оказывалась оппозиционность пробуждающихся и эмансипирующихся в условиях модернизации социальных и интеллектуальных элит, призванных быть опорой общественно-политической системы.

Таким образом, органичное соединение российской цивилизации с экономической и гражданской свободой оказывалось в конечном счете невозможным. На фоне нараставших и фундаментально неразрешимых внутривнутриполитических противоречий наступал системный кризис, за которым следовал общегосударственный коллапс. На протяжении XX века это подтвердилось дважды — в 1917 и 1991 гг.

Эволюция РФ в постсоветский период в целом подтвердила отмеченные выше закономерности. По мере развития постсоветского модернизационного проекта довольно быстро выяснилось, что авторитарная власть сталкивается с перманентной системной угрозой, исходящей со стороны различных социально-политических акторов, стремящихся к политической автономности от указанной власти: представительных учреждений, СМИ, регионов, общественно-политических структур, отдельных гражданских активистов и, что наиболее существенно в ситуации экономической модернизации — со стороны крупного бизнеса. Как и в начале XX в., на рубеже XX–XXI веков преодоление российской властью оппозиционно-революционной угрозы, исходящей от общества, оказалось связано с феноменом «самодержавной» реставрации. Хотя степень ее полноты в начале столетия (когда на смену рухнувшей монархии пришли большевики) и в конце (когда одряхлевший коммунистический режим сменила президентская автократия) оказалась различной, важным сходством явился осознанный и последовательный отказ российской цивилизации от неперевариваемых ею гражданско-политических заимствований, внедрившихся в общественную жизнь в ходе очередной попытки осуществления ее комплексной модернизации.

Ключевыми и знаковыми в этом отношении явились такие события, как силовой разгон Верховного совета (1993), две войны с Чечней (1994–96, 1999–2002), разгром независимого телевидения

(1999–2003), «Дело Ходорковского» (2003). Политика «закручивания гаек», в том числе экономических, продолжалась и в дальнейшем.

Следует особо подчеркнуть, что авторитарно-реставрационный тренд оформился как своего рода вынужденная антитеза исходному демократическому проекту эпохи перестройки и начала 1990-х, как реакция модернизирующейся российской власти на стремление тех или иных акторов к «дальнейшей демократизации», т. е. к более полной, чем предложенная Кремлем, политической модернизации. Особую роль здесь сыграл этап «лобового» столкновения верховной власти — и крупного бизнеса, стремившегося к политической самостоятельности.

«Дело НТВ»<sup>6</sup> и «дело Ходорковского»<sup>7</sup> явились наглядной иллюстрацией того факта, что в условиях экономической модернизации российский крупный бизнес, недостаточно полно контролируемый авторитарной властью, не довольствуется получаемыми от Кремля хозяйственными преференциями, но довольно быстро начинает пытаться «играть в политику западного типа». А именно, делает ставку на информационно-политический плюрализм и неподконтрольные правительству выборы, тем самым по факту разрушая самодержавно-бюрократическую монополию на власть, которая является, в свою очередь, цивилизационной основой, сохраняющей Россию как единое государственное и культурно-политическое целое.

Именно с этим обстоятельством, в первую очередь, оказалось связано стремление авторитарной российской власти к практически полному полицейско-бюрократическому контролю над общественной жизнью и экономической сферой, начиная от «олигархов» и кончая малыми предпринимателями<sup>8</sup>. Инвестиционный климат страны в таких условиях, что неудивительно, сложился крайне неблагоприятный; коррупция стала неконтролируемой, а успешная модернизация экономики — невозможной. Это и подтвердила негативная динамика экономического развития РФ на протяжении 2000-х гг., особенно после произошедшего в середине 2010-х гг. резкого падения цен на энергоносители, являющиеся главным экспортным активом страны. Если резюмировать суть модернизационной коллизии современной РФ, то она сводится к имплицитному стремлению общества, включая бизнес-элиты, не только к экономической, но также к политической либерализации, к тому, чтобы жить «так же свободно, как в Америке» при отсутствии у социума опыта демократической самоорганизации и при невозможности российского государства в условиях политической либерализации сохранять политическую стабильность и государственную целостность.

В свою очередь, значительный успех китайской социально-экономической модернизации рубежа XX–XXI веков объясняется, как представляется, в первую очередь, наличием в фундаменте китайской цивилизации принципиально иных основ, таких, которые не препятствуют, но, напротив, способствуют адаптации авторитарной модели власти и общества — к рыночным реалиям.

В этой связи, как правило, в первую очередь упоминают конфуцианство, которое «наиболее полно отражает и определяет особенности менталитета китайской цивилизации» [12, с. 33] и позволяет китайскому обществу, с одной стороны, двигаться по пути модернизации, а с другой — сохранять приверженность исходным цивилизационным основам: «... китайская конфуцианская цивилизация уникальна по степени устойчивости, приспособляемости, способности к регенерации и сопротивляемости внешним воздействиям. Всякая иноземная идеология, сколько бы мощной и всеохватывающей она ни была, проникая в Китай, неизбежно подвергалась такой сильной трансформации и китаизации, что, в конце концов, возникала достаточно оригинальная система идей и институтов, приспособившаяся к привычным китайским принципам, понятиям и нормам и лишь в самых общих чертах напоминавшая первоначальную идеологию» [2, с. 610].

<sup>6</sup> Шелин С. Г. Зеркало для гримасы // Росбалт. — 14.10.2013. — URL: <https://www.rosbalt.ru/blogs/2013/10/14/1187585.html> (дата обращения: 30.12.2019).

<sup>7</sup> Тирмастэ М.-Л., Хамраев В., Штыкина А., Иванов М. Избирательная кампания ЮКОС. Михаил Касьянов дал показания на дело Михаила Ходорковского // Коммерсантъ. — 22.07.2009. — С. 1.

<sup>8</sup> Коцюбинский Д. А. Из недореволюционного архива. «Оранжевая волна против желтого дома». Акция 06.12.2005 г. — URL: <https://kotsubinsky.livejournal.com/352617.html> (дата обращения: 30.12.2019); Титов в докладе Путину указал на неэффективность госполитики по поддержке малого бизнеса // ТАСС. — 29.05.2019. — URL: <https://tass.ru/msp/6478198> (дата обращения: 30.12.2019).

Исходными элементами конфуцианского учения, обеспечившими, в частности, и нынешний успех «креативной вестернизации» традиционной китайской жизни, являются идейная толерантность конфуцианства, которое на протяжении столетий «развивалось за счет заимствования идей других учений», а также его культурная пластичность — «способность воспринимать ценности иной культуры, не теряя при этом своей самобытности» [12, с. 33–34]. Указанное свойство китайской цивилизации изначально проявилось в органическом и практически бесконфликтном соединении трех базовых для Китая философско-религиозных доктрин — конфуцианства, буддизма и даосизма [2, с. 589–590, 609–610, 625–627]: «Три пути к одной цели» — так в Китае объясняют непонятный европейцу факт исполнения ритуалов и почитания святых буддизма, даосизма и конфуцианства одновременно» [8].

Культурная пластичность и склонность к идейному синкретизму позволяют китайскому обществу производить широкие заимствования без идейного саморазрушения и без признания своей культуры низшей, по сравнению с той, из которой акцептируются те или иные ценности. В итоге никакие, даже самые обширные рецепции иностранного опыта, не подвергают эрозии представление китайцев о своей стране как Поднебесной, или Срединном государстве, над которым есть только Небо и которое является центром мироздания.

Помимо идейной пластичности, среди конфуцианских принципов, легко сочетаемых с задачами модернизации, выделяются: догмат о самосовершенствовании (идеал благородного мужа — цзюньцзы [12, с. 33], который может интерпретироваться как в традиционном сословно-бюрократическом, так и в новейшем буржуазно-индивидуалистическом контекстах), культ знания и образованности, а также рационализм. Последний издревле пронизывал всю систему не только философской, но и религиозной системы китайцев, которая «была подчеркнута рационалистична и отличалась явным равнодушием к мистике и эмоциональному накалу, к метафизическим спекуляциям» [2, с. 558].

Важнейшей особенностью конфуцианства является глубинная лояльность общества не только «первому лицу», но всей власти как институциональной системе, при этом не исключающая критического отношения к конкретному чиновнику или даже правительству. В основе этого глубинного доверия общества к власти как целостному феномену лежит уходящая в древность идея «небесного мандата». Согласно ей, император обладал правом на абсолютную власть по причине своей абсолютной нравственности [12, с. 37], при этом важнейшей функцией правителя была забота о компетентности всех государственных служащих, обеспечивающих «гармоничность» общества в целом. Указанная компетентность предполагала занятие государственных должностей не только по протекции или по причине лояльности вышестоящему начальству, но также по итогам сдачи специальных императорских экзаменов на знание учения Конфуция и истории Китая. Стоит отметить, что ещё в доконфуцианский период в китайской культуре возник феномен сакрализации чиновничества (конфуцианство лишь придало этой традиции рационально завершенные очертания), соединявшего функции государственных служащих и жрецов, сохраняющих «устойчивость санкционированной Небом социальной структуры» [2, с. 557–558] и бдительно контролируемых верховным правителем.

Запас имиджевой прочности китайской государственной власти как общественного идеала оказался до такой степени укорененным, что позволил Китаю продолжать двигаться по пути модернизации, сохраняя при этом базовые цивилизационные характеристики, в условиях мощных политических катаклизмов, которыми была наполнена история Китая второй половины XIX–XX века.

Революционные протесты как реакция на вызовы вестернизации и модернизации (восстание тайпинов, восстание боксеров, революции 1911–1913 и 1925–1927 гг.) всякий раз характеризовались стремлением восставших, даже если они подражали внешним образцам и бросали демонстративный вызов конфуцианству и китайской архаике — к «обретению себя», к воссозданию «настоящего Китая». Это было особенно актуально на фоне борьбы, а также памяти о борьбе против маньчжурской династии Цин, воспринимавшейся китайцами как «оккупационная». Иными словами, речь всякий раз шла о приспособлении внешних вызовов — к аутентичной китайской традиции, а не к обратным по сути попыткам превратить свою страну в умозрительную «аутентичную Европу» — либеральную или социалистическую — к чему, в частности, стремились революционеры и реформаторы в России.

Прямая либо закамуфлированная опора на конфуцианские корни характеризует деятельность практически всех китайских правителей XX века. Главные деятели начального этапа китайской модернизации провозгласили «политику самоусиления», основные принципы которой являлись ключевыми в идеологии китайских правителей на протяжении 1840–1949 гг. и которые отчетливо прослеживаются в политике современного китайского руководства. Согласно данной доктрине, китайская (т. е. конфуцианская) наука должна составлять основу всех преобразований, а западная — носить лишь сугубо прикладной характер. Лидер Гоминьдана Чан Кайши, объединивший Китай под своей властью в конце 1920-х гг., поставил целью обновление и укрепление Китая посредством восстановления конфуцианских моральных ценностей. После 1949 г. постконфуцианская школа получила развитие в трудах философов, живших на Тайване и в Гонконге. В свою очередь, несмотря на декларированный КПК, взявшей в 1949 г. под контроль материковый Китай, отказ от следования конфуцианским и иным традициям прошлого, на деле политика Мао Цзэдуна представляла собой де-факто очередную версию национальной китайской идеологии. Сам великий кормчий открыто заявил о необходимости китаизации марксизма. Так, в начатой им кампании по «исправлению стиля» прослеживается влияние одного из главных положений Конфуция, касающихся управления государством и обществом — «об исправлении имен» [4, с. 3–6]. В целом, произошедшие в период маоизма перемены в дальнейшем «не помешали возрождению национальных (конфуцианских) традиций, которые оказались на редкость устойчивыми» [2, с. 639].

Инициатор программы «четырёх модернизаций» Дэн Сяопин и его соратники поставили задачу создания «социалистической духовной цивилизации» и «воспитания нравственных идеалов социализма», при этом конфуцианство постепенно стало занимать в официальной риторике и жизни общества все большее место. Дэн Сяопин связал свои реформы с «сяокан», первой социальной утопией Конфуция, но развил ее в духе Мэн-цзы, другого представителя раннего конфуцианства, у которого определяющим фактором была хозяйственная деятельность. Дэн Сяопин и следующий лидер КНР — Цзян Цзэминь развивали традиционный конфуцианский принцип о главенстве стабильности. В 2000 г. Цзян Цзэминь выдвинул конфуцианский по духу лозунг «управления государством с помощью морали» [4, с. 6–7]. В дальнейшем руководство КНР продолжило развивать начатый еще в эпоху Мао дискурс о «китаизации марксизма», а также о построении «могущественного культурного государства» и о необходимости использования древних китайских традиций не только для построения гармоничного общества, но и для создания нового мирового порядка [4, с. 7–8].

Таким образом, благодаря сохранению в китайском обществе традиционных конфуцианских основ и активному использованию правительством конфуцианской риторики, КНР удалось осуществить успешный переход от экономически тупиковых коммунистических экспериментов к политике управляемого хозяйственного либерализма при сохранении жесткого политического контроля за обществом.

Попытки студенчества и некоторых других социальных групп (интеллигенции, рабочих, государственных служащих) во второй половине 1980-х гг. воспользоваться ситуацией реформ и начавшейся в СССР перестройки в целях оппозиционного давления на правительственную власть были быстро и жестоко подавлены<sup>9</sup> и в дальнейшем продолжения не имели.

Что касается китайского бизнеса, то он не предпринимал и не предпринимает попыток бросить политический вызов руководству страны. Наглядное подтверждение этому — отсутствие в КНР процессов, аналогичных «разгрому НТВ», «делу Ходорковского», гонениям на малый бизнес и т. п.

В целом китайская цивилизация демонстрирует способность сочетать политический монополизм верховной власти и послушной ей бюрократии с относительно свободным развитием хозяйствующих субъектов, сохраняющих «конфуцианскую» лояльность власти и не стремящихся «подражать западным образцам» и «играть в оппозиционную политику». Данное обстоятельство позволяет руководству КНР гарантировать китайскому капиталу существенно более благоприятный инвестиционный климат

<sup>9</sup> Требейко Н. Четверть-вековой путь между Варшавой и Пекином // Вкризис.ру. — 04.06.2014. — URL: <http://vkrizis.ru/obschestvo/chetvertvekovoy-put-mezhdu-varshavoy/> (дата обращения: 31.12.2019).

и более широкие рамки хозяйственной свободы, нежели те, что установились в РФ на протяжении 2000-х гг. Иными словами, китайская «конфуцианская» политическая стабильность оказывается благоприятным фактором для развития экономической модернизации. В то же время российская «самодержавная» политическая стабильность в условиях рыночной экономики влечет за собой резкое усиление контроля власти над бизнесом и, как следствие, — системную хозяйственную стагнацию.

Все вышесказанное позволяет сделать итоговый вывод о том, что разговоры о возможности для России воспользоваться опытом китайской модернизации, как образцом, несостоятельны, поскольку лишены цивилизационных оснований. Как отмечает в этой связи Л. С. Васильев, «Китай — скорее всего, к великому счастью этой огромной и древней страны, — не Россия. Эту элементарную истину давно стоило бы усвоить всем тем, кто сегодня столь часто и уже привычно сетует на различие результатов посткоммунистических рыночных реформ у нас и у них. Разница в ходе и результатах современных реформ в России и в Китае уходит корнями далеко вглубь истории и во многом обусловлена несходством господствующей традиции, народной культуры» [2, с. 638]. И если Россия в какой-то момент решит продолжить движение по пути реальной, а не чисто декларативной модернизации своей экономики, то вновь столкнется с теми же политическими вызовами, с которыми уже дважды сталкивалась на протяжении XX века. Оба раза эти опыты были связаны со стремлением российского социума, включая элиты, оторваться от самодержавно-холопских цивилизационных основ России и перейти к режиму «европейской демократии», что всякий раз неизменно приводило к сравнительно быстрому политическому коллапсу и обрушению государственности. В отличие от российской цивилизации ресентимента, в условиях вестернизации и экономической либерализации обнаруживающей системные саморазрушительные тренды, китайская конфуцианская цивилизация в ситуации модернизации проявляет бóльшую внутреннюю устойчивость, культурную пластичность и, — как следствие, — способность к достижению впечатляющих социально-экономических результатов.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бродель Ф. Очерки истории / пер. с фр. Э. Орловой. — М.: Академ. проект; Альма Матер, 2015. — 223 с.
2. Васильев Л. С. История религий Востока: учеб. пособ. для вузов. — 8-е изд. — М.: КДУ, 2006. — 704 с.
3. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. 6-е изд. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, Изд-во «Глагол», 1995. — 552 с.
4. Каретина Г. С. Конфуцианство в процессе модернизации Китая // Изв. Восточного института 2015. — № 2 (26). — С. 3–9.
5. Коцюбинский Д. А. Цивилизация ресентимента. К постановке проблемы истоков русской политической культуры // Ростов. науч. журн. — 2019. — № 2. — С. 39–65.
6. Коцюбинский Д. А. Цивилизация ресентимента. Институционально-исторический анализ русской политической культуры // Институциональная экономическая теория: история, проблемы и перспективы. — СПб., 2019. — С. 109–151.
7. Уваров С. С. Православие, Самодержавие, Народность. О некоторых общих началах, могущих служить руководством при управлении Министерством народного просвещения. (1833). — Монархистъ. — URL: [http://monarhist-spb.narod.ru/library/Count\\_Uvarov/Count\\_Uvarov-1.htm](http://monarhist-spb.narod.ru/library/Count_Uvarov/Count_Uvarov-1.htm) (дата обращения: 30.12.2019).
8. Фицджеральд Ч. П. Китай: краткая история культуры. (1938). Гл. XXIX. Христианство тайпинов. — URL: <https://culture.wikireading.ru/28889> (дата обращения: 30.12.2019).
9. Хомяков А. С. Несколько слов о «Философическом письме» (напечатанном в 15-й книжке «Телескопа»). (Письмо к г-же Н.) // Хомяков А. С. Соч.: В 2 т. — Т. 1. — М.: Москов. философ. фонд, Изд-во «Медиум», 1994. — 589 с.
10. Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. — М.: Наука, 1991. — 768 с.
11. Яковлев А. Страны Востока: конец модернизации и выбор цели развития // Азия и Африка сегодня. — 2008. — № 6. — С. 36–39.
12. Якунов С. Ф. Менталитет и социальные институты как факторы прогресса: на примере китайской цивилизации // Вестн. Челябин. гос. ун-та. — 2013. — № 13 (304). Философия. Социология. Культурология. — Вып. 29. — С. 33–40.
13. Tong J. Revenge of the Forbidden City: The Suppression of Falungong in China, 1999–2005. — N. Y.: Oxford University Press, 2009. — 288 p.

**АКОПОВ S. V.**

Doctor of Political Sciences, Professor at  
National Research University Higher School of Economics (St. Petersburg)

**BORGLOVA O. S.**

graduate MA student,  
National Research University Higher School of Economics (St. Petersburg)

## **CHINA IN RUSSIA'S CONTEMPORARY POLITICAL AND CULTURAL DISCOURSES: INSPIRATION OR ANXIETY**

**Annotation.** The article tests the contemporary narratives of China's role in BRICS through analysis of Russian major foreign policy think tanks. It compares diverse opinions on Beijing's impact within the Association of five major emerging economies and reveals thereby the particular way of discursive construction of Chinese image in the framework of BRICS as well as ways in which expert knowledge is conveyed to others. The method of examination is mixture of narrative and discourse analysis. The article demonstrates that there are "inspirational" and "anxious" frames of mind in Russian political discourse, thereby indicates to us that expert viewpoints on China's role in BRICS is heterogeneous and controversial.

**Keywords:** BRICS, Russian and China, think tanks, Russian political discourse.

АКОПОВ С. В.

доктор политических наук, профессор  
НИУ «Высшая школа экономики» — (Санкт-Петербург)

БОРГОЛОВА О. С.

магистрантка НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)

### **КИТАЙ В СОВРЕМЕННЫХ ПОЛИТИЧЕСКИХ И КУЛЬТУРНЫХ ДИСКУРСАХ РОССИИ: ВДОХНОВЕНИЕ ИЛИ БЕСПОКОЙСТВО**

**Аннотация.** В данной статье проводится нарративный анализ экспертных мнений крупных российских «фабрик мысли» о роли КНР в БРИКС. Автор сравнивает различные мнения о влиянии Пекина в рамках Ассоциации и, тем самым, раскрывает специфичный для данного кейса способ дискурсивного построения китайского имиджа в рамках БРИКС, а также способы, посредством которых экспертное знание передается другим. Методом исследования является сочетание нарративного и дискурсивного анализа. Статья демонстрирует, что в российском политическом дискурсе существуют «вдохновляющие» и «тревожные» настроения, и это указывает на то, что точки зрения экспертов на роль Китая в БРИКС неоднородны и противоречивы.

**Ключевые слова:** БРИКС, Россия и Китай, «фабрики мысли», российский политический дискурс.

## **INTRODUCTION**

The article aims to define how social actors construct social reality, particularly how China's role in BRICS is interpreted by social actors, and who are those social actors shaping and assessing China's role in BRICS. The social actors are represented as the expert community members of Russian major foreign policy think tanks. Analytical Center for the Government of the Russian Federation, Carnegie Moscow Center, Institute of Far Eastern Studies of the Russian Academy of Sciences (IFES RAS), Russian Institute for Strategic Studies, Russian International Affairs Council, Valdai discussion club have been defined as the Russia major foreign policy think tanks. The think tanks, which are the part of social system constituting the political discourse and playing a significant role in decision making processes, reflect the scope of Russian foreign policy experts' narratives.

The expert community of the think tanks includes, among others, Burykh D., Vasiliev S., Gabuev A., Grigoryev L., Denisov I., Epikhina R., Ivanov I., Isaev A., Karataev S., Karneev A., Kashin V., Korostikov M., Kortunov A., Kuzmina K., Kulintsev Yu., Luzyanin S., Malashenko A., Mamedov R., Movchan A., Petrovsky V., Timofeev I., Titarenko M., Topychkanov P., Trenin D., Utkin S., Uyanaev S., Sharova E.

The analysis of 26 articles was conducted by the authors. There were 16 items on China as “inspiration” by Institute of Far Eastern Studies of the Russian Academy of Sciences (IFES RAS), Russian Institute for Strategic Studies, Russian International Affairs Council, and Valdai discussion club and 10 items on China as “anxiety” by Analytical Center for the Government of the Russian Federation, Carnegie Moscow Center, and Valdai discussion club. The whole list of the articles is represented in references below.

#### THE THEORETICAL FRAMEWORK FOR ANALYSIS

Discourse analysis is a major method of this research. However, one has to understand clearly first that discourse analysis as a method of analysis cannot be applied within inappropriate theoretical framework. Hence, the key assumption the authors rely predominantly on is social constructionism.

The crucial premises: a critical approach to taking-for-granted knowledge, important impact of historical and cultural specificity, connection between knowledge and social processes, connection between knowledge and social actions [7, p. 5–6]. Taking into account these assertions, we are able to discern in what particular ways differently positioned social actors perceive and then embody social reality (China’s role in BRICS or Chinese image is a part of social reality in our case) in contrasting discourses. Consequently, there is the opportunity to understand, bearing in our mind influence of their certain diverse patterns of social practices, what impact the experts’ identities have in the process of creating Chinese image as well as how that image is disseminated to others?

#### METHODOLOGY

Methodology of the examination is mainly based on the assumption, which was elaborated by a research group (Sergeev V., Alekseenkova E., Koktysh K., Petrov K., Chimiris E., Orlova E.) from the MGIMO Institute for International Studies, that the study of discourse can be provided through extracting and testing particular conceptual structure existing behind the particular text [21, p. 5–9].

Crucially, the investigation of concrete conceptual structure assumes the necessity of exploration of unique cognitive configurations, i. e. “view of the world”. Consequently, the key tool for applying the methodology properly is plotting a set of so-called cognitive maps, specifically “inspiration” and “anxiety” about China within Russian expert community.

#### AN ANALYSIS OF RUSSIAN MAJOR FOREIGN POLICY THINK TANKS: THE CONTEMPORARY NARRATIVES OF CHINA’S ROLE IN BRICS

The contemporary narratives of China’s role in BRICS are the part of Russian political discourse on BRICS and its place in the world. The general context concerning this association, therefore, should be revealed first. Through analysis of various sources published by Russian major foreign policy think tanks the key frames were revealed:

- 1) “the global order, particularly the global economic governance, is changing”;
- 2) “traditional Western institutes, like IMF, don’t take into account the developing countries’ status that has been changing significantly”;
- 3) “Western hegemony is replacing by polycentricism”;
- 4) “the current international situation is a promising opportunity”;
- 5) “BRICS has chances to be considered as a “new power center””;
- 6) “national currency of the BRICS members can become an alternative to the US dollar among them”;
- 7) “BRICS has perspectives to provide controlled globalization and cross regional integration processes”.

It seems, according to the expert community, that BRICS is attached to the role of a new responsible actor on the international arena. However, BRICS is first of all a group of the divergent national states that, consequently, means their influence is distributed unevenly. This assumption, thus, may warrant the exploration of in what particular way the expert community defines China’s role in BRICS from Russian perspective.

“Inspirational” frame of mind is represented through particular narratives and subnarratives on the cognitive map (picture 1), namely as follows:

- 1) the equitable global order;
  - a) China advocates enhancing the development countries' role on the international arena, and, consequently, democratization of international relations;
  - b) China attaches great importance to the BRICS interaction, especially with Russia;
- 2) integration is a priority;
  - a) China proposes regional and cross regional economic integration against increasing Western protectionism;
  - b) China pursues the harmonization of the global order and IR, Beijing is highly interested in BRICS as a platform for dialog;
- 3) BEAMS is China's “circle of friends”<sup>1</sup>:
  - a) China offers the BEAMS/BRICS+ format that implies inclusive win-win cooperation, which is primary oriented toward “South-South” — community of worldwide developing countries);
  - b) It's supposed that a network of economic alliances on several continents would be developed somehow, while BRICS would become an “aggregative platform” in purpose of free trade and other;
  - c) China considers, and Russia supports it, BEAMS/BRICS+ as a basis of new global economic architecture;
- 4) China is a key partner both globally and regionally:
  - a) China is EEU's major trade and investment partner;
  - b) Official Beijing totally support integration processes in EEU;
  - c) The Sino-Russian partnership is mutual beneficial cooperation, it's become a stabilizing factor or a “point of reference” in the complicated and constantly changing international situation.

The “inspired” experts claim that China's role in BRICS basically comes down to providing “the equitable global order”, which means China is seeking to change “the rules of the game” on international arena in favour of developing countries.

“Integration is a priority” narrative is a part of the previous one and represents the “inspired” opinion regards China's lobbying for integration in order to strengthen the influence in the world. Also it is clear from the cognitive map that the narrative includes another one, specifically “BEAMS+ is China's ‘circle of friends’”.

“China is a key partner both globally and regionally”, regardless its segregated position, is still interconnected with the key narrative through “The Sino-Russian partnership is mutual beneficial cooperation, it's become a stabilizing factor or a “point of reference” in the complicated and constantly changing international situation”.

“Anxious” frame of mind is represented through particular narratives on the cognitive map (picture 2), namely as follows:

- 1) BRICS isn't an effective institute:
  - a) The BRICS members are utterly different countries, thus they wouldn't be able develop a common comprehensive strategy to be a united power center with capabilities to influence IR;
  - b) It's rather unlikely that BRICS will become an alternative power in the international society, and Western countries' hegemony will be preserved;
- 2) Currently China has greater political weight within international society than others
  - a) China has started to feel that strongly about itself as a world power, unlike Russia, and “does not suffer from an inferiority complex”;
  - b) Russia produces less than 8 % of BRICS GDP, while China produces 65 %. We cannot talk about any equality and mutually beneficial cooperation with such conditions;

---

<sup>1</sup> BEAMS is a part of BRICS+ format, which is aimed precisely at tying together regional integrative entities. China proposed it for the first time at the 9<sup>th</sup> BRICS Summit in 2017.



- 3) China perceives BRICS just as an instrumental mechanism:
  - a) Beijing expects to use BRICS to modify the world financial system, to make it more convenient for itself;
  - b) China might look at BRICS as a testing bridgehead for new ideas that will be selectively implemented in other projects;
  - c) China will gain invaluable practical experience in implementing development projects, playing a leadership rather than an auxiliary role by working on the BRICS Bank and the Currency Pool;
- 4) China doesn't need any "friends", thus will not take Russia's side:
  - a) Sino-Russian cooperation isn't one with equal position. China uses it in order to accomplish its own goals, but not to support Russia in confrontation with the West;
  - b) Russia's dependence on China is increasing, thus it might become a Chinese "younger brother";
  - c) Russian is in the "Chinese euphoria" concerning partnership, while China is oriented more toward dealing with the US.

The "anxious" experts' key narrative is "Currently China has greater political weight within international society than others", which supposes China is on a higher level than other BRICS members, thus, it may constitute a threat. Besides, the experts' key narrative has strong ties to "China perceives BRICS just as an instrumental mechanism" as well as "China doesn't need any "friends", thus will not take Russia's side". Basically, these two reveal the specific discursive constructed frames on how Chinese threat occurs. One more narrative is "BRICS is not an effective institute" that reflects not "anxious", but rather skeptical opinion. However, it is also connected with the key narrative, thus, justifies the "anxiety" concerning BRICS.

#### CONCLUSION

Two general frames of mind, regarding China's role in BRICS, were identified through discourse analysis of the set of sources published by Russian major foreign policy think tanks. They are "inspirational" and "anxious" ones. Relevant interrelations between the divergent narratives were revealed through construction of the cognitive maps of the "inspirational" frame of mind as well as the "anxious" one. The cognitive maps represent the particular directions of those interrelations, thus, we are able to follow them in the specific order in purpose to get deeper in process of discursive constructing China's role in BRICS.

The "inspired" part of the Russian expert community predominantly claims that China's role in BRICS is dedicated to lobbying and promoting closer interaction between the states-members as well as creating the inclusive platform for multilateral dialog in order to pay the way for further active engagement of developing countries in international activities and, probably, even in global governance together with the West. The "anxious" part of the Russian expert community, in contrast, interprets China's role in BRICS as threat, basically, because of their conviction about Chinese greater influence within the Association as well as in the world. Consequently, Beijing takes advantages of putting BRICS into service of its own interests. Concurrently, there is skeptical mindset, particularly BRICS is considered as "an ineffective international institute". This narrative itself doesn't imply "anxiety", however, according to the cognitive map, we can see that it is closely related to the key narrative about Chinese greater influence, and, therefore, is dedicated to justifying the "anxiety" about China.

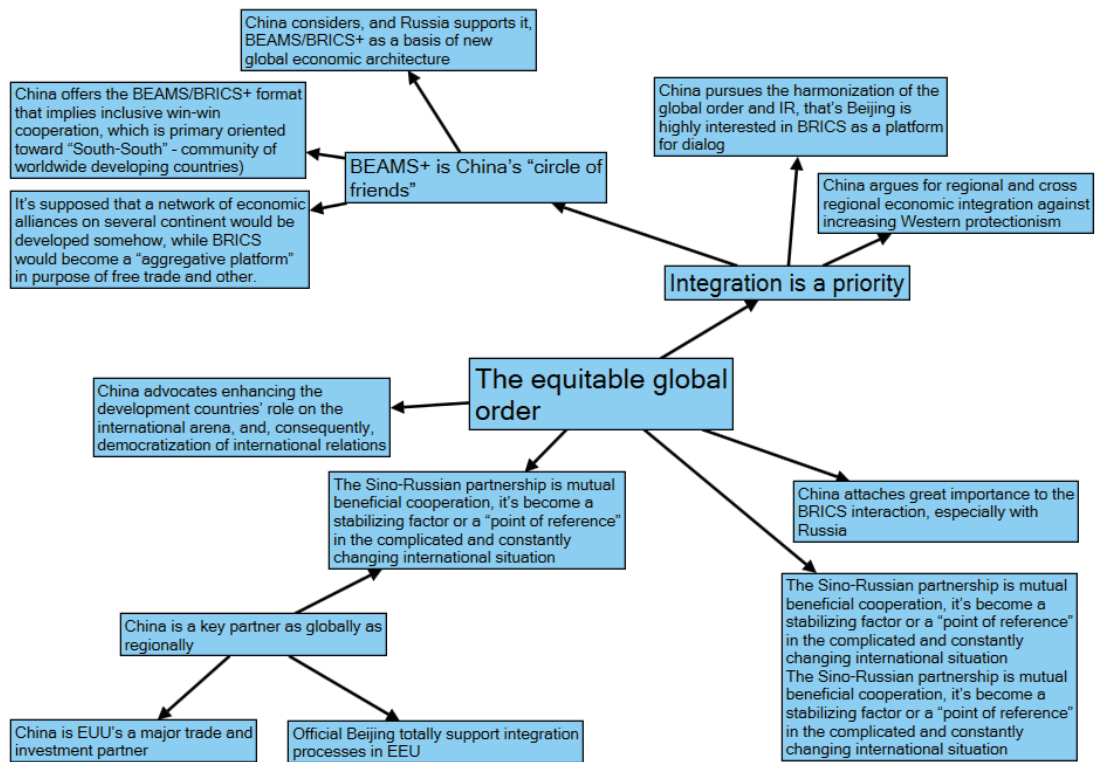
#### REFERENCES

1. *Buryh D.* BRIKS kak faktor global'noj politiki. Problemy nacional'noj strategii. — 2018. — No. 1. — P.59–73.
2. *Gabuev A.* Ufy, druz'ya: pochemu SHOS i BRIKS dlya Rossii znachat bol'she, chem dlya drugih uchastnikov. — Carnegie Moscow Center, 2015. — URL: <https://carnegie.ru/commentary/60620>
3. *Gabuev A., Movchan A., Topychkanov P., Vasil'ev S.* Zachem nuzhen BRIKS Brazili, Rossii, Indii i Kitayu? — Carnegie Moscow Center, 2015. — URL: <https://carnegie.ru/commentary/60614>
4. *Grigor'ev L.* CHto BRIKS v gryadushchem nam gotovit // Nezavisimaya gazeta. —2016. — URL: <http://ac.gov.ru/commentary/09482.html>

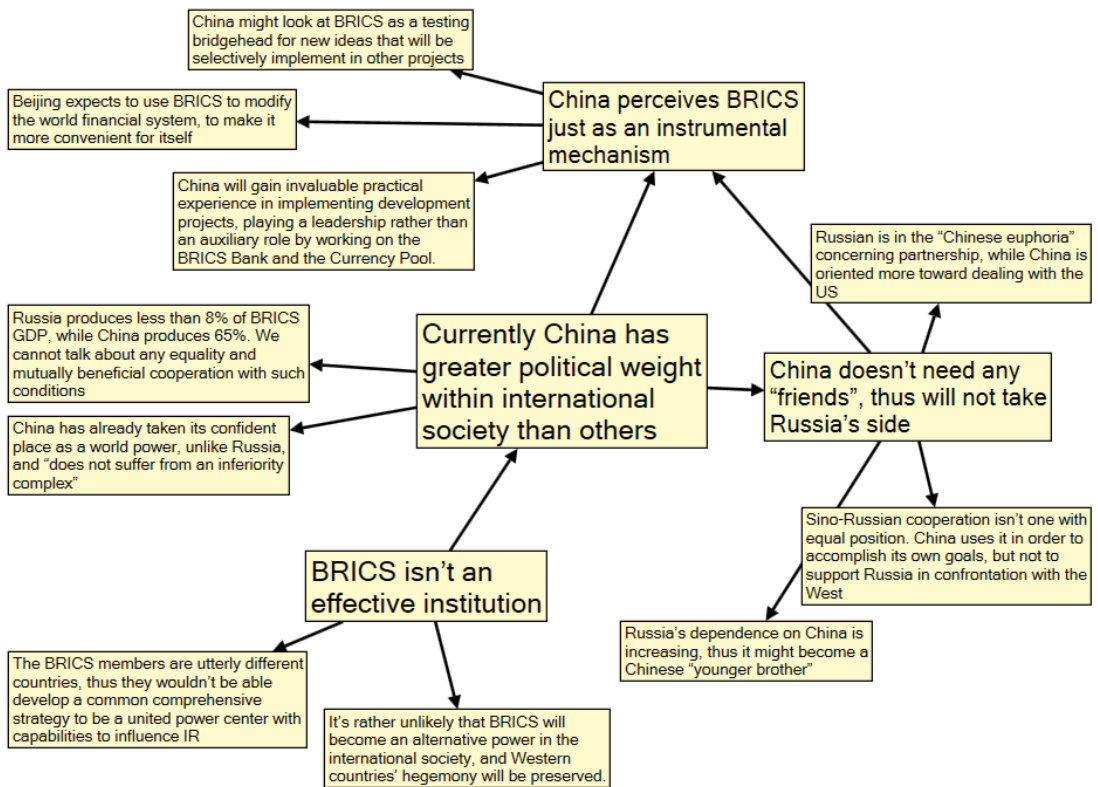
5. *Isaev A.* Kitaj i "Ukrainskij krizis": vybor strategii. Sbornik Kitaj v mirovoj i regional'noj politike. — IDV RAN, 2014. — URL: [http://www.ifes-ras.ru/online-library/book/6-papers/206-Isayev\\_china\\_in\\_wp\\_2014](http://www.ifes-ras.ru/online-library/book/6-papers/206-Isayev_china_in_wp_2014)
6. *Ivanov I.* Rossiya, Kitaj i novyj miroporyadok // RG. — 2018. — URL: <https://rg.ru/2018/06/09/igor-ivanov-u-rossii-i-kitaia-est-preimushchestva-po-sravnenniu-s-ssha-i-es.html>
7. *Jørgensen M., Phillips L.* Discourse Analysis as Theory and Method. — London, SAGE, 2002. — P. 5–6.
8. *Karataev S.* Rejtingovoe agentstvo BRIKS: mif ili nasushchnaya real'nost'? // Problemy nacional'noj strategii. — 2015. — No. 2. — P. 164–188.
9. *Korostikov M.* V BRIKS kitajcy ispol'zovali Rossiyu kak taran. — Carnegie Moscow Center, 2016. — URL: <https://carnegie.ru/2016/11/24/ru-pub-66246>
10. *Lisovolik Ya.* BRIKS i BEAMS: kirpichi i megabloki novoj global'noj ekonomicheskoy arhitektury. — Valdaj, 2018. — URL: <https://ru.valdaiclub.com/files/24280/>
11. *Lisovolik Ya.* BRIKS-PLYUS: al'ternativnaya globalizaciya? — Valdaj, 2017. — URL: <https://ru.valdaiclub.com/files/22124/>
12. *Luzyanin S. et al.* Doklad RSMD "Rossiysko-kitayskiy dialog. Model 2015." // RSMD. — 2015. — URL: <https://russiancouncil.ru/activity/publications/rossiysko-kitayskiy-dialog-model-2015/>
13. *Luzyanin S. et al.* Doklad RSMD "Rossiysko-kitayskiy dialog. Model 2016." // RSMD. — 2016. — URL: <https://russiancouncil.ru/activity/publications/rossiysko-kitayskiy-dialog-model-2016/>
14. *Luzyanin S. et al.* Doklad RSMD "Rossiysko-kitayskiy dialog. Model 2017." // RSMD. — 2017. — URL: <https://russiancouncil.ru/activity/publications/rossiysko-kitayskiy-dialog-model-2017/>
15. *Luzyanin S. et al.* Doklad RSMD "Rossiysko-kitayskiy dialog. Model 2018." // RSMD. — 2018. — URL: <https://russiancouncil.ru/activity/publications/rossiysko-kitayskiy-dialog-model-2018/>
16. *Luzyanin S. et al.* Doklad RSMD "Rossiysko-kitayskiy dialog. Model 2019." // RSMD. — 2019. — URL: <https://russiancouncil.ru/activity/publications/rossiysko-kitayskiy-dialog-model-2019/>
17. *Malashenko A.* CHego Rossii mozhet stoit' igra v bol'shuyu vojnu." — Carnegie Moscow Center, 2015. — URL: <https://carnegie.ru/2015/01/15/ru-pub-58884>
18. *Malashenko A.* Tupiki nezapadnyh integracij. — Carnegie Moscow Center, 2015. — URL: <https://carnegie.ru/2015/08/07/ru-pub-60970>
19. *Movchan A.* Lozhnaya nadezhda. Pochemu BRIKS ne budet rabotat. — Carnegie Moscow Center, 2015. — URL: <https://carnegie.ru/2015/07/10/ru-pub-60697>
20. *Movchan A., Zadorozhnyj A.* Krizis v duhe 80h — vozmozhnyj scenarij let cherez pyat. — Carnegie Moscow Center, 2015. — URL: <https://carnegie.ru/2015/08/03/ru-pub-60937>
21. *Sergeev V., Alekseenkova E., Koktysh K., Petrov K., Chimiris E.* BRIK — politicheskaya real'nost' postkrizisnogo mira? Novye vozmozhnosti dlya Rossii. — Moscow, MGIMO, 2010. — P. 5–9.
22. *Shen Sh.* BRIKS+ i izmenenie struktury global'nogo upravleniya. — Valdaj, 2017. — URL: <https://ru.valdaiclub.com/a/highlights/briks-globalnoe-upravleniye/>
23. *Stunkel O.* Bol'shaya-semerka i BRIKS v post-krymskom miroporyadke. — Valdaj, 2015. — URL: <https://ru.valdaiclub.com/files/22159/>
24. *Takur R.* Mirovooe pravlenie bez mirovogo pravitel'stva. — Valdaj, 2015. — URL: <https://ru.valdaiclub.com/files/22185/>
25. *Timofeev I.* Tezisy po vneshnej politike i pozicionirovaniyu Rossii i mire (2017–2024). Doklad RSMD // RSMD. — 2017. — URL: <https://www.csr.ru/upload/iblock/bd3/bd3d469d048717f682c7d31a0c8b25d3.pdf>
26. *Titarenko M., Petrovskij V.* Rossiya i Kitaj kak opory novogo mirovogo poryadka. Teoriya i praktika. — M.: Ves mir, 2015. — P. 19–21.
27. *Trenin D.* Ot bolshoj Evropy k bolshoj Azii? Kitajsko-rossijskaya Antanta. — Carnegie Moscow Center, 13 May, 2015. — URL: <https://carnegie.ru/2015/05/13/ru-pub-60066>
28. *Uyanaev S.* Sotrudnichesvo KNR i RF po mezhdunarodnym voprosam: sodержanie i akcenty ego 'novogo etapa. // IDV RAN, 2012. — URL: [http://www.ifes-ras.ru/images/abook\\_file/china\\_in\\_world\\_politics17.pdf](http://www.ifes-ras.ru/images/abook_file/china_in_world_politics17.pdf)

APPENDIX

Picture 1. China as Inspiration



Picture 2. China as Anxiety



**ВОКУЕВ Н. Е.**

Кандидат культурологии, доцент,  
кафедра культурологии и педагогической антропологии,  
Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина

## РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО КАНОНА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

**Аннотация.** Поляризованное состояние поля культурного производства в современной России напоминает ситуацию культурных войн в США конца 80–90-х годов прошлого века. Существенное отличие заключается в том, что в отечественной версии Kulturkampf ни одна из сторон не отрицает культурный канон как таковой. Напротив, журналисты, активно участвовавшие в политических протестах 2011–2012 годов, теперь руководят культурно-просветительскими медиа («Арзамас», «Полка»), конкурируя с минкультовским порталом «Культура.рф». Как условные «либералы», так и условные «патриоты», обращаются к культурному канону как к источнику легитимации собственных позиций. Эти ценностно окрашенные репрезентации национального культурного канона рассматриваются в статье на материале публикаций независимых и аффилированных с государством изданий.

**Ключевые слова:** культурный канон, культурные медиа, культурные войны, культурная политика.

VOKUEV N. E.

Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,  
Department of Cultural Studies and Pedagogical Anthropology,  
Syktyvkar State University named after Pitirim Sorokin

## REPRESENTATIONS OF CULTURAL CANON IN CONTEMPORARY RUSSIAN MEDIASPHERE

**Annotation.** The polarized state of the field of cultural production in nowadays Russia reminds the situation of culture wars in the U. S. in the late 1980's–90's. The essential difference is that in the national version of Kulturkampf neither party denies the cultural canon as such. On the contrary, journalists who actively participated in the political protests of 2011–2012 now run cultural media (Arzamas, Polka), competing with the web portal Kultura.rf launched by the Ministry of Culture. Both “liberals” and “patriots” refer to the cultural canon as a source of legitimization of their own positions. The article explores the value-colored representations of the national cultural canon in independent and state-affiliated media.

**Keywords:** cultural canon, cultural media, culture wars, cultural politics.

Культурно-просветительские лекции и статьи стали в России востребованным медийным жанром. За последние годы в Рунете образовался целый ряд изданий, в той или иной степени посвященных истории русской культуры: *Arzamas*, *Magisteria*, «Культура.РФ», «Чапаев», «Полка». Культурное просветительство сформировало заметный сегмент в поле культурного производства. Что примечательно, наряду с Министерством культуры (портал «Культура.РФ») важными игроками в нем стали журналисты, принимавшие активное участие в политических протестах 2011–2012 годов. Литератор Дмитрий Быков писал стихи на злобу дня для сатирического проекта «Гражданин поэт». Главный редактор «Арзамаса» Филипп Дзядко выпускал журнал «Большой город» с политическими лозунгами на обложке. Основатель «Полки» — сайта «о самых важных произведениях русской литературы» — Юрий Сапрыкин модерировал дебаты в Координационном совете оппозиции.

Это обращение к «вечным ценностям» нетрудно объяснить начавшейся в 2012-м политической реакцией. Однако взгляд на культурное наследие, как на тихую гавань, где бесконфликтно «отсиживаются» уставшие от политических баталий «либералы» и «патриоты», упускает из виду те противоречия, что структурируют поле культурного просветительства. Противоречия, опять же, политического характера. Достаточно приглядеться к тому, как апеллируют к культурному канону игроки этого поля, как станет понятно: в репрезентациях канона нередко артикулируются ценности и интересы политических субкультур, связанных с теми или иными медиа.

Порой эта артикуляция осуществляется довольно грубо — через нарочитые жесты присвоения или, реже, отторжения элементов канона. Возьмем «Литературную газету», чье нынешнее направление

Анна Голубкова определила как «довольно забавный конгломерат советских представлений о культурном каноне и имперских государственных амбиций с уклоном в русский национализм» [8]. В 2013 году это издание устами своего постоянного автора Валерия Рокотова объявило о том, что Владимир Набоков «сходит со своего трона»: «Коронованный либеральными обожателями, поставленный высоко над советской литературой, он тихо отплывает от нашего берега вместе со своим особенным синтаксисом. Он снова становится эмигрантом, и его творчество снова выглядит чем-то бесконечно чужим. Трагедия открывает глаза. Она возвращает имена тех, с кем мы связаны единством судьбы, и заставляет трезво взглянуть на тех, кто прыгал клопами по иностранным диванам. Ты вдруг видишь, что изысканная литература насквозь лицемерна и таит в себе зло, и что чистое искусство, усыпляя души, намного превосходит напалм» [19]. Но уже в апреле 2019 года, по случаю юбилея писателя, редакция «Литературной газеты» лаконично признает: «Несмотря на то, что Набоков вынужден был покинуть страну после октябрьского переворота, он до конца жизни оставался русским человеком, проявляя неподдельный интерес ко всему, что касалось его Родины» [Набокову 2019].

Оба этих жеста — и присвоение, и отторжение — утверждают жесткую границу между русскими и нерусскими, своими и чужими, что соответствует общему националистическому тону газеты.

Другой пример — газета «Культура», одно из старейших, наряду с «Литературной газетой», интеллигентских изданий России. В 2011 году на волне финансовых трудностей доли в ней, по некоторым свидетельствам, были выкуплены Министерством культуры и режиссером Никитой Михалковым [6]. При новом главном редакторе Елене Ямпольской (ныне — председатель комитета Госдумы по культуре) газета обзавелась подзаголовком: «Духовное пространство русской Евразии». 26 марта 2014 года, когда завершилось присоединение Крыма к России, журналистка газеты в буквальном смысле взяла интервью у Николая Гоголя, найдя ответы на свои вопросы в текстах писателя. Вопросы, как нетрудно заметить, звучали в унисон с пропагандистской риторикой федеральных телеканалов: «Сегодня на родной Вам Украине, в Малороссии, как ее прежде называли, очень неспокойно. Власть захватили люди, открыто провозглашающие националистические лозунги, люди, не желающие вести цивилизованный политический диалог и, кажется, не способные к этому <...> Не проникнут ли активно насаждаемые профашистские идеи в народ?» [13].

Помимо прочего, классик разрешил сомнения журналистки по поводу политического курса России:

**«Культура»:** Некоторые современные политологи предостерегают нас от опасности развития и закрепления авторитаризма. Что скажете на это Вы, человек, живший и творивший в эпоху самодержавия?

**Гоголь:** Все события в нашем отечестве, начиная от порабощенья татарского, видимо, клонятся к тому, чтобы собрать могущество в руки одного, дабы один был в силах произвести этот знаменитый переворот всего в государстве, все потрясти и, всех разбудивши, вооружить каждого из нас тем высшим взглядом на самого себя, без которого невозможно человеку разобрать, осудить самого себя» [13].

«Прикосновение» классика обладает легитимирующим действием. Но порой он вступает в симбиотические отношения с тем, к чему прикасается. Например, когда Юрий Сапрыкин в подкасте о том же Николае Гоголе, извиняясь за такое сравнение, все же отмечает, что его последователи воспринимали «Ревизора» и «Мертвые души», «как что-то вроде блога Навального, <...> как разоблачение жуликов и воров» [7]. Безусловно, перед нами жест актуализации, причем актуализации иного, нежели в предыдущем примере, качества. Журналистка «Культуры» своими вопросами пролила свет на «непреодолимое» значение гоголевских высказываний, их «извечную» и всегда актуальную мудрость. Сравнение же Гоголя с Навальным вписывает его в политические противоречия эпохи и за счет этого, как и за счет сходства этих противоречий с сегодняшними, делает писателя более «живым» и актуальным. Но в то же время классик осеняет своим авторитетом сформировавшееся вокруг блогера политическое движение.

Схожим образом работает цикл публичных дискуссий «Зачем Толстой?», расшифровки которых публиковались на сайте *Colta.ru*: писатель и мыслитель получает свою порцию актуальности, а взамен позволяет втиснуть в контуры легитимной культуры радикальные политические идеи, в частности,

анархизм. В ходе одной из дискуссий ведущий Александр Гаврилов называет «толстовскими» протесты против полицейских провокаций в деле «Нового величия» — еще один пример слияния актуализации и легитимации [9]. Иногда в подобные жесты актуализации вовлекаются не отдельные авторы, а русская литература как институт: возьмем, к примеру, статью-список «10 главных феминисток в русской литературе» на сайте *Arzamas* [12].

Культурное просветительство, особенно в «оппозиционном» сегменте этого поля, допускает критику элементов канона, что позволяет артикулировать ценности самого просветителя. Так, Дмитрий Быков в своих рассказах о русских писателях, то соглашаясь с ними, то споря, неизменно транслирует свое мировоззрение. Рассказывая о примечательных текстах отечественной словесности (по одному на каждый год XX века), он высвечивает будто бы неизбежные и, как правило, неприглядные черты русской действительности. Вот он, рассматривая персонаж Передонова из сологубовского «Мелкого беса», утверждает: агрессия его «проистекает не только от водки. Она происходит от его чудовищной ограниченности и страха, что его обойдут, что его на всех путях пытаются извести какие-то враги. Он уверен, что весь мир к нему тотально враждебен, и в этом смысле Россия 1907 года (как во многих отношениях и нынешняя Россия) — это мозг Передонова, больное сознание Передонова, в которого со всех сторон нацелились кошмарные злобные конкуренты» [5]. А вот он глазами Зинаиды Гиппиус вглядывается в русскую чернь: «Главная трагедия для Гиппиус — народ совершенно не хочет свободы <...> Ни принципов, ни правил, ни свобод, ни законов, ни гуманизма — ничего нет в этой массе. Это дневник ненависти к тупому хамскому, как она это сама и называет, быдлу. Она совершенно не стесняется этого слова» [3].

Голос Быкова то сливается с голосами героев его лекций, то диссонирует с ними. Евгений Замятин, к примеру, по мнению Быкова, ошибся в своем прогнозе — предсказал царство рациональности, а победила «торжествующая дикость». И вновь настоящее и прошлое сливаются в одном комментарии: «Конечно, утопия разума — это вред, но утопия без разума, которая построена отчасти в советской России, и уж полностью в нынешней России — это ничуть не альтернатива» [2]. Еще ярче эта неразличимость прошлого и настоящего проявляется в рассуждении на тему иеремиады Михаила Гершензона о русской интеллигенции из сборника «Вехи»: «Такое чувство, что это писала некая коллективная Ульяна Скойбеда<sup>1</sup>. Действительно, что такое? Интеллигенты лезут учить народ! Ты дома у себя порядок наведи, пыль вытри, свари что-нибудь, наведи порядок в собственной личной жизни, а то уже, как баранов, сожительниц убиваешь! Посмотри на себя! Что это такое, кого и чему ты учишь?! А власть наша целыми днями защищает тебя от ярости народной и не покладая рук обеспечивает тебе нефть и газ! Вся аргументация сегодняшнего уровня уже абсолютно предсказана в “Вехах”» [4]. Сам Быков интеллигенцию от нападков старается защитить, отмечая, что она в России «единственное реально действующее лицо исторического процесса» [4].

В своих лекциях Дмитрий Быков то и дело критикует власть и народ. Санна Турома обнаруживает эту двойную оппозицию еще в его стихах для сатирического проекта «Гражданин поэт», вышедшего с 2011 года до инаугурации Путина в 2012-м. По ее мнению, лирический герой этих стихов — субъект ностальгический, чьи ценности сформировались еще в «оттепельные» 1960-ые и чья позиция держится на чувстве морального, культурного и интеллектуального превосходства перед абсурдным политическим режимом и «темными массами» [20]. Этот дискурс либерального диссидентства, одновременно антитоталитарного и антидемократичного, как полагает Марк Липовецкий, сформировался в среде советских инженерно-технических работников (ИТР) и был унаследован постсоветским либерализмом [14]. Дмитрий Быков, по мнению филолога, воплощает в себе сегодняшнюю версию ИТР-дискурса.

Историк Илья Калинин утверждает, что именно дискурс культурного превосходства стал роковой ошибкой протестующих в 2011–2012 годах. «Заданный оппозицией разговор о политических альтернативах в терминах культурных различий дал власти возможность довольно легко обыграть своего оппонента, поскольку позволил ей противопоставить новой, западной, “чужеродной” креативности органическую национальную традицию» [11]. В результате русская культура, традиционно считавша-

<sup>1</sup> Имеется в виду прославившаяся своими антилиберальными эскападами журналистка «Комсомольской правды».

яся зоной автономии и инакомыслия, стала работать на производство лояльности существующему политическому режиму. А либеральная интеллигенция, воспринимавшая культуру как свою «вотчину», как мы видим, принялась отвоевывать ее у государства.

Комментируя текущую культурную политику, Илья Калинин обнаруживает структурную гомологию между организацией материальной экономической активности в стране и производством культурных благ. Культурное наследие теперь «осваивается» политическими элитами как еще один ресурс, наряду с углеводородами. В результате такого «освоения» изобретаются историческая традиция, национальное единство и политическая лояльность. Классики же редуцируются до роли образцов «патриотизма», понятого опять-таки как лояльность по отношению к государству, теряя при этом всю свою противоречивость. Для функционирования в таком режиме культура должна превратиться в своего рода кладбище, где, по точному выражению Виктора Шкловского, «мертвые не враждуют» [11]. Ценой примирения классиков под сенью Традиции становится их полная деполитизация. Только так «Азбука» левого русского авангарда может мирно соседствовать в качестве спецпроекта с архивом правого философа Ивана Ильина на страницах портала «Культура.РФ». Политическое здесь вытесняется из культурного канона. Но, как известно, вытесненное возвращается — в ином виде. Например, в виде трансляции «Парада военнослужащих и современной военной техники» на главной странице культурно-просветительского портала [18].

В этом свете возвращение культурному канону его противоречивости может рассматриваться как фрондерская тактика, распространенная в «оппозиционном» сегменте поля культурного просветительства. Так, сайт о литературе «Горький» отметил юбилей Владимира Набокова подборкой цитат, в которых писатель раздает оплеухи значимым фигурам культурного канона, в том числе Достоевскому, Толстому, Тургеневу и Гоголю. Публикация при этом проиллюстрирована коллажем, на котором Набоков демонстрирует средний палец [17]. Если «Культура.РФ» в полном созвучии со школьной программой отвечает на вопрос «Почему Пушкин — наше все?», то Юрий Сапрыкин начинает подкаст на «Полке» полемическим заявлением: «Пушкин в каком-то смысле — это наше ничего. Это штамп. Это общее место. Это герой анекдота. Это портрет, который висит на стене школьного кабинета литературы, отбивая всякое желание в более взрослой жизни перечитывать пушкинские строки» [1].

В пользу версии об осознанном фрондерстве говорит и высказывание Сапрыкина в одном из интервью: «... с формальной точки зрения мы делаем то же самое, что Минкульт. Минкульт составляет списки для обязательного чтения, и мы составляем, у них они из школьной классики, и у нас тоже. Они говорят, что определяют тем самым какие-то русские ценности, и мы говорим то же самое. Однако при всех формальных сходствах мы, как мне кажется, делаем абсолютно разные вещи. Господствующая сейчас государственная парадигма понимает литературу как набор дидактических рецептов, которые должны научить читателя однолинейным правилам поведения. Если война — лезь в окоп, если не война — плодись и размножайся. <...> Якобы этому и Пушкин, и Толстой, и все остальные нас учили. А мы пытаемся все это развинтить, освободить от алгоритма, который нам пытаются навязать, показать, что это никакой не программный код, который должен наши головы в школьном возрасте прошить: мы видим в русской литературе бесконечную вариативность языка, жанров, тем, представлений о том, как все в мире устроено» [15].

Алейда Ассман рассматривает канон как активную форму культурной памяти, сохраняющую прошлое как настоящее (в отличие от архива, в котором прошлое хранится как прошлое, хотя и может быть вновь актуализировано) [22]. Эта активная форма культурной памяти отвечает за воспроизводство коллективной идентичности за счет циркуляции ограниченного числа значимых имен и текстов в публичной сфере. Трансформации канона происходят за счет включения старых (забытых, запрещенных цензурой) и новых элементов. Таким образом, канон открыт для борьбы за формирование и воспроизводство коллективных идентичностей, за утверждение групповых ценностей и идеологий. С этим связана специфика текущих культурных войн в России. В целом ситуация, в которой актуальное искусство, кино и современный театр подвергаются систематическим нападкам со стороны церкви, Минкульта и близких к государству групп интересов, напоминает культурные войны в США конца 80–90-х годов прошлого века. У российских государственных чиновников в ходу те же дискурсы рыночного по-

пулизма («деньги налогоплательщика») и этико-политической реакции («оскорбленные религиозные чувства»), которыми вооружались американские правые в борьбе с совриском и «культурным марксизмом» [23]. Но при этом ни одна из сторон конфликта в России не отрицает культурный канон как таковой. Напротив, в ответ на политическую реакцию борьба смещается в пространство культурной памяти, где канон оказывается важным символическим ресурсом, за обладание которым конкурируют различные политические группы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 220 лет // Полка [Электрон. ресурс]. — 06.06.2019. — URL: <https://polka.academy/materials/609> (дата обращения: 09.11.2019).
2. Быков Д. Евгений Замятин «Мы», 1920 // Сто лекций с Дмитрием Быковым. Вып. № 21 // Дождь [Электрон. ресурс]. — 13.02.2016. — URL: [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_leksij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/1920--403633/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksij_s_dmitriem_bykovym/1920--403633/) (дата обращения: 09.11.2019).
3. Быков Д. Зинаида Гиппиус «Петербургские дневники», 1919 // Сто лекций с Дмитрием Быковым. Вып. № 20 // Дождь [Электрон. ресурс]. — 06.02.2016. — URL: [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_leksij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/1919-403152/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksij_s_dmitriem_bykovym/1919-403152/) (дата обращения: 09.11.2019).
4. Быков Д. Сборник «Вехи», 1909 // Сто лекций с Дмитрием Быковым. Вып. № 10 // Дождь [Электрон. ресурс]. — 15.11.2015. — URL: [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_leksij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/1909\\_vekhi-398295/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksij_s_dmitriem_bykovym/1909_vekhi-398295/) (дата обращения: 09.11.2019).
5. Быков Д. Федор Сологуб «Мелкий бес», 1907 // Сто лекций с Дмитрием Быковым. Вып. № 8 // Дождь [Электрон. ресурс]. — 31.10.2015. — URL: [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_leksij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/1907\\_sologub-397326/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksij_s_dmitriem_bykovym/1907_sologub-397326/) (дата обращения: 09.11.2019).
6. Газету «Культура» возглавит бывший замглавреда «Известий» // Lenta.ru [Электрон. ресурс]. интернет-изд. — 13.12.2011. — URL: <https://lenta.ru/news/2011/12/13/yampolskaya/> (дата обращения: 09.11.2019).
7. Гоголь и пустота // Полка [Электрон. ресурс]. — 08.04.2019. — URL: <https://polka.academy/materials/604> (дата обращения: 10.11.2019).
8. Голубкова А. Литературные охотнорядцы // Colta.ru [Электрон. ресурс]. — 26.03.2013. — URL: <http://archives.colta.ru/docs/17612> (дата обращения: 09.11.2019).
9. Зачем Толстой? Личность, свобода, государство // Colta.ru [Электрон. ресурс]. — 03.09.2018. — URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/18975-zachem-tolstoy-lichnost-svoboda-gosudarstvo> (дата обращения: 10.11.2019).
10. Калинин И. Культурная политика как инструмент модернизации // Polit.ru [Электрон. ресурс]. — 15.02.2015. — URL: [https://polit.ru/article/2015/02/15/cultural\\_policy/](https://polit.ru/article/2015/02/15/cultural_policy/) (дата обращения: 10.11.2019).
11. Калинин И. О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему «две России» меньше, чем «единая Россия» // Неприкосновенный запас. — 2017. — № 6 (116). — URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu\\_zapas/116/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu_zapas/116/) (дата обращения: 10.11.2019).
12. Кириенков И. 10 главных феминисток в русской литературе // Arzamas [Электрон. ресурс]. — 14.01.2019. — URL: <https://arzamas.academy/mag/626-women> (дата обращения: 10.11.2019).
13. Кнурова В. Николай Гоголь — «Культуре»: «Европа придет к нам за покупкой мудрости» // Культура. — 26.03.2014. — URL: <http://portal-kultura.ru/articles/books/34246-nikolay-gogol-kulture-evropa-priedet-k-nam-zarokupko-mudrosti/> (дата обращения: 09.11.2019)
14. Липовецкий М. Траектории ИТР-дискурса // Неприкосновенный запас. — 2010. 2010. — № 6. — URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2010/6/traektorii-itr-diskursa.html> (дата обращения: 10.11.2019).
15. Мартон И. «Горький» критикует «Полку». Беседа редакторов двух книжных сайтов о наболевшем // Горький [Электрон. ресурс]. — 27.04.2018. — URL: <https://gorky.media/context/gorkij-kritikuet-polku/> (дата обращения: 10.11.2019).
16. Набокову — 120 // Литерат. газ. — 22.04.2019. — URL: [https://lgz.ru/news/nabokovu\\_120/](https://lgz.ru/news/nabokovu_120/) (дата обращения: 09.11.2019).
17. Набоков hate machine // Горький [Электрон. ресурс]. — 22.04.2019. — URL: <https://gorky.media/context/nabokov-hate-machine/> (дата обращения: 09.11.2019)
18. Парад военнослужащих и современной военной техники // Культура.РФ [Электрон. ресурс]. — 20.01.2019. — URL: <https://www.culture.ru/live/3419> (дата обращения: 10.11.2019).
19. Рокотов В. Ледяной трон // Литерат. газ. — 2013. — № 5 (6402). — URL: <https://lgz.ru/article/5-6402-2013-02-06/ledyanoy-tron/> (дата обращения: 09.11.2019)



20. Турома С. Гражданин поэт: ностальгическая субъективность постсоветского либерализма // Неприкосновенный запас. — 2019. — № 3 (125). — С.206–218.
21. Юзефович Г. «Мне эта современность перестала нравиться. По всему миру завелся какой-то свой Путин». Юрий Сапрыкин — о книжном проекте «Полка» и возвращении к слову // Медуза [Электрон. ресурс]. — 03.04.2018. — URL: <https://meduza.io/feature/2018/04/03/mne-eta-sovremennost-perestala-nravitsya-po-vsemu-miru-zavelsya-kakoy-to-svoy-putin> (дата обращения: 09.11.2019).
22. *Aleida Assmann*. Canon and Archive. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.). Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. — Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008. — P.97–107.
23. McGuigan J. Culture and the Public Sphere. — London: Routledge, 1996. — 212 p.

**ТУЛЬЧИНСКИЙ Г. Л.**

Доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ.  
Профессор Санкт-Петербургского государственного университета,  
профессор НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)  
gtul@mail.ru

## **СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА СЕБЯ И ТЕСТИРОВАНИЕ КУЛЬТУРАЛЬНОЙ НОРМАТИВНОСТИ<sup>1</sup>**

Все виды искусства и связанные с ними культурные индустрии расширяют опыт прежде всего и преимущественно, через воображаемую несуществующую реальность, как называл ее М. А. Лифшиц — объективную «кажущуюся сторону бытия», «реально кажущегося мира» [5, с. 108–109] которую все больше квалифицируют как «виртуальную». Фактически, речь идет об объективированной смысловой картине мире, о верификации которой речь не заходит в отличие от науки.

Кроме того, искусства используют и вызывают эмоционально окрашенные переживания. А в контексте «глубокой семиотики» [9; 13], это осмысление включает не только социальное значение (в его предметном и ценностном выражении), но и личностный смысл, включая оценочное отношение и переживание. Искусство вообще является очень точным зеркалом динамики соотношения идентификации и идентичности.

Человек — существо принципиально социальное, а социализация всегда воплощается в индивидуальном неповторимом формате, который позиционируется в социуме по отношению к другим людям, социуму в целом.

У такого позиционирования, в принципе, имеются две основные возможности: во-первых, это может быть продвижение (а то и навязывание) своей самости в данной общности, а во-вторых — самоотречение от самости, ее растворение в сопричастности миру, общности. В общецивилизационном плане обе стратегии можно условно связать с «западной» и «восточной» культурными традициями, тяготеющими к «субъектности» и «бессубъектности» соответственно. Речь идет не о принципиальном разведении, а о расстановке акцентов. В первом случае — на выделенности активного индивидуального субъекта, его самости как источнике развития социальных практик, социума в целом. Во втором случае — на общности, к которой субъект принадлежит.

Показательно, что с течением времени различие стирается в «субъектных» культурах периодически возникает «путешествие в сторону Востока» (интерес к йоге, буддизму, New Age и т. п.). А «бессубъектные» социумы показали способность добиваться серьезных успехов в экономике в формате рыночной капиталистической экономики.

Парадокс.... Цифровизация, вроде бы, ориентируется на элиминацию самости в 1-м лице, закрепляя этот тренд в алгоритмах и рейтингах. Но при этом рыночная экономика ориентирована на маркетизацию именно самости в 1-м лице: экономика развлечений и удовольствий, кластеризация рынков до индивида и технологию личностного *profile*. И экономика, и цифровизация нуждаются в самости от 1-го лица как источнике изменений и развития. А сутью самосознания является его выход за пределы данного, за рамки программы в ее контекст, к новым горизонтам и видениям, переживаниям. И это пока главное преимущество и достоинство личности.

Поэтому в контексте возможностей современных технологий возрастает значение продвижения личностных проектов. Но те же технологии в условиях массового информационного общества открывают дополнительные возможности и для реализации второй стратегии. И тут немало примеров трансляции артефактов массовой культуры, их сериализации.

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 18-18-00442 «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках» в Балтийском федеральном университете им. И. Канта.

Однако, если большую часть истории искусства и культуры художник, следуя канону, стилю, жанру, школе, цеху — действовал во второй стратегии, то в наше время он все больше действует, не столько подстраиваясь под запросы, сколько открывая воображение во имя будущего [1, с. 140].

Важно учесть и особенности современной художественной культуры, в которой меняется содержание и сама природа художественного произведения как артефакта. Это уже не просто некое произведение или событие как объект непосредственного восприятия. В него входят история создания, место и время презентации, рассуждения, наррация экспертов и других специалистов. Более того, сама личность автора входит в этот комплекс, все больше выступая как проект и артефакт на соответствующих рынках.

Так или иначе, но в настоящее время, в силу ряда общецивилизационных факторов, активно формируется новая персонология, в которой личность во все большей степени предстает как проект, или даже как серия проектов, автором (или материалом которых) которых выступает сама личность. Речь идет именно о качественно новой фазе, качественно отличной, например, от споров конца XIX — начала XX столетий о «самоэмансипации» в среде российской интеллигенции, как революционно-демократической, так и представителей этнических меньшинств, стремившихся к выходу на европейские культурные горизонты [3].

Основной персонаж современной культуры — личность как постоянно корректируемый проект. Не только творческая, политическая деятельность, деловая активность, спорт выступают в наши дни полем реализации таких проектов. По замечанию Д. Виллиамса, современный человек все больше превращается из индивида в «персону» — буквально «маску» и даже серию «масок», позволяющих ей присутствовать в неустойчивых, динамичных и даже спонтанных сообществах, приобретая возможности столь же динамичной, «текучей» сопричастности и идентификации [14].

И такая проективность становится обыденным опытом, повседневностью. И в этом плане к нему, к каждому из нас сейчас вполне можно применить характеристику пушкинского Самозванца, который «умеет жить так, как нужно жить... в мире, в котором гибкая, развивающаяся личность отзывается на развивающуюся же и всегда эволюционирующую современность, умеет извлекать пользу из нее...» [11, с. 208]. М. М. Бахтин называл такую позицию позицией вненаходимости — главным условием возможности смыслообразования и осмысления.

Речь идет уже не просто о ролевом понимании личности, и не о практике и технологии переключения ролей и манипулирования собственной идентичностью. Это уже новое содержание самозванства и его новая роль в обществе и понимании позиционирования личности. Покойный Д. А. Пригов в свойственной ему эпатажной манере предложил, пожалуй, наиболее емкое понимание самозванства в современном контексте, как «...само-себя-иденти-званство» [7, с. 10–11].

Фактически речь идет о том, что современный образ жизни у нас на глазах заложил основы новой антропологии. Личность предстает как странник, путник, навигатор [8]. А главный человек — «человек без свойств», еще не реализованный, не идентифицированный, не явленный.

Именно этим объясняется беспрецедентный взлет престижа профессии актера — лицедея, еще в начале прошлого столетия профессии сомнительной. Еще во времена А. П. Чехова, а тем более А. Островского к актерам, актрисам относились как людям второго сорта. Прежде всего, потому что бесстатусные. А какой пиетет перед ними ныне! Они — главные поставщики новостей, они — звезды, которые и на льду танцуют, и боксируют, и экстрим преодолевают, и партийные списки на выборах возглавляют... Их одежда, их личная жизнь, диеты, болезни, их времяпровождение, их планы, их дети — все это главные события, главные новости в потоке информации.

Самоидентифицированство предстает болевой точкой современной культуры и персонологии. В условиях массовой культуры проблема личности заключается в том, чтобы реализоваться как некоему бренду — в буквальном смысле. Причем, речь идет о довольно конкретной технологии разработки и реализации такого проекта, включающей выбор жизненной стратегии, формирование, позиционирование и продвижение определенного имиджа и репутации [4]. Это буквально применение маркетинговой технологии: формирование собственной востребованности, спроса на себя не только на рынке труда, но и в социальных отношениях, личной жизни, в быту. Более того, срок жизни такого личностного

проекта совпадает со сроком «жизни» товаров и соответствующих брендов — не более 5–7 лет. Причем подобный «культуральный возраст» никак не связывается с возрастом биологическим. Личностные бренды могут быть раскручены и в детстве, и в глубоко пожилом возрасте. Возможности для такого самопродвижения в наше время исключительные. Информационные технологии, глобализация создают потрясающие перспективы личных и профессиональных контактов.

Искусство все больше превращается в самодизайн, главной проблемой которого является не то, как я могу спроектировать окружающий мир, а то, как я могу спроектировать самого себя, или, вернее, как я могу справиться с тем, как этот мир проектирует меня, происходит формирование новой субъективности, самосознания личности [6; 10; 12]. По мнению Б. Гройса, «самодизайн — это практика, наиболее радикальным образом объединяющая художника и его аудиторию, потому что не все производят художественные произведения, но все являются художественными произведениями и одновременно считаются их авторами» [2].

Современное искусство, моделирующее и пролонгирующее современные тренды, дает яркие примеры единства и взаимопереходов автопроектности. Ярким примером может служить А. Чхартишвили — человек-бренд, под именем Борис Акунин (развернутое «Бакунин») фактически переписавший в жанре массовой литературы все основные сюжеты русской классической литературы, и приступивший к написанию книг-жанров. «Шпионский роман», «Книга для детей» и т. д. — именно так называются его последние книги. Остается написать «Роман в стихах» и «Поэму в прозе», чтобы жанровое разнообразие русской классики было освоено Акуниным полностью, а тем самым, наверное, и тема русской литературы закрыта.

В современной русской литературе такое автопроектирование прочно вошло не только в ее содержание, но в институциональные практики, включая авторство. Если отвлечься от детективов, фэнтези, розового романа, где авторы часто — бренды, за которыми стоят целые коллективы, то ярким примером автопроекта является творчество Б. Акунина. А в еще большей степени — Р. Э. Арбитмана, одновременно реализующего несколько самопроектов: автора детективов Л. Гурского, пародийного искусствоведа С. Каца, критика и публициста Р. Арбитмана. Характерно название одной из книг Р. Арбитмана — «А вы не проект?» Своеобразным апофеозом стал выход книги Л. Гурского под редакцией С. Каца в дизайне, напоминающем серию ЖЗЛ, посвященную жизнеописанию второго президента РФ Р. И. Арбитмана.

Если же обратиться к содержанию современной русской литературы, то стоит выделить два примера. Прежде всего, это творчество В. Пелевина, в котором от «Принца Госплана» и «Омон Ра» — до последних текстов сквозной темой проходит именно многомерность и проектность современной личности, вплоть до ее «самоидентифицированности». Наиболее полно эта тема представлена и выражена в «Священной книге оборотня», и особенно — в романе «Т», где она стала и сюжетной канвой, и смысловым содержанием: как трудно и важно в себе своего «читателя» и себя — в «читателе». И особого внимания заслуживает «Даниэль Штайн — переводчик» Л. Улицкой, в котором тема поднята на очень высокую трагическую планку коллизии сознательно строящегося автопроекта главного героя, и — его рецепции современным обществом, не способным принять его масштаб и объединяющую целостность.

В этой связи интересна еще одна тенденция. На книжных салонах последнего времени много говорится о буме биографической литературы. Но уже разворачивается повышенный интерес к литературе автобиографической, в которой сама личность становится автором раскрытия и собирания личностного опыта. Речь идет уже не о постмодернистском «ускользании» автора, а о его персонологической «сборке». В плане подобной динамики показательна и ситуация, сложившаяся с «Историями по жизни. Опыт персонологической систематизации», написанными автором настоящей статьи. Книга, содержащая фиксацию сугубо личностного опыта, некое личностное предание, выпущенная в научной серии малым тиражом, вызвала острейший отклик и повышенный спрос, вынудивший издателя прибегать к допечаткам. «Истории...», как и весь проект «опыта персонологической систематизации», первой частью которого является книга, — попытка поиска аутентичности, идентичности. Речь идет о личностном эксперименте индивидуации со всеми рисками и последствиями ее реализации, включая требования к жизненной компетентности в преодолении последствий.

Можно говорить о действии двойной тенденции: жанрово-стилистической интеграции при одновременной дифференциации в рамках персонологического доверительно-интимного опыта.

Речь идет о сближении двух стратегий в условиях формирования интегрального глобального культурно-информационного пространства в сочетании с его дифференциацией. И слухи об усреднении и унификации сильно преувеличены. В условиях массового общества такая сегментация и дифференциация могут только нарастать и углубляться. Потому как только уникальное глобально. А что может быть уникальней и неповторимей человеческой личности, ее чаяний и фантазий, надежд и упований?! Единственного полноценного и безоговорочного фэнтези и одновременно — бренда — «магического артефакта», открывающего дверь в царство собственной судьбы и одновременно — развития общества.

На этой мажорной ноте сближения двух стратегий позиционирования автора можно было бы закончить. Но... Практики презентации самоидентифицированства, и его осмысления порождают не только новую персонологию творчества. Современное искусство не столько транслирует и выражает социальную норму, эстетические образцы, сколько сознательно и целенаправленно ставит их под вопрос, бросает им вызов, испытывает на «излом» и «скручивание». Акционизм О. Кулика, фильмы Ким Ки-Дука, некрореализм, литература В. Сорокина и т. п. — примеры, первыми пришедшие на ум. Это было и в прошлом, когда художники, поэты тоже провоцировали призывы позвать то ли врача, то ли полицию. Но в наши дни на выставках, театральных сценах, в литературе происходят вещи, которые не допустимы на других «площадках» обыденной жизни.

Искусство фактически стало легальной площадкой нравственного эксперимента. Оно социализирует не за счет аккумуляции, инкорпорирования личности в тело культуры, а наоборот, выводит личность на границу культуры, к ее фронтиру, то ли переднему (верхнему), то ли заднему (нижнему) ее рубежу. Современное искусство все более и более постчеловечно, по крайней мере, все менее антропоморфно. Даже в изобразительном искусстве, в кино, других проявлениях экранной культуры уже мало представленности целостного тела. Или оно предстает как некая целостность искусственного, не биологического происхождения. Или — как часть структуры: интерьера, инсталляции, узора, фрактализации. Или — переформатированным в виде цифрового слепка. Но во всех этих форматах тело или отделено от сознания, или является его порождением. Еще в 90-е это практиковал И. Бурихин. Это, очевидно, позволяет заново перетряхивать плоский и дисперсный мир массового сознания. Искусство оказывается «фронтиром социализации», ее испытанием и тестированием в той же степени, что и испытанием возможностей тела, а главное — души.

Основной артефакт современности — личность как постоянно корректируемый проект. Художник, автор — тот, кто стал Иным. Современное искусство — сингулярно. Оно творит нечто Несоизмеримое — ни с национально традиционным, ни с либеральным рынком. Это несоизмеримое — уникальная неповторимая Самость, предлагаемая зрителю и открываемая им в себе.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 140.
2. Гройс Б. Политика самодизайна [Электрон. ресурс] // Худож. журн. — 2011. — № 83. — URL: <http://moscow-artmagazine.com/issue/14/article/186> (дата обращения: 18.03.2019).
3. Дубнов С. М. Книга жизни. Воспоминания и размышления. Материалы для исследования моего времени. — СПб: Петербургское востоковедение, 1998.
4. Леонтьев Д. А. Феномен свободы: от воли к автономии личности // Только уникальное глобально. Личность и менеджмент. Культура и образование. — СПб., 2007. — С. 64–89.
5. Лифшиц М. А. Varia. — М.: Грюндриссе, 2010. — С. 108–109.
6. Люсьи А. П. К экрану головного мозга: самодизайн как ответственность форм // Наука телевидения. — 2019. — № 15.1. — С. 157–170.
7. Пригов Д. А. Само-иденти-званство, // Место печати: Журн. интерпретационного искусства. — № 13. — М.: Obscuri viri, 2001. — С. 10–32.

8. Смирнов С. А. Антропология перехода. // Человек.ru: гуманит. альм. — № 2. — Новосибирск, 2006.
9. Тульчинский Г. Л. Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики» // Вопр. философии. — 2019. — № 11. — С. 115–125.
10. Art Theory as Visual Epistemology / ed. Н. Klinke. — Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. — 147 p.
11. Emerson С. Boris Godunov. Transpositions of a Russian Theme. — Bloomington: Indiana Univ.Press, 1986. P.208.
12. Karwowski M., Kaufman J. The Creative Self: Effect of Beliefs, SelfEfficacy, Mindset, and Identity. — Amsterdam: Academic Press Published, 2017. — 418 p.
13. Tulchinsky G. L. G.Chpet et les nouvelles perspectives du paradigme des sciences humaines: le texte en tant qu'intonation de l'être ou l'autre rationalite de la semiotique // Slavica Occitania, Num. 26. — Toulouse-Bordeaux, 2008. P.345–359.
14. Williams J. P. Subcultural Theory: Traditions and Concept. — Cambridge (UK): Polity Press, 2011.

## ПОТЁМКИН В. И.

Кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств,  
Санкт-Петербургский государственный университет

### КОНВЕРГЕНЦИЯ ЭСТЕТИК И ТЕХНОЛОГИЙ. ПРОБЛЕМЫ ОБНОВЛЕНИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

**Аннотация.** Виталий Потёмкин — исследователь кино и телевидения, действующий режиссер, педагог — рассматривает процессы конвергенции эстетик и технологий в аудиовизуальных искусствах в историческом и практическом аспектах.

Мощное развитие современных технологий, их вторжение в структуры произведений экранных искусств, их взаимовлияние приводит не только к художественным победам, но нередко является результатом необдуманных идейно-художественных и технологических концепций. Эти процессы можно воспринимать как серьезный вызов, стоящий перед создателями аудиовизуальных искусств. Общедоступность, массовость технологий открыла огромному количеству людей, особенно молодёжи, новые возможности для художественного творчества, результаты которого чаще всего демонстрируются ими в сети интернет. Однако, общедоступность и демократичность часто приводит создателей контента к эстетической и моральной безответственности.

**Ключевые слова:** конвергенция в искусстве, язык кино и телевидения, технологии кино и видео, интернет, Жан-Люк Годар, Стивен Спилберг, Ларс фон Триер, Стивен Содерберг, Александр Сокуров.

## POTYOMKIN V. I.

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Interdisciplinary Studies and Practices in the Field of Arts, St. Petersburg State University

### CONVERGENCE OF AESTHETICS AND TECHNOLOGIES. THE PROBLEMS OF RENOVATION AUDIOVISUAL ARTS

**Annotation.** Vitaly Potyomkin is a researcher of cinema and television, directors, professors consider processes of convergence of aesthetics and technologies in audiovisual arts in historical, practical and pedagogical aspects.

Powerful development of modern technologies, their intrusion into the structures of the audiovisual arts, their mutual influence leads not only to artistic victories, but is often the result of the author's ill-considered ideological, artistic and technological concepts. These processes can be perceived as a serious challenge for creators of audiovisual arts. The general accessibility, mass availability of technologies has opened up a huge number of people, especially young people, to artistic creativity, the results of which are more often they show up on the Internet. However, these general accessibility and democracy have caused problems of aesthetic and moral irresponsibility.

**Keywords:** convergence in arts, the language of film and television, film and video technology, internet, Jean-Luc Godard, Stephen Spielberg, Lars von Trier, Stephen Soderbergh, Alexander Sokurov.

Еще Андре Базен писал об опережении эстетических поисков режиссеров кино по отношению к кинотехнологиям [1, с. 47]. Киноискусство как художественная модель в сознании людей появилась задолго до создания кино. К примеру, поэму А. С. Пушкина «Медный всадник» (1833) можно рассматривать как прообраз киноискусства.

Каждая строка Пушкина кинематографична, имеет свою драматургию и режиссуру с разбивкой на отдельные планы (кадры) фильма (комментарии выделены полужирным шрифтом. — В. И.).

На берегу пустынных волн (**общий план знаменитого памятника медному всаднику Фальконе**)  
Стоял он, дум великих полн, (**средний план фигуры Петра Великого**)  
И вдаль глядел. Пред ним широко (**крупный план лица**)  
Река неслася; бедный чёлн (**сверх дальний план реки Невы с челном**)  
По ней стремился одиноко. (**средний план челна**)  
По мшистым, топким берегам (**сверх дальний план за Невой**)  
Чернели избы здесь и там, (**панорама этого сверх дальнего плана**)

Приют убогого чухонца; (здесь и далее продолжение величественной панорамы этого  
сверх дальнего плана)

И лес, неведомый лучам  
В тумане спрятанного солнца,  
Кругом шумел. [6, с. 286].

Эти стихи словно раскадрированы кинорежиссером, задают образный темпо-ритм съемок фильма и его монтажа.

Сегодня общим эстетическим инструментарием для кино, видео, телевидения являются видеотехнологии, а в последнее время и компьютерные технологии. Видеотехника имеет три этапа своего развития: аналоговый, цифровой, высокой четкости изображения (в аналоговом и цифровом вариантах). Соответственно можно говорить и о трех этапах становления видеоэстетики, которая оказывает мощное влияние на эволюцию экранных искусств.

Эстетически, часто и теоретически, киноноваторы опережали время и занимались обогащением языка кино еще на заре рождения довольно примитивных (конечно, с высоты нашего времени) аналоговых технологий видео и телевидения, вызревания специфики телевизионного искусства.

Комбинированные киносъемки и киноэффекты эстетически предвосхитили появление изошрѐнных видеоэфректв. Одним из первых режиссеров, который решился на творческую конвергенцию эстетик и технологий кино, видео, телевидения, был выдающийся французский режиссер Жан Люк Годар.

Показателен пример его философского телефильма — эссе «История(и) кино». Годар предложил новый художественный метод исследования истории кино в контексте социальной, политической истории. Излюбленным художественно-выразительным приемом у режиссера становится «наплыв», который «соответствует метафоре того, как одна мысль преследует другую [2, с. 13]. Этот прием он широко использовал и в пленочном фильме «На последнем дыхании». Но именно технологии видео дали ему возможность легко, много и плодотворно экспериментировать с конвергенцией эстетик и технологий, добываясь глубокого философского звучания картин.

Исследователь киноязыка С. В. Потѐмкин выделил два основных эстетических направления эволюции языка кино под воздействием видеотехнологий и специфики телевидения [5, с. 4–5].

«Линия Годара» — направление авторского кино. Режиссеры (Ларс фон Триер, Питер Гринуэй, братья / сестры Ванчовски, братья Дарденн, Збиг Рыбчински, Майк Фиггис, Дэвид Линч, Стивен Содерберг, Лар фон Триер, Аббас Киаростами, Чанг Имоу, Вонг Кар Вай, Александр Сокуров и др.) активно применяют богатый арсенал эстетических и технологических средств для создания образного мира, адресованного интеллектуальному и чувственному опыту зрителя.

«Линия Спилберга» — направление коммерческого, развлекательного кино («Парк Юрского периода», «Чужой», «Звездные войны», «Пятый элемент», «Город потерянных детей», «Ночной дозор», «Турецкий гамбит» и др.). Здесь широко используются компьютерные технологии для создания виртуальной реальности, что вполне естественно для кино такого типа.

Во второй половине прошлого века появились и получили развитие телевидение и видео. Став самостоятельными искусствами, они активно воздействуют на эстетику и технологию кино в силу их конвергенционности.

Если в 1930–1950-е годы кинематограф был «эстетическим донором» нарождающегося массового телевидения, которое широко использовало художественно-выразительные средства киноязыка, то уже в 1960–1970-х годах телевидение самоопределилось как искусство со своим отчетливо выраженным языком и эстетической спецификой. Более того, оно стало активно влиять на эволюцию киноязыка.

Видеокультура второй половины XX века, особенно видеоарт, была некоей альтернативой классическому кассовому кинематографу и воспринималась как субкультура. Но в течение последних четырех десятилетий из области субкультуры видео вошло на своих законных основаниях в область кинокультуры.



Объективно говоря, современные видео, интернет, мультимедийные, телевизионные технологии мощно расшатали классические понимания киноязыка. Молодой человек, выросший в эпоху цифровизации жизни, интернета, мобильной связи, имеет свои, часто радикальные (в отличие от старшего поколения) эстетические вкусы, иную психологию восприятия. «Развитие цифровых технологий виртуальной и дополнительной реальности, позволяет моделировать, создавать новые и воссоздавать утраченные образцы культуры, создавая тот самый интерактивный и гипервизуальный фрейм для принятия и усвоения культуры через яркую нарративную визуальность понятных и близких образов» [3, с. 21].

Однако, стремительно развивающиеся современные технологии, особенно в интернете, неизбежно усугубляют эстетический конфликт «отцов и детей». Общедоступность съемочной и монтажной техники, массовая самодеятельность молодых в области создания аудиовизуального контента привели к резкому снижению смысловых значений и художественного уровня произведений экранных искусств. Задача же практиков искусства, педагогов — научить молодежь создавать высококачественные аудиовизуальные произведения — свежие по форме и глубокие по содержанию.

С этой целью В.И. Потёмкин еще в 2011 году создал инновационную специализацию «Режиссер интернет-программ, педагог», вошедшую во ФГОС третьего поколения по специальности «Режиссура кино и телевидения» [4, с. 105]. Российский сегмент интернета еще не стал устойчивым фактором высокой культуры. Однако, очевидна тенденция ухода значительной части телевидения, видео, кинематографа в сеть. Интернет в последние три года «отобрал» у телевидения более половины рекламного рынка, что свидетельствует об устойчивой тенденции делового развития сети. И вполне закономерно, что специализация «Режиссер интернет-программ, педагог» вошла во ФГОС 3++ , утвержденный в конце 2017 года ([http://fgosvo.ru/uploadfiles/ProjFGOSVO3++/Spec3++/550501\\_C\\_3plus\\_22062017.pdf](http://fgosvo.ru/uploadfiles/ProjFGOSVO3++/Spec3++/550501_C_3plus_22062017.pdf)).

Мощное развитие интернета в XXI веке, которое из средства массовой коммуникации (СМК) все активней превращается в средство массовой информации (СМИ) и даже в новую область экранного искусства, ждут своего комплексного исследования. Процессы конвергенции технологий и эстетик кино, видео, телевидения, интернета заставляют говорить о вызревании нового качества кино и других экранных искусств.

Конвергенция технико-технологических и эстетических начал видео, телевидения, мультимедиа, интернета, современных средств создания и доставки художественного контента, таких как разнообразные телефонные устройства, активнейшим образом влияют на эволюцию киноязыка, видоизменяя его, расширяя его художественные возможности, диктуя новые условия технологического и эстетического качества. Конвергенция художественно-выразительных и технологических средств кино, видео, телевидения, а теперь и интернета способна поднимать эти искусства на качественно новую ступень, стимулируя развитие современного аудиовизуального языка. Однако, как показывает российский и мировой опыт современного аудиовизуального искусства, современные технологии должны служить не только для развития кинопромышленности, теле-, видеоиндустрии, но и для художественно-эстетической эволюции экранных искусств, для развития нравственных, духовных потребностей общества.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Базен А.* Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — С. 47.
2. *Godard J.-L.* Avenir(s) du cinema. Propos recueillis par Emmanuelle Burdeau et Charis Tesson // Cahiers du cinema. Numero Hors-serie, 2000. — P. 13.
3. *Лисенкова А.* Виртуализация искусства — новый формат: гуманитарное знание. Китай. Россия. США // Тезисы междунар. науч. конф. — СПбГУ, 2018. — 67 с.
4. *Потёмкин В. И.* Проектный подход в кинообразовании // Проблемы современной науки и образования. — 2017. — № 19 (101). — С. 105.
5. *Потёмкин С. В.* Эстетика видео, телевидения и язык кино: моногр.; науч. ред. В. И. Потёмкин.. — СПбГУКиТ, 2011.
6. *Пушкин А. С.* Медный всадник // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 3. — М. 1960. — С. 286.
7. ФГОС 3++ высшего профессионального образования по специальности «Режиссура кино и телевидения». [http://fgosvo.ru/uploadfiles/ProjFGOSVO3++/Spec3++/550501\\_C\\_3plus\\_22062017.pdf](http://fgosvo.ru/uploadfiles/ProjFGOSVO3++/Spec3++/550501_C_3plus_22062017.pdf) (дата обращения: 25.12.2019).

**ВИШНЕВСКАЯ П. К.**

Бакалавр, Санкт-Петербургский государственный университет,  
факультет свободных искусств и наук

## **МОЛОДЕЖЬ КИТАЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СВОЕЙ СТРАНЫ**

**Аннотация.** В данной работе рассмотрены основные художественные группировки в Китае 1970-х, 80-х и 90-х годов, а также изменения и тенденции, которые привнесли в современное китайское искусство их художественные и моральные поиски. Выделены два важных аспекта: историческое прошлое Китая, а также зарождение авангардных художественных групп и сам процесс изменения художественного пространства Китая, начиная с последней четверти XX века по сегодняшний день. Затронуты проблемы, с которыми пришлось столкнуться молодым художникам: сохранение национального колорита перед лицом глобализации в атмосфере отрицания прошлого собственной страны, возрождение китайского эроса, конфронтация с предыдущим поколением художников социалистического реализма и с окружающей их социально-политической действительностью.

**Ключевые слова:** молодежь Китая, китайский авангард, современное китайское искусство, глобализация, политический поп-арт, цинический реализм.

VISHNEVSKAYA P. K.

Bachelor, St. Petersburg State University, Department of Liberal Arts and Sciences

**Annotation.** In this work are discussed the main Chinese art groups of 1970s-90s along with the transformations and new developments introduced in the Chinese contemporary art by their artistic and moral searches. Emphasized two important aspects as the Chinese historical background and the process of changing of the art space in China since the 1980s until today. Highlighted some problems that young Chinese artists had to encounter with: preservation of national identity under threat of globalization, denials of their country's past, revival of Chinese eros, confrontation with a previous generation of social realism artists as well as with the surrounding socio-political reality.

**Keywords:** Chinese young artists, Chinese avant-garde, contemporary Chinese art, globalization, political pop art, cynical realism.

С конца 1970-х годов можно говорить о возникновении в Китае феномена современного (contemporary) искусства. Молодое поколение художников этого десятилетия решило порвать с маоистскими догмами, которые до этого момента сковывали искусство. Рожденные в эпоху тотального социалистического реализма, выросшие в период культурной революции эти молодые люди, тем не менее, понимали, что искусство может быть совершенно другим и не хотели делать ни шага назад к прошлому [11]. Они обратились к идеям свободы творчества и художественного самовыражения. Одними из первых, кто начал это движение к выздоровлению и преобразению художественного пространства КНР, были молодые художники группы «Звезды» (главные художники Ван Кэпин (Wang Keping 王克平), Ма Дэшенг (Ma Desheng 马德升).

«Звезды» рассматривали свое творчество, как совершенно новое искусство, предназначение которого — изменить общекультурную обстановку страны, облагородить публику, помочь пойти вперед и избавиться от пережитков культурной революции, оставивших отпечаток на образе жизни и мышления. Однако тот факт, что большинство членов группы не имели академического художественного образования, а также противостояние «Звезд» с властями по причине прямого обращения художников к проблемам общественной жизни страны привели к тому, что они оказались за границами официальной художественной жизни страны. Организованная ими выставка «Звезды» (“The Stars” 星星画展), проходившая в 1979 году в Пекине, — первое массовое публичное заявление о себе китайского авангардного искусства, вызвавшее большой резонанс у публики, была закрыта властями через два дня. Это повлекло за собой некоторую оторванность и удаленность от зрителя, отсутствие возможности сполна донести до публики, как сами свои работы, так и заложенные в них мысли и смыслы. Последний факт больше всего расстраивал «Звезд», ведь именно диалог произведения со зрителем они ставили выше

всего. Посыл взаимодействия художников и публики был подхвачен молодыми художниками 1980-х годов, которые мечтали о том, что через искусство можно изменить окружающую действительность.

«Звезды» в своих работах обращались к социально-политической ситуации в Китае, размышляли над происходившими в стране изменениями: в работе Ма Дэшенга (Ma Desheng 马德) «Народный крик» заложена метафора катарсиса и освобождения, надежда на реформы. Они также обращались к истории и повседневности, пытаясь привлечь широкую аудиторию к анализу социальной жизни страны и к проблемам, порожденным Культурной революцией [11]: Ван Кэпин (Wang Keping 王克平) в своих работах поднял тему долгого молчания китайского народа на протяжении десятилетий культурной революции, чья свобода самовыражения была ограничена тоталитарным режимом, а также размышлял над культом личности Мао Цзедунa, который приравнивался к Божеству.

«Звезды» стали первой влиятельной авангардистской художественной группой в КНР. Они оказались главным стимулятором изменений художественного пространства Китая в последней четверти XX века. Порвав с жестко ограниченной художественной практикой 60-х — начала 70-х гг., большинство членов «Звезд» отвергли и традиционную китайскую живопись, ведь она также казалась им отсталой и закостенелой. Первая стадия выздоровления от гегемонии социалистического реализма началась с отрицания всего, что было до этого, с желания разом порвать с тягостным прошлым. Это положило начало теме угроз глобализации в искусстве Китая 1980-х годов, так как отбрасывание и отрицание традиций лишает их искусство самого важного — национальной идентификации. Ведь то, что может придать глубину их произведениям — это отражение китайского колорита, которое приходит через анализ, осмысление и принятие собственного прошлого, как неотъемлемой части истории своей страны.

В 1980-х годах появилось новое поколение молодых художников. Они были более информированы, полны идей и желания выразить их в своих работах. Важным событием этого периода стала «Выставка произведений передовой китайской молодежи» в 1985 году. Одной из важнейших работ, представленных на этой выставке, можно назвать «Прозрение Адама и Евы в современную эпоху» молодых художников Чжань Цуня (Zhang Cun 张群) и Мэн-Лу-дина (Man Ludin 孟禄丁). Она была названа китайскими кураторами «символом новой эпохи» и «началом сознательной живописи в мире искусства Китая» [1]. Заслуга этой картины в том, что она бросила вызов бесполому обществу и бесполому искусству, которое стало продуктом извращения идей равенства людей в условиях тоталитарного государства. Натуралистичное изображение наготы было чуждо культуре Китая до этого времени. Религиозно-философское утверждение «Душа не имеет пола» (*L'âme n'a pas de sexe*) было искажено в китайском обществе периода культурной революции и привело к тому, что женщины оказались равноправными с мужчинами, что было объявлено социальным достижением, но больше не отличались от них [9]. А с исчезновением полярности полов исчезла эротическая любовь, основанная на этой полярности. «Прозрение Адама и Евы в современную эпоху» — это заявление молодых художников о необходимости возрождения китайского эроса.

В некоторых своих произведениях художники этого периода также высмеивали распространенную в те годы в китайском искусстве тенденцию слепому подражанию Западу, слепую адаптацию и слепое перенимание черт и стиля западного искусства, ведь в Китае оно оторвано от культурного контекста [7], выглядит искусственно и уже не несет того глубокого подтекста, какое обретало для западных зрителей. Сатиру на подобное подражание западной культуре Хуань Юнпин (Huang Yong Ping 黄永砅) вложил в свою работу “The History of Chinese Art and A Concise History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes”. Две книги контрастирующих культур и эстетических идеологий, метонимически представлявших две культурные империи: Восточную и Западную, «История китайского искусства» и «Краткая история современного искусства», были брошены в стиральную машину на две минуты, а смятый комок книг был впоследствии свален в груды на битом стекле на деревянном ящике для чая. Культурное, как и экономическое открытие Китая для Запада привело к возобновлению диалога с западным искусством, который был важной частью художественной жизни страны. Однако синтез китайского и западного искусства не достигается, а превращается в слепое копирование западных произведений искусства, что приводит к обесцениванию и стиранию исключительных черт, при-

сущих Китая. Китайское искусство вдруг оказывается жертвой глобализации, становясь примером ее пагубных последствий. Два самобытных текста перемешаны так, что зритель больше не в силах ничего прочесть. Стремление к взаимному открытию приводит к взаимному обесцениванию.

Кризис самоидентификации, который усугубляется открытием Китая к непростым проблемам глобализации, заставляет китайских молодых художников задаться вопросом о том, как найти себя, свою нишу, как художника, как гитайца — представителя своей нации, своей культуры, и о том, как не потерять себя перед лицом глобализации. Это приводит к тому, что в искусстве Китая борются два принципа: оно постоянно колеблется между местными традициями и импортированными культурными практиками, в то же время ставя под сомнение эстетические критерии того, что называется периодом социалистического реализма [2].

Стремление искусства 1980-х годов к гуманизации общества, какое было свойственно искусству 1970-х, а также его утопическая вера в то, что искусство способно изменить людей и окружающую реальность, выразилась в идеях молодого творческого объединения «Северная арт-группа», участники которой увлекались чтением таких философов, как Ницше, Шопенгауэр, Сартр, Фрейд. Испытав влияние их идей, главной задачей искусства художники определили создание системы новых идеалов и ценностей, в корне отличающихся от тех, что были сформированы в период тоталитарного режима и Культурной Революции. Участники группы мечтали построить новую культуру — «северную цивилизацию» взамен уже существовавшим, но пришедшим в упадок цивилизациям Запада и Востока. «Наша цель — помочь человечеству преодолеть грязь мрачной культуры, возродить вдохновение, вернуть утраченное здоровье культурного духа и эмоций», — говорили они [5].

Еще одно важное событие этого периода, выставка «Китай / Авангард» (China / Avant-Garde) в 1989 году, стало своего рода «точкой невозврата» эпохи авангарда в китайском современном искусстве [12] и ознаменовало собой конец идеалистической и утопической эпохи. Через три месяца после выставки многие ее организаторы и художники приняли участие в демонстрациях на площади Тяньаньмэнь, закончившихся кровопролитием 4 июня 1989 года. Последующие за этим выступлением тяжелые репрессии и ужесточение контроля над социально-культурной сферой со стороны властей приостановили все более нарастающую либерализацию общества и прервали развитие открыто политизированных художественных направлений. Художники почувствовали себя в изоляции, начали увлекаться философией и осваивать такие методы, как насмешка и цинизм. Их юмор стал так называемой «вежливостью отчаявшихся».

В 1990-х годах ослабление цензуры в области культуры породило всплеск произведений резко сатирической направленности. Накопленная за долгие годы молчания критика партийного режима и недовольство окружающей реальностью, потребность акцентировать внимание на существующих в обществе проблемах привели к возникновению и распространению в Китае такого стиля, как циничный реализм (cynical realism 玩世现实主义). Этот стиль отличает образность, лейтмотивом его звучит разочарование в социально-политических изменениях в Китае. Основными темами современных произведений стали не столько знаменитые политические события, в свое время потрясавшие китайское общество, сколько холодное, реалистическое отношение к происходящему, отражающее психологический конфликт, характер изменений в КНР и абстрактный юмор с политическим подтекстом и в то же время выходящий за его пределы [14].

Циничный реализм порвал с авангардным искусством и провозгласил своей целью выражение жизненного опыта общества. Молодые художники 90-х выступили против художественной и политической утопии, в которую так верили молодые художники 80-х годов, бросили вызов авангардному искусству предыдущего десятилетия.

Последнее десятилетие XX века ознаменовалось также появлением еще одного нового течения в китайском искусстве — политического поп-арта (political art 政治波普). Это политически направленное искусство, пародирующее социальные штампы и высмеивающее культ личности, создает удивительный ансамбль, смешивая художественное наследие Энди Уорхола и китайского национального колорита. Молодые художники этого направления с насмешкой относятся как к прошлому, так и к будущему страны. Они используют самые распространенные изображения во время правления Мао

Цзедуна и сплетают их с образами общества потребления, таким образом иницируя такой стиль в искусстве, как поп-политическое искусство.

Молодой художник Фанг Лицзюнь (Fang Lijun 方力钧), один из главных представителей циничного реализма, в своем творчестве описывает разочарование молодого поколения Китая, заставшего события на площади Тяньаньмэнь в 1989 году и другие внутривластные происшествия того времени. Герой на картине может быть один, или в окружении толпы, в которой лица похожи между собой настолько, что они напоминают толпу клонов, где никто не отличается от другого ни выражением лица, ни взглядом, ни эмоциями. В своих картинах Фанг пытается передать бедственное положение личности в отношении массы. В его картинах также начинает прослеживаться тенденция обращения к китайской традиции с сохранением черт западного искусства: он сплетает традиционные техники китайского искусства и древнеазиатскую практику ксилографии с современными художественными стилями.

Еще один примечательный молодой художник 1990-х годов — Юэ Миньцзюнь (Yue Minjun 岳敏君). Гротеск и саркастический смех — лейтмотив его художественного творчества. Откровенный смех показывает непропорционально открытый рот и крупные зубы, словно безупречный ряд белых клавиш на пианино. Рот открыт настолько широко, что глаза за высокими скулами оказываются почти зажмуренными. Но эти лица не стремятся что-то увидеть, им не на что смотреть, их не волнует то, что может произойти. Все эти приемы усиливают визуальное впечатление, создают несравнимый по силе воздействия образ. Его полотна призваны оставить след в сознании зрителей, пробудить критическое мышление. В его картине человек — средство композиции, так же, как и в основе тоталитаризма человек — инструмент к продвижению к цели, марионетка. В обоих случаях он и его личность не самоцель.

Невозможность выразить вещи напрямую облегчает самовыражение с помощью смеха. Именно маска этой вынужденной и лицемерной улыбки передает иронию, насмешку, сарказм и даже боль на картинах художника. Смех более могущественен, ирония режет больнее, нежели ненавистные взгляды. Если слезы только переводят боль, смех гораздо более амбивалентен и загадочен. Этот все непрекращающийся на картинах смех должен привести зрителя в замешательство, встряхнуть его, заставить думать. Его смех — это фрейдистский смех. По словам Фрейда, без освобождающего смеха человек не вынес бы смиренной рубашки запретов, которые постоянно вызывает общество [6]. Способность юмора «спасает» от этого невыносимого давления. Его юмор также и ницшеанский: «Человек страдает так глубоко, что принужден был изобрести смех. Самое несчастное и самое меланхолическое животное, по справедливости, и самое веселое» [13].

Одним из самых ярких молодых художников 1990-х годов в Китае можно назвать Фэна Чжэнцзе (Feng Zhengjie 奉正杰). В его работах продолжается посыл о необходимости возрождения китайского эроса. Он открыто преподносит сексуальность героинь своих картин. Большинство персонажей на его рисунках — женщины с чувственными губами и скошенными в разные стороны глазами. О его картинах можно сказать так: «Устраняя все отвлекающие факторы, он раскрывает сущность искушения, усиливая сексуальную привлекательность фантазийного образа жизни» [3].

Вопрос о самоидентификации продолжает затрагивать молодых художников этого десятилетия. Возвращение к китайским традициям выразилось в перформансах Хуан Яна (Huang Yan 黄彦). Говорящая языком боди-арта серия татуировок на его теле по-новому преподносит тему китайского пейзажа в разные времена года. Работы Хуан Яна могут служить «мостом», связывающим западное по форме современное китайское искусство с развивающейся параллельно ему китайской живописью гохуа (国画), синтезирующей национальную культурную традицию и опыт духовного выживания в современном социальном мире [9].

Мы видим, как диалог между западным и восточным искусством, начавшийся еще в 1980-х годах, поначалу неумелый, граничащий с просто подражательным, перерастает в осознанный. Художники начинают более осознанно подходить к произведениям западных художников. Они теперь не просто копируют, они скорее перенимают наиболее удачные техники и идеи, начинают интерпретировать их на китайский лад, адаптировать их к своему культурно-историческому контексту.

В XXI веке на сцену выходит новое поколение молодых художников, которые начинают развивать новое искусство, вкладывают в произведения другой посыл и обращают внимание на иные вещи, нежели критика политического режима и общества.

За те тридцать лет проведения политики открытости, экономических преобразований и проведения реформ ситуация в области культуры и искусства в Китае разительно поменялась. Молодое поколение уже не оторвано от Запада, поэтому культурное и экономическое открытие больше не вызывает шока, жажда нового и неизведанного постепенно становится утолена. Они все меньше оглядываются на Запад, уделяя первостепенное внимание критическому переосмыслению собственной традиции, ищут способы восстановить ее и связать с современной жизнью. «Нам нельзя быть полностью зависимыми от западного и русского искусства, иначе мы можем потерять свое народное искусство. У каждого народа есть своя культура и традиция, и каждая страна, не только Китай, должна эту традицию беречь. Ведь народ — это самое главное» [8], — над такими вещами теперь задумываются молодые художники в XXI веке. Они все чаще обращаются к традиционным материалам, техникам и сюжетам при создании современных произведений.

Пэн Сы (Peng Si 彭斯) в своих работах возвращается к теме природы, которая занимает важное место в традиционном искусстве Китая и такой традиционной технике, как каллиграфия. Он задумывается над важностью единения человека с природой, необходимости природы для духовной жизни человека, ведь в ней он черпает покой, гармонию и постоянство, которые так часто недостижимы во все более ускоряющемся ритме современной жизни. Как и в традиционной китайской живописи, в его искусстве чувствуется внутренняя и внешняя гармония возвышенного диалога человеческой души и природы, что находит отражение даже в названии его работы: «Неожиданное духовное озарение» [10].

Молодые художники XXI века все чаще начинают обращаться к повседневным вещам. Умерив критику окружающего их политического и общественного строя, они все внимательнее наблюдают за ходом собственной жизни, подмечают детали, пытаются уловить дух времени, в котором живут. Они обращаются к собственному эмоциональному и визуальном опыту и к своей семейной истории при создании произведений, делая их сюжетами своего искусства.

Молодая пекинская художница Донг Юань (Dong Yuan 董元) использует в своих работах предметы, окружающие ее в быту. Через вещи, которыми люди заполняют свои дома, она исследует значение повседневной домашней жизни и семейных отношений. На отдельных полотнах она рисует каждый предмет в определенных местах, в которых они находятся в ее квартире в Пекине. В настоящее время она воссоздает в красках, один объект за другим из дома своей бабушки. Она изображает растения на кухонном подоконнике; кастрюли и сковородки; груды газет; зонт, наклоненный в угол, капли от которого видны на полу; штаны, свисающие с крючка на стене; портрет Мао [4]. С предельным вниманием к деталям она пытается каждый момент отложить в памяти, чтобы потом воссоздать с наибольшей реалистичностью. Для нее это процесс упорядочивания собственного мира. Когда все остальное в жизни кажется временным и неопределенным, это твердо и неизменно.

Можно сделать вывод, что в современном изобразительном искусстве Китая чувствуются неразрывная связь с традициями прошлого, соотнесение его наследия с настоящим и уверенный взгляд в будущее. Молодые китайские художники очень удачно прошли период глобализации. Это редкий пример, когда сам по себе процесс глобализации не только не уничтожил собственные национальные приметы и язык, но помог понять ценность и силу собственного национального искусства, привнести в мировое пространство свой национальный вкус, свое мастерство, свой взгляд на мир.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 重读《在新时代 亚当夏娃的启示》 [Электрон. ресурс]. — URL: <http://collection.sina.com.cn> <http://collection.sina.com.cn/ddys/20110822/141736149.shtml> (дата обращения: 15.07.2019).
2. Contemporary Chinese Art Under Deng Xiaoping [Электрон. ресурс] // [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org). — URL: <https://journals.openedition.org/chinaperspectives/2952> (дата обращения: 21.07.2019).

3. Feng\_Zhengjie [Электрон. ресурс]. // en.wikipedia.org. — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Feng\\_Zhengjie](https://en.wikipedia.org/wiki/Feng_Zhengjie) (дата обращения: 21.08.2019)
4. Old Meets New in Chinese Art: Five Young Chinese Artists to Watch [Электрон. ресурс] // theculturetrip.com URL: <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/old-meets-new-in-chinese-art-five-young-chinese-artists-to-watch/> (дата обращения: 19.08.2019)
5. The Other 80s of Wang Guangyi [Электрон. ресурс] // www.randian-online.com. — URL: [http://www.randian-online.com/np\\_review/the-other-80s-of-wang-guangyi/](http://www.randian-online.com/np_review/the-other-80s-of-wang-guangyi/) (дата обращения: 20.07.2019).
6. Willy SZAFRAN, Adolphe NYSENHOLC Freud et le rire. — Paris: Métailié, 1994. — С. 252.
7. Xiamen Dada [Электрон. ресурс] // www.xamou-art.com. — URL: <https://www.xamou-art.com/word/xiamen-dada/> (дата обращения: 15.07.2019).
8. Зачем самый дорогой художник Китая привез свои работы в Петербург и поймет ли его местная публика [Электрон. ресурс] // paperpaper.ru. — URL: <https://paperpaper.ru/tsui-guchgo/> (дата обращения: 14.08.2019).
9. Неглинская М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Сб. 40-й НКОГК. Ученые записки Отдела Китая. Вып. 2. — М., 2010. — С. 403–414.
10. Ницше Ф. Воля к власти (1906) // Вересаев В. В. Аполлон и Дионис. (О Ницше). — М., 1924. — С. 116.
11. Освобождение Настоящего от Прошлого. Современное искусство Китая: каталог выставки (3–23 сент. 2015 г.) — СПб.: Изд-во «ДЕАН», 2015. — 96 с.
12. Сверхновые звезды современного китайского искусства [Электронный ресурс] // magazeta.com URL: <https://magazeta.com/xingxinghuahui-the-stars/> (дата обращения: 19.07.2019).
13. Современное Китайское Искусство: 30-летний путь от социализма к капитализму. Часть 1 [Электрон. ресурс] // artifex.ru. — URL: <https://is.gd/K1rcej> (дата обращения: 21.07.2019).
14. Современное Китайское Искусство: 30-летний путь от социализма к капитализму [Электрон. ресурс] // artifex.ru. — URL: <https://artifex.ru/живопись/современное-китайское-искусство-1>
15. Циничный реализм. Бунтарское искусство Китая [Электрон. ресурс]. vostalk.net. — URL: <https://vostalk.net/cinichnyj-realizm/> (дата обращения: 15.08.2019).

ЗЫКОВА Е. А.

## ЗВУКОВАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КАК СПОСОБ РАБОТЫ С ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТЬЮ

**Аннотация.** Статья посвящена звуковой инсталляции как особой форме искусства, к которой художники склонны обращаться, говоря о глобальных трагедиях. Опыт Британского музея и Венецианской биеннале, а также последние работы Билла Фонтаны, Кристиана Болтански и Шилпы Гупты, рассматриваются вместе, чтобы проиллюстрировать концепцию коллективной травмы и новые художественные стратегии, рассматривающие дуализм коллективной или личной памяти.

**Ключевые слова:** современное искусство, инсталляция, звуковая инсталляция, коллективная память, Билл Фонтана, Кристиан Болтански, Шилпа Гупта, Венецианская биеннале, звуковые архивы, коллективная травма.

ZYKOVA E. A.

**Annotation.** This article focuses on sound installation as a specific art form that artists tend to use to address global tragedies. Recent experience of British museum and Venice biennale is used along with analysis of the recent artworks by Bill Fontana, Christian Boltanski, and Shilpa Gupta, to discuss the concept of collective trauma, and artistic strategies to approach the notion of collective VS personal memory.

**Keywords:** Contemporary art, installation art, sound installation, collective memory, Bill Fontana, Christian Boltanski, Shilpa Gupta, Venice Biennale, sound archive, collective trauma.

Работа с исторической памятью, с травматическим опытом прошлого — одна из наиболее острых тем в современном искусстве, «искусстве после Освенцима». [6] Творчество художников, стремящихся осмыслить трагедии, подвергается не только содержательной, но и этической оценке. Логично, что отдельные авторы в своих инсталляциях минимизируют визуальную составляющую, обращаясь к более эфемерным и менее символически окрашенным медиумам, таким как пространство и звук.

С одной стороны, инсталляция обращается к переживанию сакрального места или гетеротопии, стремясь моментально перенести человека из привычной ему среды в пространство «иного». Тем самым инсталляция лишает зрителя текущего локального контекста, создавая собственным нарратив. В свою очередь, звуковая инсталляция, позволяет погрузить зрителя в наиболее личные и одновременно наиболее глобальные переживания за счет работы с более абстрактным уровнем восприятия. Таким образом, можно говорить о том, что звуковая инсталляция изначально склонна к работе с наиболее сложными пограничными состояниями: внутренним и внешним, телесным и духовным, жизнью и смертью.

Исследуя звуковую инсталляцию «Машина памяти», установленную в Британском музее в рамках выставки, посвященной 250-летию музея, доктор К. Лейн и доктор Н. Пэрри представляют основные категории взаимоотношений между памятью, историей и звуком, выделяя следующие типы архивов [4]:

- 1) исторические реконструкции;
- 2) звуковые архивы;
- 3) архивы устной истории.

Подобную логику имеет смысл распространить и на работу со звуковой инсталляцией, с уточнением, что под «историческими реконструкциями» мы подразумеваем воспроизведение конкретных сцен, содержание которых может быть понято или непосредственно из звучания или же из сопроводительного материала. Тогда как в категории «звуковых архивов» — «чистой звуковой инсталляции» художники оперируют более абстрактными символами.

Первый тип звуковой инсталляции, в случае обращения к травматическому опыту, отличается своего рода безжалостностью к зрителю: работы такого рода погружают его в момент трагедии, заставляя переживать ее снова и снова. Эмоциональное напряжение искажает ощущение времени, зрителю кажется, что этот ужас длится бесконечно. Это переживание становится еще более ярким, когда зри-



тель снимает наушники и возвращается к «тишине» реальности. Такова инсталляция Билла Фонтаны «Вертикальное эхо» (2014) [2], созданные для Северного имперского военного музея, Англия. Работа представляет собой запись звуков природы, артиллерийский залпов и полета Sopwith Camel — британского одноместного истребителя времен Первой мировой войны. Эти звуки рождают не только тревогу, страх, но и осознание того, что этот ужасающий опыт невозможно постичь холодной логикой и теорией.

Примеры инсталляций второго типа можно найти в творчестве Кристиана Болтански. Французский художник, чье творчество сосредоточено на теме памяти и смерти, от более материальных объектов и изображений постепенно приходит к чистому звучанию, в частности например, иницируя проект «Сердце», для которого Болтански собирает «Архив сердечного ритма», буквально записывая стук сердца посетителей [5]. Стук чужого сердца, а в особенно контраст между звуком и не-звуком, пустотой, которая образовывается, когда запись останавливается, поражает зрителя, заставляя снова и снова слышать, переживать разницу между жизнью и смертью. Болтански не рассказывает дополнительных деталей, не дает контекста, он говорит о смерти и потере как данности.

Позднее, в инсталляции *Animitas* (2014) Кристиан Болтански формально окончательно отходит от присутствия человека в пространстве работы. Инсталляция представляет собой двенадцатичасовую видеозапись тонкого звона колокольчиков в поле на ветру, демонстрируемую на экране, по размерам близким к комнате. В нижней части экрана поле и трава словно материализуются, переходя в пространство комнаты. Это снова о смерти — о неизбежности и потере. Изучая историю проекта, сложные пересечения культурных символов и все еще слыша звон колокольчиков, зритель остро ощущает, что, как бы не различались традиции и ритуалы, связанные с почтением памяти усопших, мы все скорбим об одном, вне зависимости от того, какая трагедия стоит за конкретной символикой и в какой цвет мы покрасим колокольчики. Работы Болтански — это мемориалы, которые не обязательно посещать — достаточно знать, что они едины для всех, и что они есть.

В свою очередь, Шильпа Гупта обращается со звуком иначе, ее инсталляции можно отнести к «устным архивам», поскольку она оперирует как непосредственно произносимым текстом, так и фактом человеческой речи. Инсталляция «Ибо, в твоём языке, я не могу поместиться», представленная на Венецианской биеннале–2019, — это 100 отрывков из стихотворений авторов, чье творчество так или иначе подвергалось цензуре, было запрещено [3]. Бумаги со стихотворениями пронзают металлические штыри снизу, тогда как сверху к ним спускается микрофон. Микрофон на самом деле, динамик, из которого раздаётся запись строк, которые часто ценой собственной жизни стремились передать авторы. Зритель получает возможность пройти между рядами штырей, прочесть написанное (все строки представлены в оригинале). При этом еще более ярко проявляет себя звуковая составляющая инсталляции: каждое стихотворение зачитывается одним или несколькими голосами.

Ясное высказывание, лежащие в основе этой работы сложно трактовать иначе, чем: «слова будут жить, в любых обстоятельствах, при любом политическом режиме и любой цензуре, пока есть, кому их произносить». Гупта, разумеется, говорит о конкретных трагедиях, в основном, массовых репрессиях, но за счет широкого контекста творческого исследования, художница обращается не к локальному, а скорее к наднациональному уровню, к глобальному переживанию одиночества и отчужденности. В работе Шильпы Гупты, так же как и работах Кристиана Болтански, важно не столько отдельные культуры и ритуалы, важно глобальное переживание необратимой утраты.

Разумеется, существуют работы, которые обращаются к различным категориям одновременно, оперируя, например, контрастом между спокойной человеческой речью и звуками взрывов. Одним из наиболее ярких примеров такой инсталляции является работа Анны Уолкер «Память, которой я являюсь, но которой я все еще жду» (2013), об осмыслении трагедии 11 сентября [1].

Сравнение творчества Кристиана Болтански и Шильпы Гупты позволяет выявить общую логику специфику работы со звуком как медиумом, позволяющим обращаться напрямую к наднациональному уровню и говорить о травмирующем опыте как о глобальных трагедиях, тем самым создавая мемориалы для всех — одна из основ, при помощи которых формируется глобальная идентичность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Walker A. In and out of memory: exploring the tension when remembering a traumatic event // Journal for Artistic Research. — 2015. — № 8.
2. Bill Fontana at Imperial War Museum North // BBC, 2019. — URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3Ny7HdVTBqD6RMqcQ06P5pJ/sound-sculpture-broadcasts-echoes-of-wwi> (дата обращения: 20.10.2019).
3. Chris Clarke 58th Venice Biennale: May You Live in Interesting Times // Art Monthly. — Jun 2019.
4. Dr. Cathy Lane, Dr. Nye Parry. The Memory Machine: sound and memory at the British museum // Cultural Institutions and Digital Technologies. — École du Louvre, 8–12 Sept. 2003. — Paris: ICHIM, 2003.
5. Ure-Smith Christian Boltanski J. — “everybody can kill” // The Financial Times Limited. — Jule, 29, 2016.
6. Harris J. The Global Contemporary Art World. — 1st issue. — Oxford: John Wiley & Sons, Incorporated, 2017.

ЛИСЕНКОВА А. А.

Кандидат культурологии, доцент,  
проректор по научной и международной деятельности  
Пермский государственный институт культуры  
oskar46@mail.ru

## СТРАТЕГИИ И ПРАКТИКИ ИДЕНТИФИКАЦИИ В ЦИФРОВОЙ МЕДИАСРЕДЕ: РОССИЯ — КИТАЙ

**Аннотация.** В статье анализируется влияние процессов цифровизации на трансформацию практик и стратегий репрезентации. На основе анализа профилей пользователей и проведенных опросов выявлены тенденции слияния реальной и виртуальной идентичности в постоянном процессе конструирования персонального профиля и идентификации в форматах ценностно приемлемого коммуникационно-информационного кокона. Современные цифровые ресурсы стали актуальным полем для публичного самоопределения, самоподтверждения и маркирования, выступая сценой для демонстрации собственной идентичности и «обживания» нового пространства всеми участниками цифрового мира стимулируя развитие новых идентификационных стратегий и практик репрезентации. В данном отношении наибольший интерес представляет публичный опыт Китая идентификации всех жителей в попытке сформировать единый социальный рейтинг. Российское общество сегодня находится в начале пути осознания и выбора форм контроля и методов влияния на идентификационные стратегии членов цифрового мира.

**Ключевые слова:** идентичность, цифровизация, цифровые медиа, виртуализация, виртуальные коммуникации, репрезентация, социальный рейтинг.

LISENKOVA A. A.

Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,  
Vice-Rector for Scientific and International Activities Perm State Institute of Culture  
oskar46@mail.ru

## IDENTIFICATION STRATEGIES AND PRACTICES IN THE DIGITAL MEDIA ENVIRONMENT: RUSSIA — CHINA

**Annotation.** The article analyzes the influence of digitalization processes on the transformation of practices and strategies of representation. Based on the analysis of user profiles and conducted surveys, the trends of merging real and virtual identity in the constant process of constructing a personal profile and identification in the formats of a value-acceptable communication and information cocoon are revealed. Modern digital resources have become an actual field for public self-determination, self-confirmation and marking, acting as a stage for demonstrating one's own identity and "living in" a new space by all participants of the digital world, stimulating the development of new identification strategies and practices of representation. In this regard, the most interesting is the public experience of China in identifying all residents in an attempt to form a single social rating. Russian society today is at the beginning of the path of understanding and choosing forms of control and methods of influence on the identification strategies of members of the digital world.

**Keywords:** identity, digitalization, digital media, virtualization, virtual communications, representation, social rating.

Изменение парадигмы культуры, связанная с трансформацией коммуникационной и информационной составляющих культуры, стало очевидным задолго до начала эпохи бурного развития цифровых технологий. Цифровизация в данном отношении обеспечила беспрецедентные условия для феномена принудительной открытости и сращивания интимной и публичной сфер, смещая фокус с завершенного акта обретения идентичности на постоянный непрерывный, мозаичный процесс образной идентификации. В современных условиях повсеместной коммуникации любая реализация социального действия и активности приводит к изменению поведенческих паттернов, смене коммуникативных практик, ценностно-смыслового восприятия реальности, трансформации процессов репрезентации и идентификации. С развитием цифрового интерактивного пространства существенным образом видоизменяются способы культурного взаимодействия и производства, изменяя структуры коммуникации и взаимодействия, а также форматы привычных стратификаций и многое другое. Данные изме-

нения с одной стороны, выступают мощным интегрирующим основанием, а с другой — провоцируют новые формы неравенства и сегрегации.

Человек в современном мире находится постоянно «на связи», присутствуя в сети, обладая высокой степенью мобильности, которая выступает дополнительным стимулом выбора стратегий идентификации и противопоставления себя Другим. Под влиянием данных процессов человек формирует себя таким, каким его видят другие (Дж. Мид), определяя границы самости (то есть построения идентичности), акцентируя и подчеркивая коммуникативный характер идентичности и ее неразрывную связь с интеракцией и восприятием образа другого, достигая тем самым устойчивости собственной целостности в противовес постоянно выявляемой динамике и изменчивости Другого. Таким образом, мнение «одного» обращено к знаниям и мнениям «многих», а «пространство потоков» описанное М. Кастельсом [4] выступает непрерывным фоном формирования новых стратегий и практик идентичности в изменившихся пространственно-временных условиях. В данном отношении виртуальное пространство выступает идеальным полем для конструирования различных идентификационных стратегий, порождая интерактивность нового порядка и создавая новые возможности для расширения и очерчивания границ персональной репрезентации.

Наиболее активно данные изменения протекают в цифровой медиасреде, пространстве всеобщей коммуникации и связи «всего со всеми» [5, с. 231], где конвергенция средств связи, с преобладанием горизонтальных взаимоотношений объединяет в едином информационно-коммуникационном пространстве всю мозаичную структуру общества. Очевидно, что современные цифровые медиа — это самостоятельное средство коммуникации со своей уникальной структурой, характеристиками контента, иерархией и различными фреймами взаимодействия, и возможностями репрезентации повседневного индивидуального опыта. Благодаря виртуальному маркированию, самоподтверждению и самокатегоризации на различных платформах становится возможным создание от рождения до конца жизни персонального автопроекта и нарратива каждого участника цифрового мира в виде транзитивной виртуальной личности и глубоко персонализированного профиля. В данном отношении доступность и возможность использования цифрового контента, так называемый культурный транскодирование (cultural transcoding) [11, с. 21], становится новым культурным опытом, доступным каждому благодаря цифровым медиа-технологиям. Цифровые медиа, позволяющие репрезентовать подлинные свойства личности и выстраивать новые каналы взаимодействия и коммуникации выступают сейчас в качестве глобального гипервизуализированного коммуникационного ресурса, позволяющего «обживать» и «очеловечивать» глобальную цифровую среду. В сети современный индивид нарабатывает публичный (паблицитный) капитал вне зависимости от социального статуса, роли и принадлежности в реальном мире, параллельно удовлетворяя потребности в общении, самовыражении и признании, размывая границы принятого и доступного в реальном мире, создавая новые проекты и стратегии идентификации. Таким образом, в цифровой среде «идентификация как процесс обладает высокой степенью динамичности, позволяя свободно выбирать тот или иной вариант самопрезентации, сохраняя устойчивость целостности благодаря постоянному присвоению новых форм» [12, с. 252], что носит принципиально незавершенный характер. Постоянно присваивая, непрерывно изменяя, избирая и самоизобретая себя в пространстве сети, мы находим новый способ конструирования идентичности, жизненной стратегией обретения себя в новом цифровом мире, где виртуальность становится сценой для демонстрации фрагментарно обретенной идентичности. В наиболее общем виде в пространстве эти актуальные идентификационные стратегии можно выделить в следующих формах:

- рефлексивной, формируемой под влиянием обстоятельств внешней среды;
- проектной, реализуемой в рамках маркетинговой стратегии конструирования индивидуального бренда;
- модульной, мобильно создаваемой по принципу конструктора Lego и предъявляемой в качестве фрагментированной идентичности;
- ролевой (статусной), демонстрируемой согласно определенной востребованной социальной роли и актуальной жизненной стратегии;

- релевантной, в основании которой лежит длительный процесс первичной и вторичной социализации, релевантный внутреннему и внешнему состоянию человека, когда «объективная реальность может быть «переведена» в субъективную реальность, и наоборот» [3, с. 104];
- мнимой, в присвоении внешних признаков других групп или индивидов, с невозможностью быть с ними соотнесенными в реальном мире;
- диффузной, с неустойчивостью представлений о себе и других и постоянном сравнении себя и внешнего мира с повышенной зависимостью от самокатегоризации и внешней оценки.

Необходимо отметить, что в цифровом медиа-пространстве конструирование идентичности находится в постоянном незавершенном интерактивном виде, представляя множество возможностей для различных репрезентаций и трансформаций практик обретения социального признания и самоутверждения.

Производство же цифрового контента позволяет не только участвовать в создании собственной виртуальной реальности, но также проявлять себя и идентифицировать в рамках некоего сообщества и перед самим собой, отстраняя себя от Других и замыкаясь в группе идентичных, похожих, ценностно аналогичных объектов, создавая тем самым особую виртуальную социальную реальность, и информационно социально-значимую и ценностно приемлемую капсулу, в которой возможно проявлять себя и расширять спектр возможных репрезентаций.

Сегодня благодаря всеобъемлющей цифровизации в сети на смену игр с идентичностью и анонимности пришли социально ориентированные профили публичной идентификации и маркирования. Современные цифровые медиа стали пространством обретения деловых связей, репутации и коммуникации местом, где стало возможно обрести публичный капитал, признание и преодолеть «социальные лифты». Таким образом, на первый план в выборе идентификационных стратегий стали выходить репутационная прозрачность и профессиональное самоутверждение.

Данные тенденции подтверждают и итоги проведенного опроса в сегменте социальной сети Вконтакте, как одного из значимых ресурсов российских цифровых новых медиа ресурсов. В результате мы констатируем уход пользователей от анонимности и сращивание реальной жизни и виртуальных профилей. Сегодня молодые люди<sup>1</sup> размещают на своих страницах реальный контент (более 74 % пользователей утвердительно свидетельствует о данном факте), соответствующий их реальной жизни и близкий по содержанию к их интересам, мировоззрению и взглядам (с этим согласны 84 %), многие также осознают тот факт, что по профилю социальной сети можно судить об их взглядах и увлечениях (так считают 78,4 %). Таким образом, сегодня практически любой участник сетевого взаимодействия осознает конструируемость и верифицируемость собственной виртуальной презентации и стратегий идентификации.

Также необходимо отметить, что в связи со всеобъемлющими процессами глобализации, размывания культурных границ и норм утрачивают первоначальную значимость аскриптивные свойства (возраст, раса, пол и т. п.), на первый план выводя новые категории символического обмена и гипервизуализированной нарративизации персонального опыта в заданных информационных контекстах, формируемых цифровой средой. Постоянное желание быть на связи, фиксировать повседневный опыт в перформативности собственной персональной идентичности и самокатегоризации серий ярких нарративных образов становится признаком современного неустойчивого мира. Мира, в котором основанием для мозаичности и множественности, точкой опоры и стержнем для «сборки» становится проектируемая идентичность. При этом постоянное определение и самоопределение идентичности, становясь непрерывным процессом идентификации заставляет человека обращаться к поиску хотя бы относительно устойчивых позиций, которые могли бы сделать ясной и определенной его ориентацию в мире. Это касается в первую очередь формирования систем представлений, ценностных оснований, на базе которых происходит выработка стратегий идентификации, критериев коммуникации и паттернов действия.

<sup>1</sup> Практики репрезентации в социальных сетях: опрос проводился среди пользователей сети с 1.11.2019 г. по 20.12.2019 г. <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfuXqIjW0kbJQsOAcUoNq7DrkLMILnXGAUO01DKrpYTlyf4fQ/viewform>

Сегодня мы демонстрируем присутствие в цифровом мире постами и репостами, лайками и дизлайками, изменением статусов и изображений, предъявляя себя другим в режиме реального времени непрерывно и исключение из этого пространства информационно-коммуникационного потока говорит об исчезновении из общественной жизни в целом. Шутливая фраза: «Если Google тебя не находит — тебя нет», — становится ярким признаком современности и критерием для успешного социального взаимодействия. Например, виртуальное цифровое пространство новых медиа с успехом сегодня заменяет традиционные институты, публичные дискуссии, дружеское общение и профессиональные коммуникации, и даже процесс социализации и инкультурации сегодня в большей опосредован виртуальными технологиями. В этой связи идентификационные практики, способствующие образному выражению стратегий идентификации и репрезентации также во все большей степени, определяются форматом и контентом цифровой среды. Они представляют собой заданную сеть систему самокатегоризации, репрезентации различных активностей (политических, досуговых, профессиональных, общественных и других), презентации религиозных и духовных практик, демонстрации компетентности, знания и образования, репрезентации образов тела (включая сексуальность, молодость, ЗОЖ) и другие. Говоря о развитии глобальной сети и цифровых технологий, У.Эко отмечает, что «первое, что утратилось по милости Интернета, из-за глобализации средств связи — это понятие границ. На нашу сегодняшнюю частную жизнь, которую мы желаем предохранить от поругания, посягают даже не хакеры (они — явление такое же нечастое, как и разбойники с большой дороги; флибустьеры бывали во все времена); нет, на нее посягают всевозможные cookies. Посещая домашние странички, обнаруживаешь, что целью множества людей является обнародование своей малоинтересной нормальности, или, хуже того, малоинтересной ненормальности» [9].

В стремлении к самоопределению и самокатегоризации человек стал соотносить себя не только с аналогичными объектами, близкими событиями, но и противопоставлять собственные оценки, взгляды и интересы другим, таким образом включая себя в виртуальный социум и выделяя из него в качестве индивидуальности одновременно. Актуальный последние несколько лет процесс деанонимизации пользователей глобальной сети на основе «цифровых» следов и технологий блокчейна стал стимулом формирования реальных цифровых профилей всех участников этого мира, создавая репутационный капитал на основе цифровой «прозрачности» каждого, объединяя тем самым виртуальный профиль, цифровую личность и реального человека.

Основываясь на исследованиях, проводимых М. Косински [10] можно сделать вывод о том, что уже сегодня, сопоставив данные пользователей в новых медиа и на других цифровых ресурсах возможно практически со 100 % вероятностью определить идентичность любого человека в связи с тем, сегодня в профилях преобладают именно подлинные характеристики личности, а создание ложных виртуальных страниц осталось в прошлом, став бессмысленной стратегией проявлений различных девиаций.

В итоге игры с идентичностью и анонимность, благодаря повсеместной цифровизации утратили актуальность, а цифровая среда (в том числе новые медиа) стали пространством обретения признания, местом выхода из одиночества, местом, в котором происходит самоактуализация, самореализация и самоутверждение личности через управление впечатлениями Другого, а процесс идентификации попадает в полимерное пространство бесконечного удвоения идентичностей Я и Мы, что порождает и гибкость границ, и трансформации идентичности как основной ее характеристики.

Таким образом, уход от анонимности, трансформация границ публичного и приватного есть признак и вектор развития общества в цифровой среде. Данные тенденции оказывают влияние на всех, разграничивая «своих» и «чужих», создавая многопользовательские контенты на различных ресурсах и создавая мультиличности с гибридной идентификацией в мультикультурной среде за счет сокращения дистанции межкультурных связей и межкультурных коммуникаций. В попытке цифрового самоутверждения на первый план активно выступает жизнь тела и представление о его физическом присутствии в коммуникационном пространстве виртуальной среды через самосозерцание и отождествление с Другими в опосредованном взаимодействии череды телесных образов в рамках заданных цифровых фреймов репрезентации собственного «Я». Происходит движение от «социокультурной идентичности личности, которая относится к осознанию своей принадлежности к определенной общности, осуществ-

вляющей деятельность в информационно-коммуникативных средах, прежде всего — в компьютерном виртуальном пространстве» [1, с. 124] к репрезентации заданного, заранее спланированного автотипа в контенте прозрачности цифровой среды и последующего его переноса в реальную жизнь в формате постоянных видоизменений модульного Я.

Таким образом, специфические черты современных идентификационных процессов, протекающих в виртуальном пространстве новых медиа, выражены в самом интерактивном формате цифрового пространства, позволяющем человеку самому категоризировать себя в соответствии с заданными алгоритмами и параметрам, оказываясь в итоге в плену агрессивного идентификационного таргетинга и удобной ценностно приемлемой капсулы. Наряду с данными особенностями существенным фактором современных идентификационных процессов также остается то, что цифровое пространство выступает уже не только полем активного самовыражения, коммуникаций, и репрезентаций, но и создает возможности для наращивания публичного капитала и финансового благосостояния пользователя благодаря грамотному артикулированию и репрезентации собственного «Я».

Интересным в данном отношении видится опыт Китайской Народной Республики, как одного из крупных участников цифрового мира и существующие сегодня риски, и угрозы, связанные с повсеместной цифровизацией, сбором и анализом больших данных, демонстрируемые в стране Восходящего солнца. В связи с алгоритмизацией многих программных функций цифровых систем, развитием методов сбора и обработки данных создаются высокие риски, связанные с возможностью государственной свертоталитарности, манипулирования данными, кластеризации людей по различным признакам, созданию индивидуальных социальных рейтингов, влекущих еще большее расслоение и маргинализацию общества. Сегодня правительства многих стран стремятся регламентировать процессы, протекающие в цифровом пространстве, внедряют новые механизмы контроля над гражданами, формируют нормы и правила поведения в глобальной интернет-среде, включая аспекты цифровой идентификации и элементов цифровой цензуры. Подобные попытки уже предпринимаются в Китайской Народной Республике и приводят к отстранению части общества от пользования общественными благами [8].

Так, компания Social Credit Score (SCS) разработала социальный рейтинг, учитывающий социальные связи, надежность, потребительское поведение, следование правилам и благосостояние жителей Поднебесной. Таким образом, результаты оценки на основе идентификационных параметров, определяют положение человека в обществе и прогнозируют возможность получения определенных привилегий от государства [13]. Результат внедрения данных систем состоит в том, что уже более 18 млн человек лишились возможности летать на самолетах, а 5,5 млн граждан не могут покупать билеты на скоростные поезда в связи с низким социальным рейтингом. В итоге ни одно действие пользователя в рамках сети не остается бесследным, и эта информация благодаря технологиям Big Data и блокчейн может быть собрана и обработана в кратчайшие сроки. Так, опыт китайского города Жунчэнь, где на каждого жителя собираются данные исходя из 160 тыс. параметров [2] цифровых следов демонстрирует, что анализ данных персональных профилей, ID, городских видеокамер и др. в течение 6 минут может выдать подробную информацию о каждом конкретном горожанине. Также с целью обучения, оценки и контроля членов коммунистической партии Университетом электронных наук и технологий города Чэнду разработано приложение для смартфонов Smart Red Cloud («Умное красное облако»), собирающее подробные данные о своем владельце. На основании собираемой детализированной информации можно составить объективную картину того, как идентифицирует себя человек и каких взглядов придерживается каждый член общества. Социальный рейтинг — первый в мире глобальный инструмент обеспечения нужного поведения людей на основе принуждения и поощрения, с последующей задачей сделать КНР первой в мире страной, комплексно управляемой на основе больших данных, а к 2030 г. первым на планете полностью цифровым государством, основанным на вычислениях и алгоритмах искусственного интеллекта, построив таким образом, «киберсоциализм» по китайским лекалам. Установление контроля над гражданами, их идентификация происходит во всем мире, но Китай в данном отношении выступает самым ярким и открытым примером технологической верификации цифровой идентичности.

Таким образом, в условиях все более активно внедряемой цифровизации в Российской Федерации, на основе повсеместного внедрения технологий Big Data, остро стоит вопрос контроля над формированием цифровой идентичности личности и путей реализации данного контроля. В этой связи идентичность современного человека цифрового мира, кластеризуясь по различным признакам, становится достоянием всех, трансформируя подходы к бинарности и многоканальности данного процесса. В итоге уже не «я себя идентифицирую», а «меня идентифицируют». Множественность коммуникационных каналов интегрируется в единую омниканальную систему, в которой в условиях заданных форматов и алгоритмов глобальных цифровых платформ непрерывно формируется публичная гибридная, трансграничная структура идентичности.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Астафьева О. Н.* Виртуальные сообщества: «сетевая» идентичность и развитие личности в сетевых пространствах // *Вісник Харківського національного університету. Теорія культури та філософія науки.* — 2007. — № 776. — С. 120–133.
2. *Бовдунов А.* Цифровой дракон: как Китай строит общество тотального контроля с помощью интернет-технологий. — URL: <https://russian.rt.com/world/article/466304-kitai-kontrol-internet-tehnologii>
3. *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М.: Медиум, 1995. — 323 с.
4. *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. — 2000. — URL: [http://polbu.ru/kastels\\_informepoch/](http://polbu.ru/kastels_informepoch/)
5. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. — М.: Фонд «Мир», Академический Проект, 2005. — 448 с.
6. *Мид Дж.* Интернализированные другие и самость // *Американская социологическая мысль / Р. Мертон [и др.]; сост. Е. И. Кравченко; под общ. ред. В. И. Добренкова.* — М., 1996. — С. 225.
7. *Ревенко Н. С.* Цифровая экономика США в эпоху информационной глобализации: актуальные тенденции // *США. Канада. Экономика — политика — культура.* — 2017. — № 8. — С. 78–100.
8. *Мельничук С.* Родина знает! — URL: [https://lenta.ru/articles/2018/01/03/chinese\\_surveillance/](https://lenta.ru/articles/2018/01/03/chinese_surveillance/)
9. *Эко У.* Полный назад! или «Горячие войны» и популизм в СМИ. Утраченная укромность частной жизни. — URL: <http://humanitarius.com/static/nazad-15.html>
10. *Kosinski M., Lambiotte R.* Tracking the Digital Footprints of Personality. — URL: [http://www.ieee.org/publications\\_standards/publications/rights/index.html](http://www.ieee.org/publications_standards/publications/rights/index.html)
11. *Manovich L.* The language of New Media. — N. Y.: The Mit Press, 2002. — P. 18–30.
12. *Murthy D.* Twitter: Social communication in the Twitter Age. — Cambridge, 2013. — 320 p.
13. *TechCrunch.* China's Social Credit System Won't Tell You What You Can Do Right. — URL: <https://techcrunch.com/2019/01/28/china-social-credit/>



**АРТЮХ А. А.**

Доктор искусствоведения,  
профессор кафедры междисциплинарных исследований  
и практик в области искусств СПбГУ,  
профессор кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ

## АВТОРСКИЙ МИР СОФЬИ КОППОЛЫ

**Аннотация.** В статье рассматриваются главные фильмы американского режиссера Софьи Копполы как способ выстраивания особого экранного женского мира, в котором важны такие ключевые для феминистской критики концепты, как сестринство и маскарад (*masquerade*). В качестве метода исследования используются киноведение и гендерная теория, прежде всего представленная в работах Люси Иригаре. Автор статьи анализирует то, как создается на экране уникальная авторская поэтика Копполы, принесшая ей успех на Каннском кинофестивале, а также «Оскар» за оригинальный сценарий фильма «Трудности перевода».

**Ключевые слова:** гендер, женское, мужское, феминизм.

ARTYUKH A. A.

Doctor of Arts, Professor of the Department of Interdisciplinary Studies and Practices in the Arts of St. Petersburg State University, Professor of the Department of Drama and Film Studies of St. Petersburg State University of Cinema and Television

### THE AUTHOR'S WORLD: SOFIA COPPOLA

**Annotation.** The article examines the main films of American woman director Sofia Coppola through the lens of a specific women's world. This world is characterized by important concepts of feminist criticism, such as sisterhood and masquerade. Gender studies (especially the work of Lucy Irigaray) and film studies are the research methods of the essay. The author analyzes the unique authorial Sofia Coppola poetics that brought her success at the Cannes Film Festival and an Oscar in the category of best original screenplay for the film "Lost in Translation."

**Keywords:** gender, feminine, masculine, feminism.

В женском кино имеет огромное значение то, какой старт задан режиссёру изначально. Ведь женщинам в индустрию прорваться по-прежнему трудно, несмотря на то, что в киношколы их стали исправно брать в самых разных странах. Софье Копполе повезло больше очень многих её коллег по профессии. Её отец — Фрэнсис Форд Коппола ввёл дочь в кинематографический мир с младенчества, сняв ребенка в сцене крещения в «Крестном отце» в 1971 году. Да и позднее Софье не нужно было пробивать себе дорогу с огромным трудом, каждый раз доказывая свое право быть в кино. Неудачный, но довольно богатый актёрский опыт в молодости (также с подачи знаменитого отца) перемежался с довольно успешной жизнью богемной девушки, о чём свидетельствовало и участие в создании клипа Мадонны "Deeper and Deeper" (1992), и съёмки в клипе "Elektrobank" *The Chemical Brothers*, и дружба, равно как и романы, с различными музыкантами. К тому же отец стал продюсером всех её первых режиссерских фильмов. Софья постоянно чувствовала крепкий тыл. В подобном взрослении в богемной калифорнийской художественной среде у неё вряд ли мог зародиться радикализм и протест, свойственные американскому феминизму 90-х вроде *Riot Grrrrls*, или всё той же Мадонны, но зато произрос и окреп эстетизм, перфекционизм, вкус и профессионализм, что превосходно соответствует запросам более поздней культуры постфеминизма и является отличительными чертами лучших режиссерских работ Софьи Копполы. Неслучайно её полюбил Каннский кинофестиваль, где Софья участвовала в конкурсе неоднократно, в 2017 году получила приз за режиссуру за фильм «Роковое искушение». Во Франции способны ценить тщательность, проработанность, стильность и визуальную виртуозность, к тому же там обожают селебритис, какой Софья является.

Впрочем, номинация на «Оскар» за режиссуру ей тоже досталась — за «Трудности перевода» (2003), и тогда она вступила в конкуренцию с самим Клинтом Иствудом, но выиграла «Оскар» толь-

ко за оригинальный сценарий. Имя легендарного актёра и режиссёра здесь упоминается неслучайно. Именно Иствуд играл в 1971 году звёздную мужскую роль в «Обманутом» Дона Сигела, вдохновившем Копполу на собственный римейк фильма — «Роковое искушение». Интересно, что у двух картин одно оригинальное название — “*The Beguiled*”, доставшееся по наследству им от романа Томаса Куллинана, написанного в 1966 году. Так что перед нами не просто римейк, а также женский вариант экранизации с тщательным выписыванием эпохи американской гражданской войны, на знание о которой покушалась ещё Маргарет Митчелл в знаменитом романе «Унесенные ветром». В конкурентной борьбе со своим легендарным предшественником Доном Сигелом Софья Коппола, как минимум, сыграла вничью, убедив в том, что за годы своих тщательных киноисследований женского мира сумела понять в нём много того, о чем не подозревали мужчины-предшественники.

Женский мир, помноженный на важный для феминизма концепт сестринства, впервые был исследован в творчестве Коппола в её дебютной картине «Девственницы-самоубийцы» (1999), которая являлась экранизацией нашумевшего одноименного романа Джеффри Евгенидиса и воспроизводила факт группового самоубийства сестер Лисбон из штата Мичиган в 70-е годы. Коппола показывала постепенное крушение мира школьниц, возраста от 13 до 15 после самоубийства их младшей сестры, размышляя о том, как излишний родительский контроль и религиозность, вынуждавшие девочек сторониться мира соседских мальчишек, вызывал самоубийственный и солидарнический протест сестер, покончивших собой в один день. С поразительными нюансами Софья выписывала прекрасный и озорной мир девочек, который предстал в рафинированном виде и в своём вынужденном изоляционизме стремился к самоуничтожению, ибо бурный мир свободы выбора и индивидуации оставался за порогом дома. В «Роковом искушении» женский мир предстал более разнообразным, ибо он состоял из участниц самых разных возрастов, однако, ему тоже была свойственна рафинированность пансиона для девочек в одном из штатов конфедератов. Сюда, в школу южанок приходится попасть раненому янки-наемнику (Колин Фаррелл), чтобы, как и его предшественнику Клинту Иствуду, оказаться смертельно обманутым. Коппола лучше многих своих коллег по женскому кино умеет работать с визуализацией особенностей женского сознания, и словно музыкант, выстраивающий сложную партитуру из разных нот, показывает разнообразные вариации этого сознания благодаря тщательному подбору актрис на каждую роль. Она умеет акцентировать индивидуальность женской красоты, особенно лиц и пластики, тщательно выстраивая ансамблевую игру, где каждой героине отведена заметная роль. Коппола не особо сильна в анализе психологии военного времени (как когда-то волновала очевидца Вьетнама Сигела, показывавшего как война уродует не только тела, но и души, поскольку всё время требует занять сторону «своих», даже, несмотря на то, что тело и разум требуют другого). Ее, прежде всего, интересуют базовые основы гендерных отношений: война за сексуальное обладание и присвоение, разрушение сестринского мира через конкуренцию за единственный неожиданно вторгшийся в женскую обитель объект желания, который зримо изменяет все правила поведения каждой женщины. Эти изменения психологического контура женщин Коппола детализировано фиксирует в виде яркого акцента на то, что называется “*masquerade*”, хорошо исследованный в феминистской теории. “*Masquerade*” — согласно Люси Иригаре, — это то, что женщины делают, чтобы оживить элементы желания и поучаствовать в мужском желании, но ценой утверждения собственных желаний. В «*masquerade*» они вкладываются в доминирующую экономику желания, пытаются любой ценой «остаться на сексуальном рынке». Но они здесь выступают как объекты сексуального наслаждения, но не те, кто наслаждается. Что подразумевается под *masquerade*? В частности то, что Фрейд называл «женское». Например, вера в то, что надо быть обязательно «нормальной» женщиной в присутствии мужчины. Вот, что входит в *masquerade of femininity* (...) — в систему ценностей, которая не ее, в которой она может «появляться» и циркулировать только, если запечатана в систему нужды / желания / фантазии других, названных мужчинами»<sup>1</sup>.

Своя вариация *masquerade* проигрывалась и в «Девственницах-самоубийцах», где девочки еще только учились тому, как быть привлекательными, сексуальными и желанными для мальчишек. Не случайно кульминационной сценой фильма была сцена школьных танцев, куда после долгих перегово-

<sup>1</sup> Irigaray L. *This Sex Which is Not One*, trans. By Catherine Porter. — N. Y.: Cornell University Press. — 1985. — P. 133.

воров с отцом девственниц их приводили мальчики из местной футбольной команды. Коппола показывала первый девичий ритуал поиска в магазине подходящего «бального платья» (у всех четырех сестер они оказались одинаковыми, чем подчеркивалась невыносимая сложность для каждой из них добиться индивидуального отношения со стороны ультраконсервативной матери), особую притягательность для каждой из них приколоть к груди подарок от мальчика в виде цветочной броши и почти радикальную смелость одной из сестер по имени Люкс (Кирстин Данст) написать на своих трусах имя приглянувшегося парня.

В «Роковом искушении» в силу разных возрастов и жизненного опыта участниц попытки привлечь к себе внимание единственного мужчины были куда более изощренные. Хозяйка школы Николь Кидман демонстрирует христианское милосердие, забывая об измене «своим», приманивая янки хорошим бренди, придумывает различные угощения к ужину, не говоря уже о том, что тщательно следит за своим костюмом и прической. Учительница школы Кирстин Данст проявляет чудеса теплоты и заботы о раненом, вызывая в нём ответное чувство, соединенное с желанием соединить с ней жизнь. Её белое платье также невероятно точно походит к её чуть располневшему телу девственницы. Кто-то из младших девочек надевает серёжки, кто-то брошь, а кто-то, не дожидаясь ответного чувства, целует спящего героя в губы и увлекает его в постель. Когда-то Иствуд играл героя войны, раненого при свершении мужественного поступка. Оказавшись в усадьбе, он выглядел вполне инициативным и не демонстрировал особую моногамность, производя нечто вроде характерной для эпохи создания фильма сексуальной революции в почти монастырской женской обители. Колин Фаррел совсем не героичен (не случайно он изначально обозначен в картине Копполы как наёмник, что даже наводит на подозрение о его дезертирстве). Его образ отвергает привычное клише кинематографа времён патриархата о пассивности женщин и активности мужчин. Собственная пассивность мужчины здесь задана не только мизансценами: подстреленный он лежит на кровати, а они суеются вокруг его тела, но и невероятным бурным развитием *masquerade*. Своими усилиями каждая из героинь на мгновение «покупает» внимание и желание наемника, раскрывая нам особенности мужского желания, которое не есть нечто заданное — оно обманчиво, ненадёжно и требует постоянного подпитывания.

Ненадёжность мужчины Коппола показывала и в «Девственницах-самоубийцах», где герой Джоша Харнетта покидал заснувшую на футбольном поле и смело отдавшуюся ему после школьных танцев Люкс одну, хотя в зрелом возрасте вспоминал об этом жизненном моменте как о самом счастливом. Но тогда это во многом объяснялось и незрелостью мальчика, познавшего радость завоевания девственницы. Мужественность и зрелый героизм Иствуда были уже сами по себе привлекательны, и во многом объясняли усилия каждой из женщин его сексуально присвоить. Мужской взгляд Сигела на женские образы был ироничный, снисходительный и одновременно критический. Неслучайно на роль хозяйки дома он брал не красавицу вроде Николь Кидман, а Джеральдину Пейдж, чьи морщины и плохо причесанные волосы делали её ведьмой, а прошлая инцестуальная история с собственным братом — почти исчадием ада. Страх перед женщиной в фильме Сигела визуализировался буквально в финале. Фурии роєм набрасывались на героя-воина, стоило только ему сыграть не по правилам. Коппола традиционно выбирает на женские роли привлекательнейших и женственных актрис, каждая из которых становится жертвой мужского непостоянства и на глазах теряет молодость и здоровье, терпя боль и страдание отвергнутой. Коппола как будто бы нам говорит: женщина хочет быть единственной и сходит с ума под воздействием ревности и осознавая предательство. Мужчина — предатель поневоле, ибо такова его маскулинная природа. Он полигамен и не хозяин своего фаллоса.

Вариации *masquerade* разрабатывались Софьей Копполой и в других фильмах. Особенно наглядно это было представлено в «Марии-Антуанетте» (2006), в которой любимая актриса Копполы Кирстин Данст играла четырнадцатилетнюю австриячку, выданную замуж за дофина Франции Луи XVI и переживающую долгую невозможность родить наследника. Её самоутешение превращалось в настоящий декадентский карнавал из платьев, шляпок, тортов и пирожных, создававший причудливый мир рококо, и напрашивавшийся на обложки современных гламурных журналов. Стиль вообще в фильмах Копполы имеет определяющее значение. Неслучайно на её картинах работают лучшие художники и гримеры. Сама она также в молодости неоднократно выступала в качестве модели, доказывая своей биографией,

что мир моды непосредственно связан с миром кинематографа. Художники также отвечают за эффект *masquerade* и свидетельствуют о том, что дизайн в кино играет часть сценария. Картины Копполы интересно разглядывать (неслучайно их лучше смотреть на большом экране), они живописно выверены, композиционно почти совершенны, и их обычно небыстрый ритм компенсируется насыщенностью цветовой и световой гаммы. В «Трудностях перевода» Коппола создавала из городского пространства Токио и отеля “Park Nayatt”, где знакомилась разочаровавшаяся в браке с модным фотографом молодая героиня Скарлетт Йохансон и увядающий женатый голливудский актер (Бил Мюррей), настоящее торжество современного дизайна. Городское пространство, ослепляющее неоновыми рекламными щитами и красотой современной высотной архитектуры, помогало создать метафору современного урбанистического отчуждения. Здесь, как будто бы в напоминание о теме, когда-то разработанной в фильмах Антониони, встреча мужчины и женщины порождает событие, но уже не переворачивающее жизнь каждого и не дающее мощную любовную драму, поскольку было построено не глубинном сближении секса, а на поверхностном касании друг к другу фланёрства. В этом смысле фильм неожиданно отсылал к «Любовному настроению» Вонг Кар-вая, к человеческой усталости от брака и страхах перед вступлением в новые отношения. Коппола нам как будто бы говорила: из жизни ушли сильные чувства подобно тому, как не стало титанов и богинь, подобных Мэрилин Монро, внешнему стилю которой так подражала героиня Йохансон или Роджеру Муру, о котором смешно пытался напомнить на съемках японской рекламы виски герой Мюррея. Всё ускорило, превратилось в симуляцию и измельчало, как измельчали те проекты, в которых сегодня приходится сниматься не звёздам, а селебритис. Не измельчал только мегаполис, как творение коллективного дизайнерского разума, в котором на смену любви пришла постлюбовь, оставляющая одиночество в условиях коротких встреч с другим. Гигантское и перенаселенное пространство Токио лишь подчёркивало эту хрупкую незащищённость современного западного мобильного фланёра.

Тема любви — центральная тема фильмов женщин-режиссёров и, возвращаясь к «Роковому искусению» можно сказать, что и здесь она в центре внимания. Гетеросексуальная любовь представляется здесь самой большой опасностью, поскольку обладает разрушительной силой желания присвоения. Каждая из женщин здесь хочет любить, но их концепции любви очень различны, хотя при этом равно завоевательны. И единственный мужчина просто не в силах сделать свой окончательный выбор, и также защищается, переходя в агрессивное наступление. Исследование женского мира оборачивается также исследованием кризиса современной маскулинности, которая в фильме совсем не «спектакль» — не демонстрация красивого, здорового мускулистого тела или игр выдающегося ума, превращающие мужчину в экранный героический субъект. Здесь мужчина — жертва, виgilант, в то время как женский мир может быть как красив, так и разрушителен. Софья Коппола отражает, как в зеркале, тот самый исторический момент, когда американский феминизм на экране уверенно вошёл в стадию не только отстаивания прав женщин, но и критики женского мира.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bolton L. Film and Female Consciousness. Irigaray, Cinema and Thinking Women. — Palgrave Macmillan, 2015.
2. Handyside F. Sofia Coppola. A Cinema of Girlhood. — London, N. Y. I. B. Taurus, 2017.
3. Irigaray L. This Sex Which is Not One, trans. By Catherine Porter. — N. Y.: Cornell University Press, 1985.

ПРОХОРОВА В. О.

Магистр филологического факультета СПбГУ

## ЭКФРАСИС Д. ТАРТТ И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

**Аннотация.** В статье рассматривается живописный дискурс романов «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Щегол» Д. Тартт как способ интертекстуального взаимодействия. Автор статьи анализирует экфрасис с точки зрения проблематики, поэтики и авторской эстетической рефлексии.

**Ключевые слова:** экфрасис, интиертекст, реалистическая традиция, «Щегол», «Идиот».

PROKHOROVA V. O.

Master of Philological Science, Saint Petersburg State University

ECPHRASIS IN D. TARTT AND F. M. DOSTOEVSKY: TRADITION AND INNOVATION

**Annotation.** The article discusses the picturesque discourse of the novels “The Idiot” by F.M. Dostoevsky and “The Goldfinch” by D. Tartt as a way of intertextual interaction. The author of the article analyzes ecfraasis from the point of view of problems, poetics and author’s aesthetic reflection.

**Keywords:** ecfraasis, intertext, realistic tradition, Goldfinch, Idiot.

Донна Тартт (род. 1963) — современная американская писательница и автор трех романов, ставших бестселлерами («Тайная история» (“The Secret story”, 1992), «Маленький друг» (“The Little friend”, 2002) и «Щегол» (“The Goldfinch”, 2013)). Творчество Тартт строится на интертекстуальных и интермедиальных взаимодействиях. Писательница обращается к творчеству художников разных эпох и направлений, использует, фильмы, скульптуры и музыкальные произведения в качестве элементов интермедиального кода, делает отсылки к романам Дж. Д. Сэлинджера, Д. Готорна, Дж. Стейнбека, Ст. Крейна, Ч. Диккенса, М. Твена и, конечно, Ф. М. Достоевского. Последний роман Тартт «Щегол» достиг апогея по количеству экфрасических обращений. Интермедиальный код этого романа является ключом к пониманию смысла текста, так как именно он формирует систему образов и идейное пространство романа, фиксирует хронотоп.

Ряд исследователей затрагивают вопрос о влиянии Ф. М. Достоевского на творчество Тартт [1, с. 94–98], [2, с. 200], [3], [4, с. 82], [5], [8, с. 458], [9], [10, с. 167], [11]. Это влияние мы замечаем в сюжетных заимствованиях, схожих нарративных стратегиях, мотивах и образах главных героев, заиклившись на идее или теории. Кроме того, мы отмечаем сходное использование экфрасических обращений, в частности, в романах «Щегол» Д. Тартт и «Идиот» Ф. М. Достоевского (именно к этому роману Тартт делает отсылку в «Щегле» в названии 10-й главы, а затем использует «Идиот» в одном из наиболее важных монологов романа, где Борис рассуждает о зле, творящем добро, и о благих намерениях, причиняющих вред).

В творчестве Донны Тартт и Ф. М. Достоевского визуальная составляющая играет значимую роль. Живописный дискурс в романах обоих писателей определяется проблематикой, которую задает используемый в тексте экфрасис. Так, по утверждению Т. А. Касаткиной, проблемным центром «Идиота» считается картина Ганса Гольбейна «Мертвый Христос» [12, с. 595]. Как пишет Е. Г. Новикова, картина входит в комплекс из пяти экфрасисов романа, задающих проблематику «лица приговоренного» [6, с. 79–81]. Эта проблематика реализуется в соотношении судеб персонажей с определенными картинами (например, с Настасьей Филипповной связан ее собственный фотографический портрет, в котором фиксируется ее красота и страдание, и картина о Христе с ребенком, которую она описывает князю Мышкину; а с Рогожиным — портрет его отца, на которого похож Парфён Семеныч, и «Мертвый Христос» — картина, лишаящая веры, и оба героя приговорены к смерти как жертва и палач). Именно здесь мы уже можем увидеть перспективу будущих событий, изоморфно воплощенную в оппозиции «жертва — палач», реализованную через два портрета-экфрасиса.

Центром романа «Щегол» является одноименная роману картина Карела Фабрициуса, которая формирует проблематику в смысловых оппозициях с картинами эпохи Северного Возрождения. «Щегол» — это волшебный предмет, помогающий герою пройти обряд инициации. Первая встреча с картиной происходит в музее Метрополитен, там же впервые появляется оппозиция «живой — мертвый»: живая птичка на светлом фоне «среди кучи мертвых фазанов» Северного Ренессанса [7, с. 36]. Оппозиция живой — мертвый фиксируется и в финально-заголовочном комплексе романа: 1-ая и 2-ая главы названы соответственно двум картинам «Мальчик с черепом» (отсылает к картине Ф. Хальса) и «Урок анатомии» (отсылает к картине Рембрандта) — оба полотна символизируют смерть. Сюжет картины «Мальчик с черепом» Хальса не нов для голландских художников: череп представляет аллегория: эфемерность земных богатств в противовес мальчику в богатых одеждах, держащему его. И если «Щегол» связывает Тео со стихией воздуха, и при этом невозможностью улететь, освободиться от гнетущего прошлого, то «Мальчик с черепом» связывает героя со стихией земли и предупреждает о грядущей потере, т. е. выполняет проспективную функцию.

Сам же «Щегол» появляется в романе практически одновременно с «Уроком анатомии доктора Тульпа» Рембрандта. Эта картина была напечатана на афише выставки, она же упомянута в рассказе матери Тео о знакомстве с творчеством Фабрициуса: «"Урок анатомии" был, кстати, в той же книжке, но я боялась его до трясушки. Захлопывала книгу, если вдруг наткнушь на него» [7, с. 35]. Название полотна появляется в названии второй главы, где описываются события после взрыва в музее. Часы ожидания и известие о гибели матери вызывают у мальчика тот же ужас, что когда-то «Урок анатомии» вызывал у его матери. Подобно тому, как доктор Тульп исследует труп, в процессе написания мемуаров Тео рассматривает свою жизнь, переполненную смертями близких людей, в надежде найти правду. Если «Щегол» — символ жизни, то «Урок анатомии» — великолепный символ смерти, и дуализм этих двух картин будет сопровождать героя всю жизнь.

На уровне художественных приемов экфрасис в творчестве Тартт и Достоевского реализуется в копировании изображения, или принципе «копия — вариация», при помощи которого смысл описываемого произведения удваивается, усложняется [13, с. 92–93]. У Достоевского этот прием представлен буквально: так, в «Идиоте» Аделаида Ивановна копирует пейзаж с эстампа, а князь Мышкин впервые видит Настасью Филипповну на фотографии. В «Щегле» Тартт ни разу не описано одноименное роману полотно Фабрициуса: каждое его появление происходит или в диалоге, или в воспоминании главного героя, или в сознании повествователя.

Тексты Тартт и Достоевского пронизаны авторской эстетической рефлексией. Так, появляются «сцены письма», в которых изображается процесс создания произведений искусства — перевод словесного в визуальное. В «Идиоте» это «Слово о каллиграфии» князя Мышкина, в «Щегле» — рассказы матери Тео об искусстве, уроки Хоби по антикварному ремеслу. Эстетическая рефлексия происходит также и через образы героев: так, у Достоевского появляются герои-творцы, наделенные эстетической инициативой, т. е. способностью говорить об искусстве и передавать собственное впечатление о нем [13, с. 94] (художница Аделаида Ивановна, в диалоге с которой возникает первый развернутый живописный экфрасис в «Идиоте» — портрет приговоренного; Настасья Филипповна, которая рисует словесную картину «Христос с ребенком» и сам Мышкин). В «Щегле» на взаимодействии с искусством строится вся система образов: люди-щеглы — те, кто способен воспринимать искусство, чувствовать его, но не нуждается в обладании им (мать Тео, Хоби, Пипа); герои-коллекционеры — те, для кого искусство стало деструктивной силой из-за желания им обладать (миссис Барбур, Хорст, сам Тео); и глухие герои — люди, не способные воспринимать искусство, обреченные на гибель (отец Тео, Ксандра).

Тартт и Достоевский обращаются к различным живописным жанрам, наиболее часто встречающимся и общим для обоих писателей является пейзаж. Пейзаж становится средством создания параллельной реальности, противопоставленной художественной действительности. Так, идиллическая картина «Ацис и Галатея» в «Подротке» Достоевского становится олицетворением Золотого века, а картины Брейгеля и Аверкампа в «Щегле» переносят героя в мир беззаботных предрождественских гуляний XVII века.

Пейзажи и описание интерьера выполняют функцию «далекого живописного аксессуара к огромным многолюдным фрескам романов» Достоевского [14]. В мире Тартт составляющие части интерьера и архитектура выполняют пространствообразующую функцию. Все главные локусы романа «Щегол» маркируются предметами искусства определенных эпох и направлений. К примеру, дом героев-коллекционеров Барбуров: желание обладать дорогим антиквариатом порождает в этом пространстве парадокс — идиллические пейзажи школы Гудсона здесь находятся в соседстве с комодом эпохи королевы Анны, созданный во времена Салемских ведьм, таким образом создается ощущение дисгармонии. Квартира героя-щегла Хоби заполнена «подменышами» — тем, что Хоби починил или собрал заново, внешне она напоминает лабиринт, а также именно там находится такой важный символ, как Ноев ковчег. Этот дом — прекрасный образец жилища героя-щегла, для которого искусство является лишь приятным дополнением к жизни. В доме глухого героя — отца Тео — мы видим голые стены и дешевые книжки с гороскопами, которые демонстрируют душевную пустоту обитателей. Таким образом, предметы, формирующие локацию, не только задают смысловые характеристики, но и связывают эти пространства с определенными героями и идеями.

Для Достоевского, как и для Тартт, имеют значение рембрантовские полутона и выделение светом идейного центра описываемой картины.

Важно отметить, что среди других жанров Тартт предпочитает натюрморт, а Достоевский — портрет. Для обоих писателей картины являются атрибутами, сопровождающими созданных ими героев и формирующими идейное пространство текстов. Однако если в центре романов Достоевского стоит человек и его внутренний мир, то для Тартт таким центром становится идея, раскрытая через историю героя.

Таким образом, в творчестве Д. Тартт и Ф. М. Достоевского мы видим ряд схожих элементов, формирующих экфрасический план их произведений. Но является ли эта связь генетической? Тартт не просто знакома с творчеством Достоевского, она цитирует его, играет с его сюжетами и персонажами, велика вероятность, что сходство в использовании экфрасиса неслучайно. Однако нельзя однозначно утверждать, что Тартт следует традиции Достоевского: гораздо более вероятно, что она опирается на реалистическую традицию, элементы которой проявляются во всем ее творчестве. Следовательно, связь между текстами Д. Тартт и Ф. М. Достоевского будет типологической.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бутенина Е. М. Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке // Вестн. Пермск. ун-та. Российская и зарубежная филология. — 2016. — № 2 (34). — С. 94–100.
2. Григорян С. Э., Блинова М. П. Особенности художественной реализации подтекста в романе Донны Тартт «Тайная история». — 2016. — С. 198–200.
3. Ерохина Е. П. Интертекстуальность как неотъемлемая черта жанра «университетский роман» [Электрон. ресурс]. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29666959> (дата обращения: 06.06.2018).
4. Ишимбаева Г. Г. Диалектика притяжения-отрицания Идей Ницше в романе Д. Тартт «Тайная история» // Вестн. Самарского ун-та. История. Педагогика. Филология. — 2016. — № 3.1. — С. 78–83.
5. Назирова Э. И. Интертекстуальность романа Донны Тартт «Тайная История» // Язык. Культура. Коммуникации [Электрон. ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28132647> (дата обращения: 25.08.2018).
6. Новикова Е. Г. Живописный экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Ст. 2. Пять картин // Вестн. Томск. гос. ун-та. Филология. — 2013. — № 6 (26). — С. 78–86.
7. Тартт Д. Щегол / Д. Тартт, пер. А. Завзова. — М.: АСТ: CORPUS, 2015. — 827 с.
8. Шалимова Н. С. Хронотоп Рождества в поэтике романов Джерома Дэвида Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Донны Тартт «Щегол». — Красноярск: Восточная Сибирь, 2017. — С. 454–461.
9. Шалимова Н. С. Традиции Ф. М. Достоевского в романах Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Д. Тартт «Щегол». — М.: МПГУ: САМ Полиграфист, 2017. — С. 76–79.
10. Шалимова Н. С. Роман Д. Тартт «Щегол»: к поэтике жанра романа воспитания. — Екатеринбург: УрФУ, 2018. — С. 166–172.
11. Corrigan Y. Donna Tartt's dostoevsky: Trauma and the Displaced Self(Article) // Comparative Literature. — 2018. — № 4 (70). — С. 392–407.

12. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 9 т. под ред. Т. А. Касаткина. — АСТ изд., М., 2003.
13. Живописный экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Ст. 1. Визуальное и словесное в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» [Электрон. ресурс]. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20398382> (дата обращения: 23.11.2019).
14. Федор Достоевский // Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. Живопись Достоевского [Электрон. ресурс]. — URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/grossman-poetika-dostoevskogo/grossman-poetika-dostoevskogo-zhivopis.htm> (дата обращения: 23.11.2019).



**ГУДКОВ М. М.**

Старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований  
и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета

**КИТАЙ В АМЕРИКАНСКОЙ ПОСТАНОВКЕ  
«МАРКО-МИЛЛИОНЩИК» Ю. О'НИЛА  
(1928 ГОД, ТЕАТР «ГИЛД», НЬЮ-ЙОРК)**

**Аннотация.** Созданная на основе записок знаменитого венецианского путешественника и купца XIII в. Марко Поло, пьеса «Марко-Миллионщик» американского драматурга Юджина О'Нила представляет собой философскую притчу, действие которой происходит большей частью в средневековом Китае. Ее премьера (1928) была осуществлена лучшим американским театром 1920-х годов — театром «Гилд» (режиссер — выходец из России Р. Мамулян) и явилась началом творческого содружества этого театра с «первым драматургом Америки». Обращение к пьесе «Марко-Миллионщик» позволило «Гилд» создать на американской сцене яркие и выразительные декорации, стилизованные под Китай (сценограф Л. Симонсон) и показать историю трагических взаимоотношений европейского (читай: американского) меркантилизма и китайской духовности.

**Ключевые слова:** американский театр, Ю. О'Нил, пьеса «Марко-миллионщик», Китай.

GUDKOV M. M.

Senior Lecturer, Department of Interdisciplinary Studies and  
Practices in the Arts, St. Petersburg State University

**CHINA IN THE AMERICAN PRODUCTION OF E. O'NEILL'S "MARCO MILLIONS"  
(1928, THEATRE GUILD, NEW YORK)**

**Annotation.** Created from the memoirs of the famous Venetian traveller and merchant of the 18th century Marco Polo, the play "Marco Millions" by the American playwright Eugene O'Neill represents its own philosophical parable where the action takes place, primarily, in medieval China. The Theatre Guild, the best American theatre of the 1920s, staged the play's premier in 1928. The director was Rouben Mamoulian, an immigrant from Russia. The play served as the beginning of creative cooperation for the theatre with the "first American playwright." The introduction to the play "Macro Millions" allowed the Theatre Guild to develop bright and expressive scenery in the Chinese style (stage-designer Lee Simonson), and to depict the history of tragic relations between European (read: American) mercantilism and Chinese spirituality.

**Keywords:** American theatre, Eugene O'Neill, play "Marco Millions", China.

В эпоху так называемого «процветания» США (1920-е гг.), когда в жизни страны с виду все было как нельзя благополучно, крупнейший американский драматург Юджин О'Нил (Eugene O'Neill, 1888–1953) произнес слова, которые для многих прозвучали тогда абсурдом: «Предположим, что мы вдруг ясным взором души увидим истинную цену всего нашего победно шествующего под звон литавр материализма; увидим, чего это стоило — и его результат в категориях вечных истин! Какая это будет колоссальная ироническая, стопроцентная американская трагедия. <...> Самая ужасная из всех написанных и ненаписанных!» (цит. по: Gelb A., Gelb B. 1962, 487; перевод дается по: О'Нил Ю. 2013, 255). Позже — в 1946 г., когда США вышли из Второй мировой войны, казалось бы, больше всех выигравшими, — драматург повторит убийственный приговор: «Я прихожу к выводу, что Соединенные Штаты, вместо того чтобы стать самым преуспевающим государством в мире, потерпели грандиозный крах. Именно крах, потому что этой стране было дано гораздо больше, чем любой другой...» (цит. по: Gelb A., Gelb B. 1962, 470; перевод дается по: Цимбал И. С. 1975, 260).

Художественному исследованию истоков духовной катастрофы — оборотной стороны американского преуспеяния — О'Нил посвятил большинство своих пьес. Одной из них явилось обращение драматурга к средневековой Венеции и легендарной личности Марко Поло (Marco Polo, 1254–1324), а также восточной философии. О'Нил поднял обширный исторический материал. «Читаю и делаю миллионы заметок и т. д. <...> нужно прочесть еще массу всего» [14, р. 37], — писал драматург своему другу, театральному критику К. Макгоуэну. Не мог О'Нил пройти мимо и известной работы М. Поло —

«Книги о разнообразии мира», в которой особое внимание его привлекла вторая из четырех глав, — та, которая посвящена Китаю и двору монгольского хана Хубилая (1215–1294), внука Чингисхана, основателя монгольского государства Юань, куда в те времена входил Китай. Однако драматург меньше всего ставил себе целью написать простую инсценировку прочитанного — его волновали именно «категории вечных истин» и цена за «победно шествующий под звон литавр материализм». По-своему интерпретировав легендарную личность венецианского купца и его путешествие на Восток, во многом расходясь с традиционными оценками этой встречи Востока и Запада, драматург создал пьесу под названием «Марко-миллионщик» (“Marco Millions”; написана в 1923–1925 гг., опубликована в 1927 г., поставлена в 1928 г.).

Она представляет собой философскую притчу, написанную в форме восточной сказки, в которую входят одновременно и трагедия, и сатира. Значительная часть событий пьесы разворачивается в средневековом Китае — Китае, который Марко Поло вместе со своим отцом Никколо и дядей Маффео посетил первым из европейцев. «В начале пути папский нунций возлагает на него (на Марко. — М. Г.) миссию — убедить могущественного императора Китая Кублай-хана (т. е. хана Хубилая. — М. Г.) в превосходстве христианства, явив ему свою бессмертную душу. Отправившись в путь склонным к романтическим мечтаниям юношей с пытливым умом, Марко Поло через много лет, проведенных в странствиях, прибывает в Китай, где надолго остается при дворе Кублай-хана. Здесь и обнаруживается, что у этого законченного воплощения западной цивилизации, каким его изображает О'Нил, нет души. Вместо нее у Марко один лишь стяжательный инстинкт — он слеп к красоте и глух к страданиям окружающих. <...> Он даже не сумел разглядеть любви прекрасной Кукачин, внучки императора, которая гибнет, как нежный цветок. Претендуя на бессмертие души, Марко на самом деле несет в себе проклятие стяжательства, тяготеющее на всей западной цивилизацией» [1, с. 406–407].

Своим произведением драматург хотел предупредить своих современников об опасности меркантилизма во всемирном масштабе — ведь «чума алчности и практицизма угрожает всему духовно здоровому, подчиняет себе не только Запад, но разъедает и Восток» [5, с. 23].

Влияние восточной философии (индуизма, буддизма и даосизма) на тематику и образность о'ниловских пьес прослежено в труде американского исследователя Джеймса Робинсона «Юджин О'Нил и мысль Востока. Раздвоенное видение». В нем особое место уделено исследованию роли философских течений Китая и, прежде всего, даосизма на создание концепции, композиции, а также системы образов «Марко-миллионщика». Так, Робинсон находит основополагающий принцип даосизма — разрешение противоречий в единстве «ин» и «янь» — в трактовке главных героев пьесы: «Сам Кублай-хан гармонизирует противоречивые тенденции в своей собственной природе, тогда как различие индивидуальностей Кукачин и Марко Поло соотносится с различием “ин”/“янь”, смутно намекая на возможность действительно соединить их в более широких космических циклах» [15, р. 110]. Устойчивый интерес драматурга к ценностям ориентальной философии проявился также в том, что он одно время даже поселился в Шанхае, а на тихоокеанском побережье США построил себе «Дао-Хаус» (Тао House), — дом в китайском стиле.

Путь к американской сцене у «Марко-миллионщика» был долгим и непростым, что не могло не угнетать его автора. За то время, которое прошло с момента начала работы над произведением (1923) и до театральной премьеры (9 января 1928), О'Нил успел написать и увидеть постановки многих своих других пьес.

Изначально он планировал отдать «Марко-миллионщика» известному австрийскому режиссеру-экспериментатору М. Рейнхардту, который до этого уже работал на Бродвее, — поставил спектакль-пантомиму по мотивам «Тысячи и одной ночи» под названием «Сумурун» (1912) и масштабный «Миракль» (1924). Эти постановки «наглядно демонстрировали принцип режиссерского единовластия и возможность отказа от бытовых подробностей на сцене, поражали изобретательностью и фантазией, виртуозным использованием декораций, световых и шумовых эффектов, музыки» [8, с. 294].

Однако вскоре, то ли испугавшись столь радикального постановочного метода австрийского режиссера, О'Нил передумал отдавать пьесу Рейнхардту и в конце 1924 г. начал вести переговоры, наоборот, с самым традиционным и одновременно наиболее влиятельным постановщиком своего времени,

так называемым «епископом Бродвея» [16, р. 1954], — Д. Беласко, спектакли которого всегда отличались своим фотографическим реализмом и бытовой конкретностью. Известно, что стремление Беласко к сценическому жизнеподобию однажды привело к необходимости отправить своих сотрудников для покупки костюмов и реквизита эпохи Людовика XV во Францию (историческая мелодрама собственного сочинения «Дю Барри»), а для ориентальной истории про самураев — в Японию (пьеса Д. Лонга и Д. Беласко «Любимица богов»). Так, и в случае с «Марко-миллионщиком» Беласко планировал закупить реквизит прямо в Китае, потратив на это 250 тысяч долларов. Однако, как справедливо определяет американский исследователь, «по сути, Беласко был человеком конца прошедшего, XIX века, а его постановки 1920-х годов уже являлись анахронизмом в театральном мире, в котором совершили сценическую революцию идеи Гордона Крэга, Адольфа Аппиа, Жака Копо, Макса Рейнхардта, а также нью-йоркского движения «новой сценографии»» [13, р. 19]. Парадоксально, но О'Нил верил, что Беласко является одним из немногих режиссеров, которые способны поставить пьесу «Марко-миллионщик» так, как она этого требует.

Беласко заверил драматурга, что он обязательно выпустит на сцене «Марко...» в 1925 г., но в апреле этого года он вдруг отказался от своих слов. Неопределенность со сценической судьбой пьесы длилась до весны 1927 г., когда (наконец) за ее постановку не взялся знаменитый нью-йоркский театр «Гилд» («Theatre Guild», 1918–1996), пожалуй, лучший бродвейский театр того времени.

Как ни странно, но ранее «Гилд» уже отверг пять пьес О'Нила, хотя и готов был его субсидировать. Драматург отказался от этого предложения, заявив, что единственная помощь, которую он в состоянии принять, — это возможность творчески интерпретировать его драматургию. И вот теперь «Гилд», наконец-то, оказался готов к «наверстыванию упущенного» [7, с. 51]. Эта работа явилась началом многолетнего и плодотворного творческого содружества театра с О'Нилом.

Руководство «Гилд» доверило постановку молодому режиссеру, который только что удачно дебютировал в этом театре с пьесой Д. и Д. Хейуордов «Порги», — Рубену Мамуляну (1897–1987). На момент работы над «Марко-миллионщиком» ему исполнилось всего 30 лет, — это был один из самых молодых режиссеров, с которыми доводилось сотрудничать О'Нилу. Выходец из России, Мамулян родился в Тифлисе (Тбилиси) в армянской семье, в течение нескольких месяцев посещал курсы Е. Б. Вахтангова при Третьей студии МХТ, с 1923 г. — в Америке. В театре «Гилд» он работал с 1927 г. и поставил здесь более десятка спектаклей. Среди них — «Месяц в деревне» (1930) и знаковый мюзикл «Оклахома!» (1943). Уйдя из театра, он снял в Голливуде много фильмов.

Мамулян представлял собой тип режиссера-диктатора, который работал с актерской труппой, вооружившись метрономом и дирижерской палочкой, добиваясь подчинения актера необходимому ритму и рисунку. Обладая твердым характером новатора, он мастерски экспериментировал с яркой театральной формой (наследие Вахтангова). По прошествии лет режиссер признавался: «Меня интуитивно влекло к поэтическому реализму, а не к сценическому натурализму. Я понял, что поэтический стиль является основой театра, <...> что стилизация, соединенная с психологической правдой, имеет несравненно большее воздействие на зрителей, чем сценический натурализм» (цит. по: [9, с. 146]. Мамулян умел создать на сцене актерский ансамбль (в противовес бродвейской традиции — бесцветная толпа актеров, обслуживающая «звезду»): даже статистов ему удавалось сделать на сцене живыми и выразительными. Как утверждал корифей американского театра Б. Аткинсон, «Мамулян — превосходный режиссер масштабных драматических спектаклей. Ему не свойственна утонченность, но для постановки зрелищного спектакля утонченность и не нужна. Толпы персонажей монолитно сплочены, как может сплотить победа на избирательном участке; они движутся в едином порыве, ритм этого движения очевиден» [10, р. 30]; пер. по: [2, с. 330].

Автором сценографии к постановке являлся, пожалуй, наиболее яркий и самобытный театральный художник США, представитель движения «новой сценографии» — Ли Симонсон (Lee Simonson, 1888–1967). Перед ним стояла непростая задача — надо было найти оптимальное сценографическое решение, позволяющее самым быстрым образом «переместить» действие из одной страны в другую. Симонсон не «утопил» сценическое пространство венецианским и восточным, экзотическим бытом (как это бы сделал тот же Беласко), но и не впал в радикальный эксперимент в духе Рейнхардта. Ему

удалось сохранить золотую середину — сценография к «Марко-миллионщику» была условной и стилизованной. Хотя кто-то из критиков и посчитал, что экзотичность, пряность Востока в декорационном оформлении постановки были чрезмерны, и что, отказавшись от своего фирменного минимализма и монументальности в сценографии, любовно смакуя детали ориентального быта, Симонсон «предал свое художественное кредо» (цит. по: [11, р. 33]).

Основная декорация представляла собой своеобразный триптих из нейтральных по цвету — светло-серых конструкций-рамок, которые оставались статичными на протяжении всего действия. По размеру они были огромны и заполняли собой всю сцены снизу доверху. Центральная панель триптиха — самая массивная из всех — располагалась фронтально в глубине сцены, а две других — по диагонали вправо и влево от нее. А вот пространство за этими рамками-панелями было ограниченным, и поэтому его легко можно было моделировать и менять, повесив там рисованный задник или элементы декора, стилизовавшие Венецию, Индию, Персию и Китай. Таких перемен было десять. В пространстве между рамками-триптихом и до края авансцены был помещен станок-пантус из четырех уровней-ступенек, которые сужались кверху подобно пирамиде. В дополнение к основным стационарным конструкциям использовался живописный занавес, а также небольшие и мобильные декоративные элементы (например, царский трон или статуя Будды).

Поскольку большая часть сценического действия происходила в средневековом Китае, поэтому особое внимание Симонсон уделил созданию сценографии, стилизованной под китайскую традиционную живопись. Так, рисованный центральный задник к сценам, происходящим в Большом Тронном зале в императорском дворце Кублай-хана в Камбулаке, представлял собой типичный пейзаж с вечно-зеленой горной сосной на переднем плане и группой несокрушимых скал — на заднем. Точно стилизуя под традиционную живопись Китая композиционный строй рисованной декорации (сценической «картины») и сохраняя особенности ее перспективы, призванные передать идею того, что человек — это не центр мироздания, Симонсон воплощал в сценографии восточную мудрость императора-философа Кублай-хана и одновременно подчеркивал внутреннюю дисгармонию человека Запада. Сценограф был точен и по колориту — «китайские» декорации сохраняли тонкое, «восточное» сочетание нежных цветовых оттенков, гармонирующих между собой.

Яркую внешнюю красоту постановки, изящество и тонкий вкус ее сценографии отмечали все без исключения критики. Однако отсутствие соответствующих технических средств и технологий не всегда давало возможности быстро менять место действия, и искушенные театральные рецензенты посчитали, что долгие паузы между перестановками следовало бы заполнять чудесами в духе Рейнхардта.

В центре спектакля оказывался, естественно, заглавный герой — Марко Поло. Эту роль исполнял один из лучших актеров США Альфред Лант (Alfred Lunt, 1892–1977).

Роль Марко предьявляла Ланту особые требования, потому что по ходу действия его герой из 15-летнего юнца превращался в зрелого мужчину. Сначала актер играл своего Марко романтиком, таким венецианским «Ромео», робко влюбленным в свою «Джульетту» — 12-летнюю Донату, дочь одного из самых знатных венецианцев. Реплика драматурга в спектакле была реализована точно: «Слышен свежий мальчишеский голос, негромко напевающий любовную песню. Освещение постепенно усиливается, позволяя увидеть дом Донаты на канале в Венеции. Под зарешеченным окном стоит в гондоле Марко Поло, пятнадцатилетний парнишка, по-юношески красивый и хорошо сложенный, с гитарой, перекинутой через плечо» [3, с. 18]. Лант был более чем в два раза старше своего юного героя, — ему шел 36-й год. Позже актер в шутку называл эту роль «самой юной, которую когда-либо доводилось [ему] играть» (цит. по: [12, р. 646]).

Лант вместе с режиссером подробнейшим образом прослеживал и воплощал на сцене метаморфозу Марко, — как постепенно вместе с забавной неотесанностью и юношеским максимализмом он утрачивает чистоту и поэтичность, превращаясь в финале спектакля в самодовольного и тщеславного западного цивилизатора. Согласно биографу Ланта, актер «испытывал к своему герою не очень много симпатий <...>, и преобладающей краской в его интерпретации Марко Поло был разочарованный цинизм» [17, р. 155]. Интерес к жизни и упоенность ею шаг за шагом сменялись в игре Марко-Ланта «почти гипнотической усталостью и полной апатией к окружающему, когда ему все наперед известно» [17,

р. 129]. Кому-то из критиков даже порой казалось, что он сейчас «просто свернется калачиком и уснет» (цит. по: [17, р. 129]. Однако за этой кажущейся дремотой внезапно открывались в Марко убийственный цинизм и эгоизм.

К сожалению, постановке недоставало внутренней целостности и глубины: исполнители главных ролей — Марко Поло (А. Лант), Кублай-хана (Балиол Холлоуэй) и принцессы Кукачин (Маргало Гилмор) — находились в стилистическом диссонансе. В исполнении Ланта главный герой пьесы О'Нила превратился почти в карикатуру, что значительно упростило содержание спектакля. Трагизм пьесы оказался погребен под внешними эффектами.

Тем не менее, обращение к пьесе «Марко-миллионщик» позволило «Гилд» создать одну из самых ярких сценографических работ в американском театре и показать историю трагических взаимоотношений европейского (читай: американского) меркантилизма и китайской духовности. В преддверии назревавшей национальной катастрофы 1929 г. — Великой депрессии — постановка звучала за океаном как предостережение и оказалась во многом пророческой.

В следующем после показа «Марко-миллионщика» году — 1929-м — этот же театр «Гилд» и этот же сценограф Л. Симонсон вновь обратятся к китайской теме, осуществив постановку «Рычащий Китай» по пьесе советского драматурга С. М. Третьякова «Рычи, Китай!».

Впоследствии к пьесе «Марко-миллионщик» возвратились в США лишь в 1964 г., поставив в «Репертуарном театре» нью-йоркского Линкольн-центра. Однако режиссер спектакля Х. Кинтеро не смог найти творческого подхода к этой истории, спектакль оказался довольно скучным и провалился. Возобновление о'ниловской пьесы постигла участь, еще менее счастливая, чем премьерную постановку театра «Гилд» — оно выдержало всего 49 показов. В нашей же стране эта пьеса и вовсе не имеет сценической судьбы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Коренева М. М. Юджин О'Нил // История литературы США. Т. VI. Кн. 2: Литература между двумя мировыми войнами. — М.: ИМЛИ РАН, 2013. — С. 360–434.
2. Манулкина О. Б. От Айваза до Адамса: американская музыка XX века. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.
3. О'Нил Ю. Марко-миллионщик; пер. М. М. Кореновой // Суфлер. — 1996. — № 1. — С. 10–84.
4. О'Нил Ю. «Мы сами — трагедия» (Два интервью драматурга); пер. М. Кореновой // Современная драматургия. — 2013. — № 4. — С. 254–259.
5. Пинаев С. М. Юджин Гладстон О'Нил: К 100-летию со дня рождения. — М.: Знание, 1988.
6. Цимбал И. С. Трагедия отчуждения // Наука о театре: Межвузов. сб. тр. — Л.: ЛГИТМиК, 1975. — С. 260–276.
7. Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. — Л.: ЛГИТМиК, 1989.
8. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. — СПб.: РГИСИ, 2016.
9. Черток С. М. Зарубежный экран: интервью. — М.: Искусство, 1973.
10. Atkinson B. Dramatic Values of Community Legend Gloriously Transposed in New Form with Fine Regard for Its Verities // New York Times. — 1935. — 11 October. — P. 30.
11. Bab J. Eugene O'Neill: As Europe Sees America's Foremost Playwright // Theatre Guild Magazine. — 1931. — November. — Vol. IX. — No. 2. — P. 33.
12. Gelb A., Gelb B. O'Neill: Biography. — N. Y.: Harper & Brothers, 1962.
13. Leiter S. L. From Belasco to Brook: Representative Directors of the English-speaking Stage. — N. Y.: Greenwood Press, 1991.
14. O'Neill E. "The Theatre We Worked For...": The Letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan / Ed. by J. R. Bryer. — New Haven: Yale University Press, 1982.
15. Robinson J. Eugene O'Neill and Oriental Thought. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1982.
16. Timberlake C. The Bishop of Broadway: The Life and Work of David Belasco. — N. Y.: Library Publishers, 1954.
17. Zolotow M. Stagestruck: The Romance of Alfred Lunt and Lynn Fontanne. — N. Y.: Harcourt, Brace and World, 1964.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Акопов Сергей Владимирович** — доктор политических наук, профессор НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)

**Артюх Анжелика Александровна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств СПбГУ, профессор кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ

**Боборыкина Татьяна Александровна** — кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы СПбГУ

**Борголова Ольга Сергеевна** — магистр НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)

**Вишневская Полина Кирилловна** — бакалавр, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет свободных искусств и наук

**Вокуев Николай Евгеньевич** — кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина

**Гудков Максим Михайлович** — старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета

**Коцюбинский Даниил Александрович** — кандидат исторических наук, ст. преподаватель факультета свободных искусств и наук СПбГУ

**Лисенкова Анастасия Алексеевна** — кандидат культурологии, доцент, проректор по научной и международной деятельности Пермский государственный институт культуры.

**Потёмкин Виталий Иванович** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, Санкт-Петербургский государственный университет

**Прохорова Василиса Олеговна** — магистр филологического факультета СПбГУ

**Тульчинский Григорий Львович** — доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ. Профессор Санкт-Петербургского государственного университета, профессор НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург)

**Хренов Николай Андреевич** — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания; профессор ВГИК

**Юрьева Татьяна Семеновна** — доктор искусствоведения, профессор СПбГУ

Компьютерная верстка *Ю. Ю. Тауриной*  
Корректор *Н. Н. Буторова*  
Обложка *Д. А. Неговского*

Подписано в печать 02.09.2020. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Усл. печ. л. 9,1. Тираж 100 экз. Заказ № 6750-1.

Отпечатано в типографии ООО «Скифия-принт»  
197198, Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д.10