

Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

**Место и голос: практики
Другого в искусстве**

Монография

Санкт-Петербург
2022

Рецензенты:

доктор культурологии

Кириллова Наталья Борисовна

доктор культурологии

Дроздова Алла Владимировна

УДК 316.77:004.738.5+7.06

ББК 71.4+85

М-63

Издательский проект реализуется при поддержке гранта Президента Российской Федерации, предоставленного Фондом президентских грантов, и гранта «Росмолодежь».

Организатор проекта – АНО «Д.К–Киноклуб»

М-63 Место и голос: практики Другого в искусстве : монография / П. А. Лукина, И. В. Антонов, С. Н. Анашкин, В. Н. Малышев, Т. Ю. Быстрова, О. Ф. Д. Аль-Чалаби, О. В. Язовская, А. И. Комракова, И. А. Головнев, П. В. Прохоренко, Б. В. Рейфман, Е. А. Стругова, Е. С. Килина ; науч. ред. Т. А. Круглова, Л. М. Немченко. – Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2022. – 304 с.

ISBN 978-5-8370-0919-8

Коллективная монография посвящена осмыслению новой культурной ситуации, специфика которой видится в том, что сложившиеся в XX веке иерархии в мире искусства стали сильно трансформироваться. Особенно это заметно в пространстве кинематографа, где традиционно доминируют американское и европейское кино, выступающие как центр по отношению ко всем другим кинематографиям. Структура «центр – периферия» сегодня дополняется структурами глобального и локального/регионального. Локальные и региональные художественные дискурсы реабилитируют множественные голоса культуры.

Концепт Другого, дополняющий оппозицию локального/глобального позволил исследователям не сосредоточиваться только на географически-пространственных аспектах, а рассмотреть разнообразные версии ответвлений от магистральных нарративов и доминирующих дискурсов в искусстве. В статьях определяются стратегии, методы и подходы к исследованиям кинематографа и искусства в целом в их локальных, региональных и невидимых проявлениях. Концепт Другого осмысливается не только в пространственном измерении (как место), но и в темпоральном – как «другие» голоса в «другом» времени. Авторы монографии – участники 4-й Международной научно-практической конференции «Место и голос: от глобальных тенденций к локальным практикам Другого в искусстве», прошедшей в рамках XVIII Международного фестиваля-практикума киношкол «Кинопроба» 2 декабря 2021 г. Организатор конференции – кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры. Монография объединила исследования зрелых и молодых ученых из Екатеринбурга, Москвы, Санкт-Петербурга, Челябинска, Ирака.

ISBN 978-5-8370-0919-8

© П. А. Лукина, И. В. Антонов, С. Н. Анашкин, В. Н. Малышев, Т. Ю. Быстрова, Аль-Чалаби О. Ф. Д., О. В. Язовская, А. И. Комракова, И. А. Головнев, П. В. Прохоренко, Б. В. Рейфман, Е. А. Стругова, Е. С. Килина, 2022
© Оформление, ООО «Издательство К. Тублина», 2022

Ural Federal University (UrFU) named after
the first President of Russia B. N. Yeltsin

Place and voice: practices of the Other in art

Monograph

Saint-Petersburg
2022

УДК 316.77:004.738.5+7.06

ББК 71.4+85

М-63

The publishing project is implemented with the support from the grant of the President of the Russian Federation, provided by the Presidential Grant Foundation and the Rosmolodezh grant.

The organizer of the project is ANO «D.K-Kinoclub»

М-63 Place and voice: practices of the Other in art: monograph / P. A. Lukina, I. V. Antonov, S. N. Anashkin, V. N. Malyshev, T. Yu. Bystrova, O. F. D. Al-Chalabi, O. V. Yazovskaya, A. I. Komrakova, I. A. Golovnev, P. V. Prokhorenko, B. V. Reifman, E. A. Strugova, E. S. Kilina; scientific editors: T. A. Kruglova, L. M. Nemchenko. — **St. Petersburg: Publishing house?, 2022. — 304 c.**

ISBN 000-0-0000-0000-0

The collective monograph is devoted to understanding the new cultural situation, the distinctive feature of which is the transformation of the hierarchies that developed in the 20th century in the art world. This is especially noticeable in cinema art, where American and European cinema traditionally dominate, acting as a center in relation to all other cinematography. The structure of center — periphery is now complemented by the structures of global and local/regional. The local and regional artistic discourses rehabilitate the multiple voices of culture.

The concept of the Other, which complements the local/global opposition, has allowed researchers to focus not only on geographic and spatial aspects, but to consider various versions of offshoots of mainstream narratives and dominant discourses in art. The articles define strategies, methods and approaches to the research of cinema and art in general in their local, regional and invisible manifestations. The concept of the Other is comprehended not only in the spatial dimension (as a place), but also in the temporal one — as the «other» voices in a «different» time. The authors of the monograph are participants of the 4th International Scientific and Practical Conference «Place and Voice: From Global Trends to Local Practices of the Other in Art», held as part of the XVIII International Festival-Workshop of Film Schools «Kinoproba» on December 2, 2021. The organizer of the conference is the Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Cultural Theory. The monograph brought together the studies of mature and young scientists from Ekaterinburg, Moscow, St. Petersburg, Chelyabinsk, and Iraq.

Макет обложки

ISBN 000-0-0000-0000-0

© Оформление. Гуманитарный университет, 2022
© P. A. Lukina, I. V. Antonov, S. N. Anashkin,
V. N. Malyshev, T. Yu. Bystrova, Al-Chalabi O. F. D.,
O. V. Yazovskaya, A. I. Komrakova, I. A. Golovnev,
P. V. Prokhorenko, B. V. Reifman, E. A. Strugova,
E. S. Kilina, 2022

Содержание

Множество «других»: социальные, этнические, региональные, ментальные локальности в их отношениях с глобальным контекстом (<i>от составителей</i>)	7
Об иерархичности понятий «локальное», «глобальное», «региональное» в современном искусстве (<i>Лукина П. А.</i>)	25
Раздел 1. Запад и Восток: новые конфигурации «старого» противостояния: Другой ли Восток? Другой ли Запад?	59
Городские и социальные трансформации как предмет репрезентации в китайском кино XXI века (<i>Антонов И. В.</i>)	59
От типажа к индивиду: ретроспектива фильмов северо-восточных штатов Индии (<i>Анашкин С. Н.</i>)	81
Культура присутствия как вызов глобальному в фильмах Апичатпонга Вирасетакула (<i>Мальшиев В. Н.</i>)	118
Город как собеседник: творчество иракского художника Халифа Махмуда (<i>Быстрова Т. Ю., Аль-Чалаби О. Ф. Д.</i>)	137
Репрезентации японской массовой культуры в творчестве Такаси Мураками (нео-поп-арт) (<i>Язовская О. В.</i>)	155
Увидеть себя глазами Другого: трилогия «Каци» режиссера Годфри Реджио как осуществление взгляда со стороны (<i>Комракова А. И.</i>)	173
Раздел 2. Другой как социально, культурно, эстетически и ментально иной	189
Советизация этничности: Киноатлас СССР («У берегов Чукотского моря», 1934) (<i>Головнев И. А.</i>)	189
«Известно, барин; разве он что понимает»: колониальный дискурс в русской литературе от Базарова до Преображенского (<i>Прохоренко П. В.</i>)	219
«Неживая жизнь»: от критики «цивилизации» до постмодернистского «плохого кино» (<i>Рейфман Б. В.</i>)	242
«Несвоевременная чувственность»: от глобальных нарративов к локальному переживанию (<i>Стругова Е. А.</i>)	263
Репрезентация ментальных расстройств как концепции Другого в кинематографе (<i>Килина Е. С.</i>)	284

Content

The multiple «others»: social, ethnic, regional, mental localities in their relations with the global context (by the editors).....	7
Lukina P. A. On the hierarchy of the concepts «local», «global», «regional» in modern art	25
Section 1. The West and the East: new configurations of the «old» confrontation: Is the East different? Is the West different?	59
Antonov I. V. Urban and social transformations as a subject of representation in Chinese cinema in the 21st century	59
Anashkin S. N. From one kind to an individual: a retrospective of films from the northeastern states of India.....	81
Malyshev V. N. The culture of presence as a challenge to the global in the films of Apichatpong Weerasethakul.....	118
Bystrova T. Yu., Al-Chalabi O. F. D. A city as an interlocutor: the creativity of the Iraqi artist Halif Mahmud.....	137
Yazovskaya O. V. Representations of Japanese mass culture in the work of Takashi Murakami (neo-pop art).....	155
Komrakova A. I. To see oneself through the eyes of the Other: the QATSI trilogy directed by Godfrey Reggio as a view from the outside.....	173
Section 2. The Other as socially, culturally, aesthetically and mentally different	189
Golovnev I. A. Sovietization of Ethnicity: Film Atlas of the USSR («On the Shores of the Chukchi Sea», 1934)	189
Prokhorenko P. V. «What can you expect, he is a master, as if he can really understand»: colonial discourse in the Russian literature from Bazarov to Preobrazhensky.....	219
Reifman B. V. «Inanimate Life»: from criticism of «Civilization» to postmodern «Bad Cinema»	242
Strugova E. A. «Untimely sensuality»: from global narratives to local experience	263
Kilina E. S. Representation of mental disorders as a concept of the Other in cinema	284

Множество «других»: социальные, этнические, региональные, ментальные локальности в их отношениях с глобальным контекстом (от составителей)

Монография «Место и голос: практики Другого в искусстве»¹ — продолжение серии научных изданий, в которых обобщаются материалы докладов научно-практических конференций, проводимых на протяжении четырех лет в рамках Международного фестиваля-практикума киношкол «Кинопроба». Круг интересов докладчиков отражает сложные проблемы современной культуры². Инициатором и организатором конференций является кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина.

Как обычно бывает при подготовке конференций, инициативная группа предложила участникам проблемное поле для размышлений. Предполагалось описать

¹ Конференция «Место и голос: от глобальных тенденций к локальным практикам Другого в искусстве» состоялась 2 декабря 2021 года в Екатеринбурге.

² Пространство документации: режимы существования кинематографических свидетельств : материалы Междунар. науч. конф., 5 дек. 2018 г., Екатеринбург. — Екатеринбург : изд-во Уральского университета, 2019; Эффект художественной достоверности : материалы Междунар. науч. конф., 3 дек. 2019 г., Екатеринбург. — Екатеринбург : изд-во Уральского университета. 2020; Мир через экран(ы) : монография / Редакция Круглой Т. А., Немченко Л. М. — Екатеринбург, Гуманитарный университет, 2021.

и диагностировать новую мировую культурную ситуацию, специфика которой видится в том, что сложившиеся в XX веке иерархии в мире искусства стали сильно трансформироваться. Еще относительно недавно отчетливо выделялась структура «центр – периферия», где центр занимали европейская и американская киноиндустрии, обладавшие огромным символическим капиталом, медийными ресурсами, давно наработанными сетями влияния на все страны. Западный кинематограф (в состав которого вполне органично включается советский и российский кинематограф) занимал высокое место в иерархии кинопроизводства. Это и классические образцы, и авангардистские кинотексты как генераторы постоянных новаций. Иначе говоря, ситуация с другими национальными и региональными кинематографиями воспринималась по аналогии с общим модернизационным процессом: впереди идет западный модерн, а все другие регионы развиваются по принципу «догоняющей» модернизации. Глобальная культура виделась местом, куда рано или поздно придут все локальные киноиндустрии.

Но в XXI веке ситуация существенно изменилась. На фестивалях и различных платформах стала появляться кинопродукция из стран Азии, Латинской Америки, Восточной Европы, Африки. И не просто появляться как некая экзотика, разбавляющая мейнстримный поток, а в качестве серьезного конкурента, имеющего успех и признание, в том числе и у широкой публики. Возникли региональные киномиры и внутри крупных кинодержав, например, феномен якутского кино, который, если смотреть в перспективе, окажется не единственным неожиданным феноменом в российском кинематографе. Мир кино стал

структурироваться каким-то новым способом, более горизонтальным, чем ранее. Его составными элементами стали локальные и региональные художественные дискурсы, реабилитирующие множественные голоса культуры.

К оппозиции локальное/глобальное мы решили добавить концепт Другого, так как упомянутая оппозиция имеет прежде всего географически-пространственный модус, а нам было важно понять самые разнообразные версии ответвлений от магистральных нарративов и доминирующих дискурсов в искусстве. В связи с повышением значимости Другого в мировой культуре и реабилитацией всего, что ранее оставалось непривлекательным и незаметным, мы предлагали совместно определить стратегии, методы и подходы исследования кинематографа и искусства в целом в их локальных, региональных и невидимых проявлениях. Введение в тематическое поле конференции концепта Другого позволило включить в исследование, во-первых, искусство стран и регионов, которые не были видимыми на интеллектуальной карте; во-вторых, репрезентации «других ментальностей»: от нетрадиционных гендерных и сексуальных ориентаций до психических расстройств; в-третьих, искусство субкультур и других социальных групп, не имеющих до сих пор возможности выразить себя; в-четвертых, осмыслить концепт Другого не в пространственном, а в темпоральном измерении («другое время»).

Таким образом, предметная область исследования оказалась сотканной из множества версий «других».

Важно отметить, что замысел организаторов конференции оказался существенно скорректированным

и в процессе отбора заявок, и во время обсуждений, и особенно в течение подготовки монографии, где мы имели дело, в отличие от устных докладов, с развернутой аргументацией в текстах. Прежде всего трансформировались и усложнились *представления о соотношении глобального и локального*. Свежий срез дискуссий на тему различения понятий представлен в главе «Об иерархичности понятий “локальное”, “глобальное”, “региональное” в современном искусстве» (П. А. Лукина) на материале выставочных мегапроектов. В обзоре понятий «локальное», «глобальное», «региональное» выявлены противоречия и иерархии, которые возникают в ситуации «центр – периферия», неравенство и доминирование определяют контексты производства искусства, его трансляции и анализа. Как показывает П. Лукина, «локальный» уровень представляет собой исключенные элементы универсального подхода, которые могут как попадать в фокус «центра», оставаясь в ситуации различия, так и быть отвергнутыми им. Интересно, что в наметившемся интересе центра к периферии (так называемому «региональному искусству») обнаруживается не децентрализация, нарушающая вертикаль, а, как доказывает автор статьи, «перезагрузка» иерархий, когда на верхние позиции начинают претендовать исключенные и невидимые ранее художественные практики и феномены. Напряжение между двумя уровнями – между «глобальным» и «локальным», между «центральным» и «периферийным» – определяет динамику сферы современного искусства и формирует новые иерархические отношения.

В конечном итоге сложилась структура коллективного исследования, в котором органично выделилось несколько разделов, в каждом из которых было осмыслено множество модусов Другого, раскрыта его художественная феноменология. Самый большой пласт аспектов Другого представлен в анализе искусства стран, которые получили голос и место на ментальной карте мира относительно недавно, стали видимыми для интеллектуальной рефлексии и художественной репрезентации. Объектами интереса авторов монографии стали: малоизвестный кинематограф северо-восточных штатов Индии, Другой по отношению к кино Болливуда (С. Н. Анашкин); художник из Ирака, давший голос повседневной жизни города со всеми его историческими слоями далекого прошлого и современности (Омар Фавваз Джаббар Аль-Чалаби, Т. Ю. Быстрова); антропологические трансформации в Китае в результате стремительной урбанизации и их отражение в китайском независимом кино (И. В. Антонов); тайский режиссер Вирасетакул, запечатлевший сломы древних укладов и их причудливые сращения с проникновением западных влияний (В. Н. Малышев); кинорепрезентации японской массовой культуры в творчестве Такаси Мураками (О. В. Язовская).

Геокультурному аспекту проблемы Запада и Востока посвящен **раздел 1: «Запад и Восток: новые конфигурации “старого” противостояния: Другой ли Восток? Другой ли Запад?»**.

Проблема противопоставления Запада и Востока, знаковая для эпохи доминирования империй Нового времени, когда Восток стал объектом масштабной колонизации и вестернизации, обрела совершенно новые

модусы в кинематографе XXI века. Сквозь призму постколониального дискурса кинематографисты и с Запада, и с Востока открывают сложные пересечения и наложения практик и следов обоих типов цивилизаций в современном мире. Во многих главах монографии авторы отмечают влияние глобализации на регионы Азии, делая из анализа этого процесса различные выводы, так как и герои их исследований выражают такие противоречивые взгляды на процессы модернизации и вестернизации, что их невозможно свести к одному знаменателю или одной доминирующей тенденции.

Важным открытием коллектива авторов монографии стало то, что образ так называемого азиатского кино должен быть деконструирован, очищен от стереотипных трактовок его как «антизападного», несущего в себе иную версию мирового развития. Условный Восток в чем-то, как убедительно показывают авторы, продолжает выполнять функцию постоянного Другого по отношению к Западу, но важно выявить те места, где он и сам стал другим.

В главе, посвященной обзору кинематографа северо-восточных штатов Индии, Сергей Анашкин показывает, что режиссеров волнует проблема, как этнические (традиционалистские) уклады разрушаются (трансформируются) в ситуации распада традиционного общества (разного рода модернизаций). Весь анализируемый Анашкиным киноматериал говорит об исключениях (нарушениях) из традиционных укладов, свидетельствуя о появлении героя, который имеет неоднородную идентичность, совмещая в себе как черты прошлого, так и признаки новых веяний. Интересно, что эти новые ге-

рои, будучи плоть от плоти своих родных мест, возвращаясь туда, пытаюсь комбинировать из разных культурных феноменов идентичность, вовсе не бунтари против древних укладов жизни. Режиссеры открывают этих героев, обнаруживая их драматичность, так как они — уже навсегда Другие по отношению к миру своего рождения. Другой может возникнуть в этой — «восточной» — культуре только как исключение.

Корректируется взгляд на западную цивилизацию и последствия ее влияния на весь мир. Мы слишком хорошо знаем, какое количество фильмов в мире снимается с позиции критики западной цивилизации, и, к сожалению, аргументы постоянно повторяются, тиражируются, что приводит к их профанации. Но и тут есть исключения: американский режиссер Годфри Реджио в своей трилогии «Каца» представляет апокалиптическую картину современной цивилизации, в его трактовке — прежде всего западной, демонстрируя новый ракурс показа этой старой темы. Казалось бы, образ катастрофы этой цивилизации предполагает поиск спасительного Другого — цивилизации, которая обладает неким противоядием по отношению к технократизму, стандартизации и другим приметам глобального мира, многократно описанным во множестве источников. Есть соблазн трактовать трилогию Реджио как обращение взгляда на Восток — к пространственному Другому, или назад — к временному Другому. Но, как показывает автор статьи о Реджио А. И. Комракова, итог рефлексии режиссера более пессимистический: он не видит никаких «других» вариантов развития в виде более жизнеспособных локальных цивилизаций. Таким Другим для него

становится конструирование альтернативного взгляда на происходящие процессы, взгляда Другого, который способен выразить продуктивную точку зрения. Режиссер видит свою задачу «в разрушении автоматизма восприятия зрителем материала через приемы, которые отстраняют, отчуждают его от показанного на экране, несмотря на то что демонстрируются непосредственные реалии жизни».

И. В. Антонов исследует кинематограф «шестого» («городского», «уличного») поколения китайских режиссеров (Цзя Чжанкэ, Ван Бин, Ли Ян, Ван Сяошуй, Лоу Е), которые осуществляют позицию тайных летописцев, непосредственных очевидцев слома целых культурных пластов истории Китая. Действие фильмов происходит в провинциальных городках или маргинальных районах мегаполисов, где в результате новых экономических процессов сносятся целые города, демонтируются железные дороги, закрываются шахты и заводы. Режиссеры становятся свидетелями исчезновения не только материальных объектов, но и сотен тысяч людей, их образа жизни. Их фильмы запечатлевают посмертную фазу промышленной цивилизации: рабочие уходят с фабрики навсегда.

В этом плане, хотя усилия режиссеров китайского независимого кино направлены на сохранение памяти об уходящей натуре «своего» региона, картина исчезающего под натиском потоков капитала мира оказывается удивительно сходной с множеством других «исчезновений» в разных уголках земного шара. И. В. Антонов в доказательство универсальной логики трансформаций городов приводит суждения Мануэля Кастаньяса: с точки зрения

конфигурации пространства/места, *в эпоху глобализации место проигрывает пространству*. Место характеризуется «самодостаточностью формы, функции и значения в границах физической смежности», а ведомый логикой капитала мир места (например, дома, города) все больше вытесняется пространствами, характеризующимися циркуляцией, скоростью и потоками. Вот это исчезновение *места как точки рождения и воспроизводства локальности* документируют китайские режиссеры XXI века.

В. Н. Малышев в тексте, посвященном тайскому режиссеру Вирасетакулу (представитель еще одной локальной культуры Азии), для выявления специфики Другого как не-западного и не-глобального обращается к концепции Ханса Гумбрехта (Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое Литературное Обозрение, 2006), где обосновано противопоставление двух типов культур: культуры значений и культуры присутствия. Вся кинопродукция Вирасетакула трактована Малышевым как призыв «вернуться к *культуре присутствия*». Этот ход исследователя интересен тем, что он развивает некоторые идеи других авторов монографии о том, что кризис (а отчасти и тупик) мейнстрима тесным образом связан с разворотом от темпорального измерения развития к пространственному. Именно модус присутствия как доминанта выдвигается тайским режиссером, по мнению В. Н. Малышева, в качестве нового вектора движения. Итак, Вирасетакул (в трактовке автора статьи) говорит в своих фильмах: «Обратите внимание на присутствии, откажитесь от навязывания смыслов» — и в этом он видит возможный фундамент тайской идентичности в кино, противопоставляя его западному стремлению

искать не опыт присутствия, а значения. Присутствие не должно быть принесено в жертву значению. Малышев анализирует ряд киноприемов и сюжетных ходов, которые убедительно раскрывают, что означает *победа места над временем*.

Глава об иракском современном живописце интересна тем, что здесь у нас появляется уникальная возможность услышать *голос места*, так как, во-первых, она написана профессором Уральского университета, специалистом в области философии города в соавторстве с молодым исследователем из Ирака (Т. Ю. Быстрова и О. Ф. Д. Аль-Чалаби); во-вторых, в ней исследуется творчество Халифа Махмуда — художника, посвятившего себя выражению *ценности родного города* Мосула (соседнему с древней ассирийской столицей Ниневией), города, пережившего нелегкий период, в особенности в последнее десятилетие, и воплощающего для художника всю культуру и историю Ирака в контексте общемировых цивилизационных изменений. Соавторы предлагают интересную и продуктивную методологию анализа изобразительного искусства страны, в которой реалистические и модернистские поэтики, попадая в регион из западных образовательных, академических и художественных институций, осваиваются, становятся инструментом создания образа «родного места».

Наконец, в первом разделе, в главе, написанной О. В. Язовской, на примере творчества японского художника Такаси Мураками описывается такая версия сочетания глобального и локального, которую можно считать успешной и даже гармоничной. Это тот редкий случай, когда локальная культура существенно влияет на

глобальную: японские аниме и *манга* активно конкурируют с американской кинопродукцией, часто выигрывая соревнования не только в своем регионе, но и в мировом поле. *Кавайи как культурный стиль* рожден в недрах современной японской культуры, но оказался чрезвычайно притягателен для огромного и постоянно растущего числа потребителей во всем мире. Вероятно, «представленная утопия всеобщего счастья в воображаемом мире показывает тотальность данной эстетической категории, ее всеохватность, а также потенциальную возможность проникать во все сферы человеческой жизни». Материал статьи интересен еще одним поворотом проблемы глобального/локального: в случае со стилем кавайи впечатляющее влияние на мировые тенденции оказывает даже не отдельно взятая национальная культура целой страны, а субкультура внутри нее. Речь идет об *отаку*, источнике вдохновения и основном импульсе развития современной японской массовой культуры. *Субкультура, создающая целые альтернативные миры* — миры Другого по отношению к трендам современной цивилизации, — сама начинает диктовать моду и становится доминирующей. При этом интересно отметить, что художественный стиль Такаси Мураками, соединяющего традиционные японские мотивы с американским поп-артом (автор статьи квалифицирует его творчество как нео-поп-арт), стал в высшей степени востребованным, привлекательным и понятным людям из разных стран.

Все статьи первого раздела убедительно доказывают — и теоретически, и эмпирически, — что на самом деле локальное уже давно не является абсолютной альтернативой глобальному. Глобальное само соткано из множества

локальностей, конкурирующих друг с другом за право репрезентации своей картины мира, его прошлого, настоящего и будущего.

В разделе 2 «“Другой” как социально, культурно, эстетически и ментально иной» собраны исследования иных аспектов присутствия Другого. И если в первом разделе ключевым был концепт «пространство», представленный во всех вариантах территориальных особенностей «других», то во втором разделе *одним из важных концептов становится время*. Время представлено в статьях этого раздела различными модусами.

В статье И. А. Головнева подробно восстановлена история замысла и создания «Киноатласа СССР» — сборника кинофильмов, которые должны были выполнить сложную задачу показа того, как народы СССР, находящиеся на самой нижней точке временной оси (то есть в положении «отстающих», задержавшихся в прошлом времени), совершают скачок в модернизированное настоящее. Ускоряющееся время получало убедительную визуальную репрезентацию, практически — документ стремительных социальных и антропологических трансформаций. Автор, работая с архивными источниками, убедительно доказывает, что государственный (по сути, идеологический) заказ и его наглядное воплощение — не единственный дискурс, в рамках которого мы можем изучать и оценивать эти фильмы, не случайно названные этнографическими. Пропагандистский пафос, конечно, остался в фильмах, свидетельствуя о программах строительства нового общества, но тем не менее он не вытеснил и не затмил других свидетельств об этническом, экономическом, культурном и географическом разнообразии,

которое составляло население СССР. С точки зрения сегодняшнего зрителя (и, конечно, исследователя-этнографа или специалиста по визуальной антропологии) этот киноматериал бесценен. Удивительным образом он заставляет находить сближения с фильмами, о которых писали авторы первого раздела, и их стремлением запечатлеть уходящую натуру цивилизаций, которые отныне навсегда «другие». Прогрессистский вектор, позволяющий с легкостью отказываться от прошлого и уверенно смотреть вперед, в будущее, поменялся в XXI веке: кино о теряющих идентичность индийских людях, об оставшихся без своего завода китайских рабочих, об исчезающих тайских городах пронизано не ностальгией, а меланхолией. В этом отношении этнографические фильмы «Киноатласа СССР», снятые, казалось бы, совсем с других, более оптимистических позиций, перекликаются в современной оптике с фильмами, документирующими уходы из истории целого множества «других».

Теоретическим подспорьем в изучении проблемы диспозиции глобального/локального уже несколько десятилетий служат *постколониальные исследования*. Их методологический ресурс, несмотря на все возрастающее количество публикаций в этом ключе, не исчерпан. В статье П. В. Прохоренко колониальный дискурс использован для интерпретации отношений российской интеллигенции (скорее, образованного сословия, занимающего более высокое положение в обществе, чем «народ») и низших слоев общества на примере трех произведений русской литературы: «Отцы и дети», «Серебряный голубь», «Собачье сердце». Эти произведения стали материалом для анализа подходов к взаимоотношению

субалтерна и колонизатора. Основная задача автора статьи — показать, как *менялись идеи репрезентации Другого в русской культуре* на протяжении почти 60 лет. Прохоренко приходит к следующему выводу: «Несмотря на то что во всех этих произведениях “люди из народа” показаны всегда объективирующими (колониальная оптика), а отношения иерархичными, результат этих взаимодействий всегда приводит к поражению (идейному, политическому, моральному) именно интеллигенции».

Статьи Ивана Головнева и Павла Прохоренко ставят вопросы о способах репрезентации Другого, и в этом плане они перекликаются с постановкой проблемы в статьях первого раздела. Все авторы так или иначе сталкиваются с одним и тем же предметом анализа: каким способом Другой может выразить свою инаковость и быть услышанным, при этом сохранив свой голос, избежав опасности заговорить на языке доминирующего? Не является ли задача поиска абсолютно уникальной репрезентации «своего», локального, утопической? Материал кинематографа северо-восточных штатов Индии, тайских и китайских режиссеров, японских и иракских художников доказывает, что практически везде мы имеем дело с комбинацией оригинальных «местных» поэтик, корнями уходящих в традиции регионов, этносов, с глобальными мировыми художественными и культурными дискурсами. Именно эти разнообразные комбинации локального и глобального позволяют культуре развиваться, а Другим — быть услышанными.

Мотив темпорального измерения Другого прослеживается и в статье Е. А. Струговой. Она вводит *понятие «несвоевременной чувственности»* как режима кинема-

тографического опыта на стыке жанровых, стилевых и временных контекстов. Стругова обращает наше внимание на интересный феномен в рецепции фильмов: относительно недавно возник спрос на особое переживание, возникающее от контакта со старыми фильмами, произведенными аналоговым способом, но само по себе такое ретроувлечение — явление не новое. Новым является то, что дефекты материального носителя, следы времени и даже утраты некогда очень важных художественных достоинств фильма стали предметом особого эстетического удовольствия. Екатерина Стругова пытается разобраться, какой специфический опыт получает в данном случае зритель — любитель подобных просмотров. В результате исследования обосновывается, что, даже когда внешние знаки устаревания аналоговых медиа воспроизводятся в современном жанровом кино, они служат глобальным подтекстом «несвоевременной» чувственности. Аналоговое кино, имеющее свою эстетику, остается для синеманов принципиально чувственно заряженным. Поэтому реставрация старых фильмов — это не только важная историко-культурная процедура, но и источник новых переживаний. Е. А. Стругова объясняет мотивы парадоксального увлечения «ужасным», с точки зрения современных потребителей, привыкших к цифровой картинке, качеством звука и изображения старых фильмов. *Раритет в кинематографе становится особым объектом чувственного отношения, уникальным переживанием, в которое встроена «другая темпоральность»*. Именно этот феномен автор статьи называет «несвоевременной чувственностью». Несвоевременность означает фиксацию на границе между впечатлением реальности и эффектом правдоподобия,

который возникает вследствие эстетического удовольствия от погрешностей на материальном носителе. Таким образом, прошлое становится ближе.

Проблема сосуществования «старого» («традиционного») кино с новейшими технологиями, поставленная в статье Струговой, находит продолжение в статье Б. В. Рейфмана. Интересно, что диспозиция локальное/глобальное в этом аспекте пока совсем мало проработана: мы находимся в такой точке эволюции кино, в которой сложно определить доминирующий вектор. Казалось бы, у нас есть все основания утверждать, что аналоговое кино, не исчезая полностью не только из производства, но и из потребления, стремительно становится локальной практикой, а на место глобального выходят экранные практики, которым нет единого названия, но точно известно, что все они — *другие* по отношению к феномену, который в XX веке назывался кинематографом. *Другие* — эстетически, чувственно, антропологически и социально. Но это утверждение верно только на первый, поверхностный взгляд.

В статье Бориса Рейфмана проблематизируется идея окончательной победы новых (цифровых) медиа, провозглашенная Львом Мановичем, над кинематографом. Речь идет о дискуссионном концепте «посткинематограф», в котором приставка «пост» означает в некотором роде смерть традиционного кино. Иначе говоря, посткинематограф, по мнению активных адептов этого и феномена, и понятия, не просто другой кинематограф, а совсем не кинематограф. Противопоставление происходит по линии репрезентации реальности (живое/неживое), которая радикально меняется в цифровую эпо-

ху. Борис Рейфман исследует связи между технологией и аксиологией, доказывая, что цифровое кино является оппозицией традиционному кино не только технически, но и ценностно-эстетически. Переход к цифре меняет всю систему от кинопроизводства до потребления. Процессом, в природе которого Рейфман видит специфику цифрового кино, «становится *институционализация и популяризация апологетических по отношению к новым медиа теорий “плохого кино”*». Территория «плохого кино» образовалась на месте рухнувшей оппозиции «культуры» и «цивилизации» и сопутствующих ей различий массового и элитарного искусства. На этой территории теоретики «плохого кино» выделяют не всегда легко отделимые друг от друга направления, например, те, что получили названия «трэш-фильмы», «паракинематограф», «кэмп» (зомби-хорроры, слэшеры и т. п.). «Плохое кино» лишается негативной семантики, так же как и понятие «низкого вкуса». «Плохое кино» в данном контексте «является тем более хорошим “плохим кино”, чем в большей степени равным самому себе, самодостаточным, оказывается зрительский аффект от экранного сосуществования “живых мертвецов” или похожих на них маньяков и их жертв». Сам этот новый эффект «неживой жизни» становится предметом интеллектуального «плохого кино» (Джармуш), смыкающегося, по мысли Рейфмана, с традицией романтической иронии Гофмана. Основные идеи автора закрепляются в анализе фильма «Заводной апельсин» С. Кубрика.

Завершает второй раздел статья Е. С. Килиной о *репрезентации ментальных расстройств как концепции «другого» в кинематографе*. Предметом изучения Екатерины

Килиной стали фильмы, в которых действуют персонажи с ментальными проблемами, трактуемыми широко. Автор показывает рост интереса публики к героям, чьи поступки настолько ужасны и противоестественны, что могут быть объяснены только в дискурсе патологии. Это серийные убийцы, маньяки, психопаты и т. п. Это — «другие» в социальном, этическом, эстетическом и медицинском смысле слова. Киноповествование о подобных персонах всегда построено на дистанции, резко отделяющей норму от патологии. Килина переводит исследовательский фокус на другую группу фильмов последних десятилетий, в которых в центре оказываются тоже *люди с психическими расстройствами, с такими личностными характеристиками, которые выбрасывают их за пределы общества*. Но это уже не преступники, представляющие опасность для «нормальных» людей, а страдающие нарушением памяти вследствие разных заболеваний, но прежде всего болезни Альцгеймера. И здесь уже проблема «других» разворачивается в новую плоскость, требуя особых инструментов анализа. Автор статьи убедительно показывает, что режиссеры и актеры (фильмы «Отец» и «Все еще Элис») не пытаются выстроить дистанцию между так называемыми нормальными людьми и теми, у кого есть ментальные проблемы. Репрезентация ментальных проблем разворачивается в сторону концепции универсальной значимости Другого для осмысления собственной идентичности и в целом для достижения более глубокого понимания сложного и отнюдь не монолитного устройства мира.

Редакторы-составители:
 Т. А. Круглова, профессор УрФУ,
 Л. М. Немченко, доцент УрФУ

П. А. Лукина*

**Об иерархичности понятий «локальное»,
 «глобальное», «региональное»
 в современном искусстве**

Сфера современного искусства включает в себя множество явлений: художественные высказывания, различные институции, академические программы и исследования, выставочные события, рынок и многое другое. Между этими явлениями существует сложная сеть взаимоотношений, которые взаимодействуют на разных уровнях, в том числе на «локальном», «глобальном» и «региональном». Эти понятия вмещают множество смыслов и включают в себя не только и не столько территориальный, но и актуальные культурный, политический и социальный контексты. Сама необходимость осмыслять эти понятия продиктована характером нашей современности, ситуацией не только в сфере искусства, но и в обществе в целом.

Как же мы можем охарактеризовать эту ситуацию? На мой взгляд, ее можно определить как ситуацию «центр — периферия». Но не только в смысле территориального неравенства отношений между теми или иными местами, но и в более общем смысле как *проблему воспроизводства иерархий в сфере искусства*. Иерархичные отношения связаны с доминированием, видимостью тех или иных явлений, включением или исключением из

* Сведения об авторе:

Полина Андреевна Лукина — кандидат наук в области искусств и дизайна, независимый исследователь, участница проекта «Место искусства», Москва.

универсальных нарративов и институциональных систем. В этом смысле в ситуации «центр — периферия» условный «центр» производит те или иные иерархичные отношения и распространяет ситуацию доминирования на условную «периферию». Непосредственно в сфере искусства иерархичные отношения связаны с производством канонов, доминирующих нарративов, созданием культурной дистанции, репрезентаций тех или иных территорий. Эта ситуация проявляется в подходах к образованию, конструированию истории искусства, а также в политике художественных институций.

Через каждое из этих понятий — «локальное», «глобальное», «региональное» — можно проанализировать иерархии, рассмотреть содержащиеся в них оппозиции, а также, возможно, найти способы преодоления неравномерности в сфере искусства. В связи с этим я предлагаю анализировать данные иерархии через два явления: *выставочную политику и историю искусства*. История искусства и выставка как форма публичного показа искусства являются теми явлениями сферы искусства, которые делают наиболее видимыми существующие в ней иерархии, а также активно используются как места производства иерархичных отношений.

В своем тексте я рассматриваю понятия «глобальное» и «локальное» в выставочной политике и истории искусства, а также анализирую понятие «региональное» в сфере российского современного искусства. Кроме того, я фокусируюсь на ряде конкретных методологий, которые осмысливают проблемы места, территории, пространства, рассматривая их через оптику иерархий в сфере культуры и искусства.

1. Универсальный нарратив как «глобальный» подход в сфере искусства

Начать я бы хотела с того, как можно интерпретировать понятие «глобальное» в рамках истории искусства и выставочной политики, внутри каких отношений оно актуализируется и какие иерархии внутри них можно выделить. «Глобальные» история искусства и выставочная практика находятся в тесной связи друг с другом, так как выставочное событие как практика упорядочивания предметов искусства во многом воспроизводит тот или иной доминирующий исторический нарратив.

История искусства, которая сегодня преподается и демонстрируется, во многом строится через универсальный нарратив «западной» истории искусства. История европейских и американских художественных течений часто приравнивается к всеобщей истории искусства, а отдельные «локальные» художественные явления описываются через характеристики именно этих направлений искусства.

Польский историк искусства Петр Пиотровский характеризовал подобный универсальный нарратив истории искусства как «вертикальный» [10]. Такой нарратив включает в себя деление сферы искусства на «центр» и «периферию»: «Искусство центра определяет специфическую парадигму, искусство периферии перенимает модели, установленные в центрах. То есть роль периферии заключается в том, чтобы усвоить в процессе восприятия предоставленные центром каноны, иерархию ценностей и стилистические нормы» [10]. В этом случае периферийные, не-западные сцены искусства описываются через

логику развития европейских и американских художественных течений, попадая в зависимость от этого доминирующего искусствоведческого нарратива. Таким образом, «не-западные» художественные течения репрезентируются через «западные» концепции и подходы.

Если обратиться к отечественному искусствоведению, то в нем существует достаточное количество примеров попыток концептуализации художественных практик через термины «западной» истории искусства: московский романтический концептуализм (Борис Гройс), коммунальный постмодернизм (Виктор Тупицын), русское бедное (Марат Гельман), русский поп-арт (Андрей Ерофеев).

Так, например, термин «русское бедное» был введен куратором Маратом Гельманом в одноименном проекте для описания практик современных российских художников, использовавших в своих работах «простые» материалы (Владимир Архипов, Ирина Корина, Николай Полисский, Валерий Кошляков и др.). В этом смысле этот проект становится буквальным перенесением итальянского художественного направления *арте повера* («бедное искусство») в отечественный культурный контекст. Особенностью этого художественного направления, как отмечает искусствовед Алексей Бобриков, стало подражание каноничной истории искусства: «Один из главных сюжетов “бедного” искусства — попытка имитации западного проекта (технического или художественного) — с помощью подручных материалов: ржавого железа, старого дерева, обрывков веревок, кусков проволоки, вообще мусора»¹. Кураторский

¹ Алексей Бобриков. «Русская идея на сувенирном прилавке» и другие эссе о (пост)советском искусстве. Рукопись. СПб, 2017.

жест в этом смысле также становится отражением культурной дистанции между локальной и всеобщей историей искусства, в которой *арте повера* занимает одно из ключевых мест, а подражание «вертикальному нарративу» оказывается ключевым объединяющим фактором для осмысления практик российских художников.

Безусловно, многие художники, которых относят к указанным направлениям, так или иначе были встроены в «западную» историю искусства (через образование, творческие ориентиры, влияние отдельных деятелей искусства и выставок). Однако интерпретация их творчества через существующие направления «западной» истории искусства становится характерным явлением российской истории искусства, что само по себе совпадает с процессами в других локальных историях искусства.

Таким образом, доминирующий нарратив является способом вынесения суждения о современности тех или иных явлений, источником канонов в культуре и искусстве, а конкретные места внутри него распределяются линейно и иерархично: в логике поступательного развития от «периферии» и «центру» [1]. В этом смысле его линейность и «вертикальность» обусловлена выстраиванием истории искусства в одну непротиворечивую цепочку, в которую не включаются многие художественные события, существовавшие параллельно и одновременно с «каноничными» явлениями.

Этот доминирующий нарратив закрепляется через политику публичных художественных институций, в первую очередь музеев, которые выстраивают под влиянием такого взгляда на искусство свои экспозиции, формируют коллекции, публичные программы. Трансляция

музеем одной исторической линии, одного доминирующего нарратива имеет политический характер. Как замечает историк искусства Дэвид Кэрриер, «наша всемирная история искусства — это империализм, воспринятый эстетически» [20, с. 119]. В этом высказывании он подчеркивает связь между европейской колониальной политикой и формированием музейных коллекций и, как следствие, определением истории развития в том числе художественных практик. В этом аспекте музейная политика становится тесно связанной с политикой национальной, с формированием и воспроизводством национального самосознания. Характер музея как транслятора определенного нарратива и модели знания с просветительской функцией закрепился в XIX веке. Эта функция музея непосредственно связана с механизмом коллекционирования, сами коллекции «репрезентировали логику движения истории, представляли наглядное воплощение прогресса, упорядочивающей и систематизирующей силы человеческого разума» [20, с. 119]. Данный тезис касается не только художественных, но и естественнонаучных и этнографических музеев, основой которых часто становились предметы культуры тех или иных этносов, народностей, сообществ, привезенные из экспедиций или в качестве трофеев.

Помимо упорядочивания коллекции и выставочных объектов в соответствии с доминирующей историей искусства, в европейских музейных институциях XIX века формируется специфический подход к организации и упорядочиванию самого музейного пространства и поведения в нем зрителя. В этом аспекте музей можно интерпретировать как «дисциплинарное пространство»

в терминологии Мишеля Фуко. Такое пространство содержит в себе элементы «дисциплинарной власти», которую французский философ понимал как «многообразие отношений силы, имманентных областям, в которых они существуют, и являющихся образующим элементом для данных областей» [23, с. 92]. Дисциплинирующий характер музея проявляется в его отношении к производству искусства, организации выставочного пространства и поведения в нем зрителя.

В отношении произведений искусства музей формирует особое «автономное» [5, с. 355] пространство, в котором они существуют изолированно от внешнего содержания, иногда — от своей утилитарной функции. Эта характеристика восходит к принципу автономии искусства, то есть искусству как изолированному производству прекрасного, не зависящему от социального, политического, религиозного контекста, от общественных явлений [3, с. 65]. Такое произведение искусства обладает определенной дистанцией по отношению не только к внешнему контексту, но и к зрителю.

Принцип автономии искусства лежит в основе представления о музее как о «храме искусств», то есть сакральном месте, в котором зритель находится в исключительном контакте с «сокровенным», «чистым» искусством. Кульминацией такого восприятия выставочного пространства стало формирование белого куба не только как выставочного, но и как идеологического пространства. Закрепленный в истории искусства выставкой «Кубизм и абстрактное искусство», белый куб стал прообразом подавляющего большинства последовавших выставок, изменив подходы к дизайну выставочного

пространства и показу произведений искусства. В книге «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» Брайан О'Догерти описывает его как «незамутненное, белое, чистое, искусственное пространство галереи», которое «превозносит эстетическую технологию. Произведения искусства обрамляются, развешиваются, расставляются ради максимально комфортного исследования. Их непорочные поверхности оберегаются от тлетворного воздействия времени. Искусство существует в некоей витринной вечности... Эта вечность придает галерее характер лимба: чтобы туда попасть, нужно быть уже мертвым» [9, с. 21]. Таким образом, пространство белого куба отгораживается от любого контекста внешнего мира, представляя произведения искусства в их глубоко эстетическом содержании.

Будучи укорененным в европейской культурной политике, такой подход получил глобальное распространение и повлиял на способы рассмотрения и экспонирования искусства по всему миру. Развитие логики белого куба можно обнаружить в подходе к современному музейному пространству в целом. В 1990-х годах всемирное распространение получила модель музея современного искусства, названная храмом досуга. Такой тип музея связывают в первую очередь с архитектурой, которая доминирует над произведением искусства, помещенным в нее, и ограничивает эстетический опыт зрителя. В качестве канонического примера при описании музея как храма досуга критики используют музей Гуггенхайма в Бильбао, спроектированный архитектором Фрэнком Гэри и открытый в 1997 году. Клэр Бишоп, описывая подобные музеи, делает вывод, что их объединяет не только

необычная архитектура, но и особое отношение к тому, что такое современность. Современность в этих случаях существует на уровне образа, бренда, под которым музей с необходимостью воплощает в себе качества новизны, фотогеничности и экономического успеха. В этом случае современность существует как «презентизм» [2, с. 10], то есть оторванно от прошлого и будущего, в бесконечном настоящем, которое становится целью и результатом функционирования музея.

Существование самого зрителя внутри белого куба представляется отчасти излишним, так как его активное присутствие ставит под угрозу автономность этого пространства, отсутствие в нем каких-либо признаков за пределами чисто эстетического. В такой позиции зритель становится максимально отстраненным [16, с. 119], воспринимающим данную ему объективную картину искусства. Дисциплинирование зрителя внутри музея связано с регулированием его поведения в музейном пространстве и получаемого знания. Этот комплекс отношений культуролог Тони Беннетт определил как «выставочный комплекс», то есть как культурную практику музея по упорядочиванию не только объектов, но и зрителей [19, с. 79]. Иными словами, реализующийся в музее «выставочный комплекс» направлен на то, чтобы «показывать и рассказывать» зрителю определенную информацию, регулировать его поведение и передвижения в этом пространстве [7, с. 130]. Подобная система отношений внутри выставочного пространства продолжает определять политику многих современных художественных институций в разных странах, формировать определенный «глобальный» подход, что связано с выстраиванием

иерархичных отношений внутри выставочных пространств и системы искусства в целом.

2. Децентрализация истории искусства

«Глобальный» подход к истории искусства, в рамках которого она оказывается представленной в виде «вертикального нарратива» с центральным местом — евроамериканской историей искусства, по-разному осмыслялся и критиковался современными исследователями. Сегодня историки, кураторы, художники пробуют переосмыслить, проанализировать и пересмотреть универсальные подходы к истории искусства. Это происходит через оптику децентрализации истории искусства, когда в нее различными способами включаются «локальные» высказывания, а также через снятие иерархии «западной» истории искусства.

Одним из примеров пересмотра истории искусства может выступать недавно появившаяся дисциплина *World art studies*. Она предлагает пересмотреть исключительно западнцентричный подход к истории искусства путем сравнительного исследования предметов искусства различных культур, временных периодов методами широкого круга научных дисциплин: от эволюционной биологии до аналитической философии, то есть в качестве «всемирного явления» [33, с. 27].

Другой пример возможного нового пути глобального анализа истории искусства предлагает искусствовед Джеймс Элкинс в работе «Глобальна ли история искусства?». По его мнению, история искусства с необходи-

мостью станет глобальной дисциплиной, но не на уровне содержания, а на уровне формы и методов. Под этим автор подразумевает, что взаимообмен между исследователями из разных стран может происходить в отношении специфических интерпретационных стратегий, используемых для описания той или иной локальной истории искусства: «Историки искусства в Эстонии, например, не должны игнорировать то, что пишут историки искусства в Аргентине, Перу или Китае не потому, что эстонским историкам искусства необходимо знать об аргентинском модернизме, керамике перуанской культуры Маче или китайских надгробных рельефах, но потому, что эстонским историкам искусства необходимо знать о новых методах интерпретации и исторических смыслах, которые применялись на этих различных видах объектов» [21, с. 22].

Одновременно с этим попытки выстроить новый глобальный взгляд на историю искусства могут обернуться на самом деле возвращением к «вертикальному нарративу». В этом фокусе можно рассмотреть относительно новый термин, активно используемый в последнее время для описания различных практик современного искусства, — «глобальное искусство» (*global art*). Под определение глобального искусства зачастую попадают художественные практики, так или иначе критически осмысляющие современное общество. Особый акцент при этом делается на географию художника: чаще всего глобальным искусством становятся работы художников из неевропейских стран. Историк искусства Ханс Бельтинг описывает глобальное искусство как «возникшее, как феникс из пепла, из современного (*modern*) искусства в конце XX века

в противовес заветным идеалам прогресса и гегемонии модерности» [18]. Иными словами, основным объединяющим фактором для художников, относимых к глобальному искусству, становится их противостояние устоявшимся западным нормам.

В недавно вышедшей книге Джессики Лак «Глобальное искусство» художники, включенные в сборник, описываются следующим образом: «Пятьдесят художественных движений и коллективов, о которых идет речь в этой книге, возникли в самых разных уголках мира и по самым разным причинам — эстетическим, политическим и концептуальным. Единственное, что объединяет их между собой, — это свойственное им всем острое осознание того, что привычный мировой порядок рухнул и нужно что-то делать, чтобы его крушение не обернулось всеобщей гибелью» [6, с. 6]. На мой взгляд, таким образом в современных исследованиях конструируется новая категория для описания современных художественных практик, которая мало или совсем не соотносится с их содержанием. Различные художественные течения объединяются через противопоставление их доминирующей политике, то есть, иными словами, продуктам «западной» цивилизации. При этом под этот термин собираются разные по эстетике художественные течения, например, «московский концептуализм» и движение Black Lives Matter. Хотя в приведенной в пример публикации и постулируется попытка отбросить «традиционную схему центра и периферии» [6, с. 7], в реальности этого не происходит, скорее этот термин становится еще одним словом для обозначения всего «периферийного» искусства, которое критикует сами центропериферийные отношения.

Критическое восприятие иерархичных отношений в сфере искусства нередко становится обратной ситуацией воспроизводства схожих иерархичных отношений в том плане, что все «незападные» высказывания маркируются как «периферийные» и автоматически рассматриваются эстетически через их противопоставление явлениям «центра». В этом случае доминирующий нарратив в сфере искусства маскируется в культурной политике художественных институций и выставочных событий.

Эту ситуацию можно обозначить как проблему выстраивания диалога между «центром» и «периферией» или как проблему интеграции «периферийного» дискурса. Обратимся к постколониальным исследованиям, а именно к Гаятри Спивак и ее работе «Может ли угнетенный говорить?» о взаимоотношениях «Запада» и «Востока». В ней она напрямую ставит вопрос, вынесенный в название эссе, ответ на который — нет, потому что угнетенный не может быть услышан «угнетателями». Он строит свою речь с помощью других механизмов, она не воспринимается адресатами, за угнетенных всегда говорит кто-то другой [31, с. 102]. Иными словами, образ «Востока» как субалтерна всегда является репрезентацией, то есть образом, сформулированным и представленным кем-то другим («Западом»). Таким образом, в рамках постколониальных исследований обозначается парадоксальная ситуация: «периферийные» голоса, в том числе и художественные высказывания, получают возможность присутствовать в глобальном дискурсе, но осуществляют это через легитимацию условным Западом. При этом Запад создает способ включения

условного Востока в дискурс с помощью собственных механизмов репрезентации.

Одной из наиболее оригинальных и последовательных концепций, пересматривающих устоявшиеся подходы к написанию истории искусства, является концепция «горизонтальной истории искусства» польского историка искусства Петра Пиотровского. По мысли Пиотровского, должен прийти горизонтальный подход, способный деконструировать доминирующий нарратив «западной» истории искусства. Для «горизонтального подхода» характерна определенная методология, заключающаяся в «локализации говорящего».

«Локализация говорящего» представляет собой соотнесение концептуального высказывания и географического места его конструирования, то есть необходимо определить, где находится говорящий субъект и в чью поддержку он говорит [10]. Так, например, считающийся всеобщим «западный» дискурс в истории искусства должен быть назван именно «западным» и иметь равное положение с другими, «незападными» историями искусства [10]. Такой подход позволяет уделить больше внимания локальным художественным сценам, создать синтез между различными культурами [30, с. 120], а также переосмыслить уже классические течения «западного» искусства через оптику родственных им художественных направлений из других территорий. Таким образом, в рамках методологии «локализация говорящего» становится инструментом пересмотра устоявшейся иерархии по отношению к различным локальным художественным сценам. Соотнесение художественного высказывания с местом его создания и реализации позволяет

акцентировать его место вне универсальной «западной» истории искусства. Это дает возможность пересмотреть саму универсальную логику существующей истории искусства, принятые в ней условные территориальные и репрезентативные категории, а также дать голос художественным сценам и сообществам, исключенным этой логикой из видимого нарратива в сфере искусства. Кроме того, создание горизонтальных связей между различными художественными высказываниями позволяет создавать альтернативные истории искусства.

«Локализация говорящего» в концепции Пиотровского во многом перекликается с идеями представителей деколониального проекта о том, что эпистемология должна быть географичной. Так, теоретик деколониальности Вальтер Миньоло ставит саму возможность познания в тесную связь с местом производства знания в формуле «Я существую там, где я мыслю» (I am where I think) [27]. Данная установка переворачивает знаменитый тезис Рене Декарта «Мыслю, следовательно, существую», выводя возможность мыслить из конкретной экзистенциальной ситуации, а не наоборот. По словам другого теоретика деколониальности, Мадины Тлостановой, «биография, география и знание неразделимы, а на место универсальности приходит плюриверсальность» [15]. Таким образом, локализация субъекта в конкретном географическом месте позволяет преодолеть закрепившиеся иерархии производства знания, критически переосмыслить универсальность различных доминирующих нарративов, а также создать предпосылки для сосуществования разных неклассических систем знания. Такой эпистемологический проект в своей основе представляет

собой стратегию «разрыва» (de-linking) [26, с. 453], которая позволяет взглянуть на историю, искусство, научное знание с помощью другой оптики, которая до этого была вытеснена.

Так, например, с точки зрения деколониальной эстетики разрыв должен произойти с существующими универсальными эстетическими категориями, например, «прекрасного» и «возвышенного». Вместо универсальности основой деколониальной эстетики становится плюриверсальность, то есть множественность художественных подходов и эстетик. Для достижения этого самоидентификация художника строится через деколонизацию и освобождение памяти от категорий «модерности», что происходит путем обращения к локальной культуре и ее истории, травме, памяти. В творчестве современных художников деколониальная эстетика характеризуется работой с памятью места, предметами как носителями культурной и личной памяти. В этом случае выстраивание эстетического, искусствоведческого нарратива в обход «центральных» сюжетов и методологий позволяет критически переосмыслить «вертикальный нарратив» в истории искусства.

3. Децентрализация выставочной практики и проблемы «глобальных» выставок

Сосредоточенность институций и выставочных событий в одних и тех же художественных центрах также постепенно привела к необходимости децентрализации. Глобализация заострила проблемы взаимоотношения

«центра» и «периферии»: дистанция между различными регионами с разным экономическим и политическим статусом, проблемы поиска места локальной идентичности, механизмы культурной адаптации в миграционных потоках.

Одним из первых выставочных событий, заостривших проблемы евроцентризма сферы искусства и применивших политику децентрализации, стала выставка Жана-Юбера Мартена «Маги земли» (1989). На этой выставке художники из Австралии, Океании, Африки, Латинской Америки, Азии были представлены наравне с известными западными художниками. По замыслу куратора, максимальное разнообразие географии художников позволило осуществить по-настоящему первую всемирную выставку современного искусства, на которой художники выступали не в качестве «амбассадоров своих культур», а как индивидуальные творческие личности [25, с. 221]. Несмотря на достаточно прогрессивный подход, выставка Мартена не избежала критики за то, что произведения неевропейских художников были представлены без необходимого для их понимания социокультурного и исторического контекста, что в итоге опять превращало их в экзотические диковинки [25, с. 11].

Выставка «Маги земли» стала знаковым этапом в истории включения «периферийного» дискурса в глобальную художественную среду. Впоследствии политика децентрализации (как в качестве критики евроцентричного дискурса, так и в виде выбора географии проведения выставки) станет частью подходов многих кураторов. Одним из знаковых событий в этом плане стал запуск

в 1996 году номадической биеннале «Манифеста», проходящей раз в два года в новом европейском городе. За этим последовало проведение 11-го выпуска «Документы» 2002 года под кураторством Окуи Энвезора, в рамках которого впервые часть программы «Документы» была проведена за пределами Европы. На это же время приходится и так называемый биеннальный бум [29]: биеннале начинают проводиться в разных уголках мира с целью привлечения капитала в местную экономику и продвижения локальной художественной среды на глобальной сцене. В конце 1980-х – начале 1990-х годов началось активное открытие новых биеннале (а также триеннале и т. п.) по всему миру. Можно заметить, что с начала 1990-х годов происходит резкий прирост подобных событий, продолжающийся до 2010 года. Так, если в 1980-м количество действующих периодических выставок современного искусства составляло 22, в 1990-м уже 34, в 2000-м – 72, а в 2010-м уже 139. Таким образом, количество периодических выставок современного искусства увеличивалось каждое десятилетие в среднем в два раза. На сегодняшний день общее количество действующих событий формата «биеннале» составляет более 150².

Биеннале сегодня является, пожалуй, главным форматом показа современного искусства в мире, что связано в первую очередь с его глобальным распространением. Активность биеннального формата, а также сам характер этого события сделали ее одной из основных институциональных форм в глобальном художественном контексте. Биеннале представляет собой масштабное времен-

² На основе данных онлайн-агрегаторов artfacts.net, biennial-foundation.org, artmap.com.

ное событие с насыщенной многоплановой программой. Такое событие способно на определенный отрезок времени привлечь поток международных туристов, а также обеспечить приток капитала за счет высокой медийности подобных проектов. Эти характеристики стали важным фактором в свете активного развития международного туризма и рыночных связей на волне глобализации. Все эти факторы позволили биеннале стать важнейшим событием в глобальном художественном контексте, а также местом, в котором происходит создание и распространение дискурса о современном искусстве [22, с. 15]. Хотя на данный момент ведутся споры по поводу того, какое выставочное событие считать прообразом современных биеннале [22, с. 18], можно выделить основные характерные черты этого формата показа современного искусства: центральное событие в виде тематической выставки под руководством куратора, насыщенная дополнительная программа (лекции, дискуссии, мастер-классы и т. п.), использование белого куба в качестве выставочного дизайна. Этот формат обладает большой гибкостью и легко воспроизводим, что также обеспечило его распространение в современном культурном поле. Таким образом, биеннале, или, как ее еще иначе называют, «мегавыставка», с момента глобализации становится ключевым форматом выставочного показа [8, с. 158].

Вместе с тем многие эксперты говорят о кризисе формата биеннале, связанный как раз с массовым распространением данного формата. Современная критика периодических выставок во многом сосредоточена вокруг процесса включения в эти события «локальных» художественных практик из новых регионов, до этого не

присутствовавших в рамках масштабных выставочных событий. Так, проект «Маги земли» критиковался за показ произведений «неевропейских» художников без необходимого контекста, то есть даже в равной ситуации узнаваемые «западные» художники оказывались в более выгодной позиции в рамках выставочного события. То есть, несмотря на отказ от иерархичного подхода к «перифериям», проект продолжал воспроизводить иерархию власти между «Западом» и «не-Западом», «центром» и «периферией».

Эта проблема сохраняется и в ряде современных выставочных проектов³. Несмотря на заявляемую многими художественными институциями программу глокализации, мультикультурализма, децентрализации, инклюзивности, данные подходы нередко становятся частью спекулятивной политики «западных» и «западно ориентированных» институций. Часто интерес к локальному, «периферийному» на самом деле не осуществляет критическую работу с проблемой взаимоотношения между «центром» и «периферией», но воспроизводит старую логику их существования. Это происходит в силу того, что художественные практики различных регионов наделяются статусом представителя своей территории, то есть «периферизируются», и должны репрезентировать собственную уникальную локальность, «инаковость». Такие выставочные проекты чаще всего не уделяют достаточного внимания местному контексту [4, с. 105], механически включают большее количество неевропейцев в выставочную программу и проводят выставки в про-

³ Например, «Манифеста-12» 2018 года (Палермо), «Документа-14» 2017 года (Афины и Кассель).

блемных точках на мировой карте. Поэтому распространение моды на «периферию» поддерживает старую колониальную логику отношения между условными центром и периферией [24, с. 4].

Данная ситуация приводит к возникновению художественных проектов, ориентированных на смену институциональной оптики, что приводит к появлению «бутичного мультикультурного искусства» [16, с. 121]. Художник и куратор Рашид Араин описывает эту ситуацию как подчиненность художников доминирующей культуре: «Небелые художники могут стать частью доминирующей культуры, только разыгрывая карту их культурной идентичности. Даже если они взаимодействуют с доминирующими культурными формами и производят что-то новое, их искусство должно содержать признаки их “инаковости” (Otherness)» [32, с. 341]. И хотя Араин касается только положения небелых художников в сфере искусства, этот тезис можно распространить и на ситуацию художников из других регионов, также находящихся под влиянием доминирующего нарратива в сфере искусства, например, современных российских художников. Такую ситуацию нового плюрализма в современном искусстве куратор и критик Херардо Москера описал метафорой «тюрьмы без стен», так как открытость современных институций все равно продуцирует ситуацию зависимости и подчинения [28, с. 10]. Иными словами, показ произведения искусства на выставке выстраивается через репрезентацию его уникальности и особенности, которые конструируются только процедурой сравнения с доминирующим дискурсом. Таким образом, доминирующий дискурс становится критерием отбора, хотя теперь уже

не в ситуации аналогов, а в дискурсе отличий. В итоге в отношении художественного высказывания строятся определенная оптика и культурная дистанция, закрепляющие «периферийное» положение художника в сфере искусства.

Описанную выставочную политику по отношению к искусству «периферий» можно проследить и в отношении российского искусства. В рамках международных выставочных событий она проявилась в истории российского современного искусства в связи с контекстом глобализации еще в 1990-х годах. Как отмечает куратор Виктор Мизиано, «в первое десятилетие глобализации мы в России пережили опыт, близкий тому, что испытывали на себе страны третьего мира: все мы на волне глобализации стали для западных институций фактом моды на показ художественной периферии» [8, с. 170].

Таким образом, внутри «глобальных» выставок современного искусства можно зафиксировать определенные иерархии в отношениях между «глобальным» и «локальным» измерениями этих событий. Так, с одной стороны, подобные глобальные события нацелены на фиксацию общего состояния современного искусства, а с другой — фокусируются на конкретной территории. Чаще всего в этом случае выстраивается диспропорция между унифицированным подходом и актуализацией местного художественного контекста. Можно заметить, что биеннале во многом похожи одна на другую на уровне концепции, выставочного подхода. При этом конкретный местный контекст отходит на второй план, становится темой, оформлением, но никак не содержанием выставочного события. Одновременно с этим географическое

расширение, децентрализация выставочных событий во многом привели к интересу к локальному и «периферийному», что сформировало и отчасти продолжает формировать «экзотизирующую» политику. Это происходит в силу того, что художественные практики различных регионов наделяются статусом представителя своей территории и должны репрезентировать собственную уникальную локальность, «инаковость».

4. Обращение к «региональному» в сфере российского современного искусства

Наконец, понятие «региональное» мне бы хотелось рассмотреть отдельно, так как оно приобретает особое значение в сфере российского искусства. Обозначенные ранее отношения между «глобальным» и «локальным» внутри истории искусства и выставочной практики присутствуют и в сфере современного российского искусства. Само обращение к «региональному» в среде отечественного искусства существует в тесной связи с политикой современных художественных институций, направленной на изучение и показ так называемого искусства регионов. Эта институциональная политика во многом порождает двойственность: между декларируемой горизонтальностью и вертикалью столичных проектов, между проявлением невидимых в общем культурном поле художественных практик и их экзотизацией.

Новый виток интереса к искусству регионов в российском современном искусстве начался с 2016–2017 годов. Среди причин такого поворота можно выделить

несколько факторов: распространение моды на пост- и деколониальный дискурс, развитие институциональных процессов в регионах, увеличение присутствия столичных художественных музеев как в пространстве Москвы, так и за ее пределами, ориентация образовательных и художественных институций на импортные модели развития.

Все эти факторы, на мой взгляд, формируют контекст ситуации «центр – периферия» в российском современном искусстве. Он служит основой как для обращения российских институций, кураторов, исследователей к «региональному» искусству, проблемам децентрализации и горизонтальной коммуникации, так и одновременно создает ситуацию иерархии между «центром» и «периферией».

В последние годы интерес к искусству за пределами Москвы наиболее очевидно выразился в таких проектах, как «Триеннале российского современного искусства», Nemoskva, «Трагедия в углу», «1-я Коми биеннале». Эти проекты объединяет определенная оптика по отношению к художественным явлениям за пределами столицы, которая выразилась на уровне исследовательского, кураторского и выставочного подходов. Так, общим является формирование экспертной дистанции между исследователем извне и «региональным» художником, восприятие искусства регионов, конкретной территории в качестве «локальной экзотики», маскировка властного дискурса. В рамках такой стратегии в отношении искусства российских «регионов», то есть «периферии», создается ситуация дистанции и различия. Сами же «регионы» репрезентируются как обладающие уникальным художественным языком, особой «периферийной инаковостью».

Наиболее явно этот подход резюмируется в одном из слоганов первой триеннале – «Страна, которую вы не видели». Невидимость и необходимость открывать и показывать «никому не известное» искусство «периферии» превращает российское современное искусство в своеобразный объект экзотизации. Иными словами, художники, находящиеся за пределами Москвы, вынуждены репрезентировать свою уникальность, которая искусственно конструируется исключительно через их противопоставление условному центру.

Деколониальные исследовательницы Анна Энгельхардт и Саша Шестакова описывают такой подход в терминологии «оптики добычи». Искусство и художники для столичных институций выступают в качестве ресурсов, которые они «извлекают, устанавливая раз за разом собственную символическую власть, в случае кураторов, власть экспертности» [17]. Подход к исследованию «регионов» в указанных проектах подчеркивает оппозицию между «московской» и «немосковской» художественными сценами, выстраивая профессиональную и экспертную дистанцию, служит усугублению отношений между «центром» и «периферией», преодоление которых декларируется во многих подобных проектах. Можно сказать, что сама рамка оппозиции «центр – периферия» в описанных проектах не снимается, а только укрепляется, что создает объективные препятствия для критического разговора о данной проблеме «центра» и «периферии».

Если анализировать такой подход с точки зрения «вертикального нарратива», то он, с одной стороны, не формирует какую-то каноничную доминирующую историю

современного российского искусства, но, с другой стороны, формирует определенную оптику рассмотрения искусства регионов, основанную на их репрезентации как «периферии». Практики производства знания об искусстве в политике описанных проектов конструируют условную стереотипную категорию «искусство регионов». В этом случае «искусство регионов» позиционируется как неспособное себя репрезентировать и нуждающееся в репрезентации от лица столичных институций или зарубежных кураторов.

На фоне проанализированного подхода к «региональной» сцене российского современного искусства можно отметить тенденцию 2010-х годов, связанную с практиками написания истории искусства художественных сцен за пределами столиц. Примерами подобных проектов могут послужить выставки и исследования «Соединенные Штаты Сибири. Сибирский иронический концептуализм»⁴, «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала»⁵, «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока. 1960–2010-е»⁶, «После

⁴ «Соединенные Штаты Сибири» – выставочный и исследовательский проект Сибирского филиала ГЦСИ на основе одноименной выставки 2013 года (Томск), прошедшей после в Новосибирске, Москве и Санкт-Петербурге.

⁵ «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала» – проект Уральского филиала ГЦСИ, выставки которого прошли в Москве, Екатеринбурге, Красноярске, Самаре в 2017–2018 годах.

⁶ «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока. 1960–2010-е» – выставочный проект центра «Заря», галереи «Арка», Приморской государственной картинной галереи и музея современного искусства «Артэтаж». Выставка прошла в Санкт-Петербурге, Москве и Владивостоке в 2015–2017 годах.

Поздеева»⁷, «Краткая история нижегородского уличного искусства»⁸.

Среди характерных черт указанных проектов можно выделить конструирование собственной истории, генеалогии искусства со стороны региона, конструирование географии через художественную практику, выстраивание истории искусства в связи с местом, территорией, а также через мифологизацию, когда особенности художественной практики описываются в тесной связи с уникальностью того или иного региона.

Так, авторы проектов создают свою генеалогию истории искусства, выбирают определенные точки отсчета и знаковые события, фигуры для выстраивания собственного нарратива. Например, проект «Соединенные штаты Сибири» объединяет художников направления «сибирский иронический концептуализм». Само название направления вступает в диалог одновременно с «западной» и московской историей искусства. «Концептуализм» отсылает к известным практикам европейских и американских художников, а «сибирский» и «иронический» – к термину Бориса Гройса «московский романтический концептуализм». Ироничная концептуализация собственной художественной практики осуществляется художниками одновременно через мифологизацию и подчеркивание объективной дистанции между искусством «центра» и «периферии» [14].

⁷ Выставка-исследование Александры Ситниковой и Оксаны Будулак, прошедшая в музейном центре «Площадь Мира» в 2019 году.

⁸ «Краткая история нижегородского уличного искусства» (2019) – исследовательский проект Артема Филатова и Алисы Савицкой, реализованный через грантовую программу музея «Гараж».

Другой пример – выстраивание истории искусства в проекте «Приручая пустоту», в котором одним из центральных произведений на выставке стала работа Валерия Дьяченко «Чье это облако?» (1967). Художник является представителем «Уктусской школы» – объединения свердловских авангардистов, с которого часто начинается история современного искусства Екатеринбурга. На картине изображена надпись: «Чье это облако?» – и схематичное изображение самого облака со знаком вопроса. Простота исполнения, открытость для смысловой интерпретации, отсылка к идеологическому контексту позволили искусствоведам Татьяне Жумати позиционировать эту работу как «одно из первых произведений советского концептуализма, появившееся задолго до образцов “московской школы”» [12, с. 6]. Таким образом, демонстрируемая кураторами история современного искусства Урала предлагает новый взгляд на историю российского современного искусства и отчасти деконструирует во многом каноничную историю отечественного концептуализма.

Схожая стратегия используется и кураторами выставки «После Поздеева», в которой точкой отсчета для локальной истории искусства становится конкретный художник Андрей Геннадьевич Поздеев. Хотя на выставке и не происходит кардинального пересмотра всей истории российского искусства, она предлагает новую оптику для выстраивания именно локального нарратива. Проект «После Поздеева» фокусируется на современных художественных практиках после 1993 года, которые практически не развивают метод известного и во многом «каноничного» красноярского художника. Таким

образом, данный проект деконструирует сложившийся взгляд на развитие художественной сцены Красноярска.

Также ряд рассмотренных проектов использует подход по конструированию географии региона через художественные явления. Кураторы и исследователи прибегают к своеобразным мифологическим топонимам для характеристики локальных художественных процессов: Соединенные Штаты Сибири (Сибирь), край бунтарей (Дальний Восток). В проекте «Приручая пустоту» происходит сходное выстраивание топографии: «искусство Урала» представляет собой искусство художников из Екатеринбурга, Челябинска и Нижнего Тагила. Как характеризует это куратор выставки «Приручая пустоту» Владимир Селезнев: «Выставка “Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала” создавалась, чтобы исследовать и выразить особенность Урала как территории искусства» [12, с. 6].

В исследовательском проекте «Краткая история нижегородского уличного искусства» авторы хотя и не создают новую топологию для характеристики локального художественного явления, но настаивают на уникальности описываемого и показываемого искусства. Это подчеркивается через тесную связь характерных черт художественных практик и уникальных черт региона: «Ввиду тесной связи с городским пространством нижегородское уличное искусство можно назвать неповторимым, его “нижегородскость” не поддавалась экстраполяции на уличное искусство в целом и существовала только в своих географических границах, практики нижегородских уличных художников не перенимались авторами из других городов» [13, с. 9]. Схожим образом и Оксана

Будулак описывает характер проекта «После Поздеева»: одной из задач выставки «После Поздеева» было подчеркнуть «сибирский характер нашего современного искусства» [11].

Возникновение подобных проектов, с одной стороны, существует внутри институционального запроса на «региональное» искусство. С другой стороны, создание и фиксирование локальной истории искусства может свидетельствовать об этапе своеобразной самоидентификации локальных художественных сцен. Это происходит через выстраивание истории искусства в связи с местом, территорией, а также посредством самоинфологизации. В этом случае важность приобретает тот, кто описывает эту региональную «уникальность», то есть важна локализация субъекта-автора высказывания в сетке «центр — периферия». В случае проанализированных проектов авторами являлись художники и исследователи, включенные в локальный художественный процесс. Таким образом, в проектах не создавались привилегированная позиция «экспертности» и дистанция, которыми обладает внешний исследователь.

Вместе с этим сама тенденция диверсификации отечественной истории искусства свидетельствует о возможном потенциале создания неиерархичной истории искусства или «горизонтальной истории искусства» в терминах Петра Пиотровского. Создание исследований, в которых сопresentствуют различные истории искусства регионов, позволило бы пересмотреть иерархичные отношения отечественной истории искусства и выйти за рамки оппозиции «центр — периферия».

5. Выводы

Таким образом, в обзоре понятий «локальное», «глобальное», «региональное» мною были обозначены те противоречия и иерархии, которые возникают в отношении этих понятий в ситуации «центр — периферия». Универсальность подходов к изучению искусства, его показу, конструированию его нарратива формирует «глобальный» уровень отношений в ситуации «центр — периферия». «Локальный» уровень представляет собой исключенные элементы универсального подхода, которые могут как попадать в фокус «центра», оставаясь в ситуации различия, так и быть исключенными из него. Напряжение между этими двумя уровнями — между «глобальным» и «локальным», между «центральным» и «периферийным» — во многом определяет динамику сферы современного искусства и формирует существующие иерархичные отношения. Однако, несмотря на их укорененность в поле культуры, современные искусствоведческие методологии, кураторские и художественные практики все чаще стремятся пересмотреть конвенциональные подходы и каноны сферы искусства. Эти процессы усложняют наше восприятие искусства, позволяют рассматривать его явления как комплексные и контекстуально обусловленные феномены, что становится как проблемой, так и вызовом для всех, кто включен в процессы художественного производства.

Вместе с этим стоит отметить, что рассмотренные понятия имеет смысл рассматривать как открытые для интерпретации, способные породить новые смыслы и преодолеть академические конвенции, а не

в качестве элементов новой каноничной истории искусства. Иными словами, важным становится то, как мы используем эти понятия и что они подсвечивают, отдаем ли отчет об источнике дискурсов власти всех участников отношений в сфере искусства.

Литература

1. Араин Р. Путешествие идеи. Публицистика 1970–2010-х годов. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 216 с.
2. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? — М. : Ad Marginem, 2013. — 96 с.
3. Бюргер П. Теория авангарда. — М. : V-A-Cpress, 2014. — 200 с.
4. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 288 с.
5. Кримп Д. На руинах музея. — М. : V-A-Cpress, 2015. — 432 с.
6. Лак Д. Глобальное искусство. М. : Ад Маргинем, 2020. — 176 с.
7. Максимова А. Развитие подходов к изучению музеев в социальных и гуманитарных науках // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2019. — 22 (2). — С. 118–146.
8. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 231 с.
9. О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 144 с.
10. Пиотровский П. К горизонтальной истории европейского авангарда [Электронный ресурс] // Художественный журнал. — 2018. — 104. — URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1553> (дата обращения: 12.01.2022).

11. Поговорим о биеннале? [Электронный ресурс] // TATLIN. — 2019. — URL: https://tatlin.ru/articles/pogovorim_o_biennale (дата обращения: 12.01.2022).
12. Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала : каталог выставки. — Екатеринбург : Издательские решения, 2018. — 300 с.
13. Савицкая А., Филатов А. Краткая история нижегородского уличного искусства. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 180 с.
14. Сибирский иронический концептуализм [sic] [Электронный ресурс] // Сайт площадки ЦК19. — URL: <https://cc19.org/proekty/sic/> (дата обращения: 12.01.2022).
15. Тлостанова М. Постконтинентальная теория и реабилитация места, или Существует ли постсоветский хронотоп? [Электронный ресурс] // Художественный журнал. — 2013. — № 90. — URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/7/article/97> (дата обращения: 12.01.2022).
16. Тлостанова М. Телесная политика ощущения, знания и бытия и деколонизация музея // Личность. Культура. Общество. — 2014. — Т. 16. — № 1–2. — С. 110–125.
17. Энгельхардт А., Шестакова С. Большие краны дают нам большие преимущества [Электронный ресурс] // Сигма. — 2019. — URL: [https://syg.ma/@anna-engelhardt/bolshiiekrany-daiut-nam-bolshiie-prieimushchiestva-1](https://syg.ma/@anna-engelhardt/bolshiie-krany-daiut-nam-bolshiie-prieimushchiestva-1) (дата обращения: 12.01.2022).
18. Belting H. Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. [Электронный ресурс]. — URL: <https://sckool.org/contemporary-art-as-global-art-a-critical-estimate.html> (дата обращения: 12.01.2022).
19. Bennett T. The birth of the museum: history, theory, politics. — L.; N. Y. : Routledge, 1995. — 288 p.
20. Carrier D. A world art history and its objects. — Pennsylvania : The Pennsylvania state university press, 2008. — 200 p.

21. Elkins J. (ed.) *Is Art History Global?* – N. Y. : Routledge, 2007. – 464 p.

22. Filipovic E., van Haland M., Øvstebø S. *The biennial reader.* – Ostfildern : Hatje Katz, 2010. – 512 p.

23. Foucault M. *The History of Sexuality. Volume I : An Introduction.* – N. Y. : Pantheon Books, 1978. – 168 p.

24. Joyeux-Prunel B. *The Uses and Abuses of Peripheries in Art History* // *Artl@s.* – 2014. – Vol. 3. – №1. – P. 4–7.

25. *Making Art Global (Part 2) : ‘Magiciens de la Terre’ 1989 /* Ed. by Lucy Sreeds. – L. : Afterall, 2013. – 304 p.

26. Mignolo W. *Delinking // Cultural studies.* – 2007. – Vol. 21 (2). – P. 449–514.

27. Mignolo W. D. *I am where I Think: Epistemology and the colonial difference // Journal of Latin American Cultural Studies.* – 1999. – P. 235–245.

28. Papastergiadis N. *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday.* – Institute of Network Cultures, 2010. – 131 p.

29. Patel S., Manghani S., D’Souza R. *Extracts from How to Biennale! (The Manual)* [Электронный ресурс] // *On Curating.* – 2018. – Issue 39. – URL: <https://www.on-curating.org/issue-39-reader/introduction.html#.YKgH9u8zZfU> (дата обращения: 12.01.2022).

30. Piotrowski P. *From Global to Alter-Globalist Art History* // *Teksty Drugie.* – 2015. – № 1. – P. 112–134.

31. Spivak G. *Can the subaltern speak?* [Электронный ресурс] // *Colonial discourse and postcolonial theory.* – 1994. – URL: http://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf (дата обращения: 12.01.2022).

32. *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory* / ed. Araeen R., Cubitt S., Sardar Z. – L. ; N. Y : Continuum, 2002. – 393 p.

33. Zijlmans K., Van Damme W. (eds). *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches.* – Amsterdam : Uitgeverij Valiz, 2008. – 464 p.

Раздел 1.

Запад и Восток: новые конфигурации «старого» противостояния: Другой ли Восток? Другой ли Запад?

И. В. Антонов*

Городские и социальные трансформации как предмет репрезентации в китайском кино XXI века

Введение

Кино, наверное, лучше многих искусств может выразить актуальные пространственные и общественные трансформации. Начиная с итальянского неореализма и новых волн 1960-х годов режиссеры стремились запечатлеть реальность – приходящую и уходящую, пользуясь при этом новыми технологическими возможностями, такими как компактные камеры и синхронная запись звука, вырабатывая соответствующие времени подход и метод. В середине 1990-х годов с появлением еще более удобных цифровых камер, монтажных программ и интернета подобное летописное и при этом достаточно дерзкое

* Сведения об авторе:

Иван Владиславович Антонов – студент 4-го курса департамента философии Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург.

и активистское документальное кино обрело новое дыхание. Особенно оно проявилось в Китае, чему способствовали мощнейшие социально-экономические, соответственно, и культурные сдвиги, побуждавшие режиссеров фиксировать стремительно меняющееся окружение.

В статье рассматриваются изменения городского пространства Китая в начале XXI века (перестройка районов, переселение людей, реализация масштабных технологических проектов) в ходе экономических реформ и то, как эти изменения отражены в картинах *Цзя Чжанкэ* и *Ван Бина* — двух виднейших китайских режиссеров. В первой части статьи анализируются процессы, влияющие на облик китайских городов. Во второй рассказывается о появлении «шестого» поколения китайских режиссеров, их стилистических и идеологических особенностях. После этого разбирается то, как в фильмах «Натюрморт» (Цзя Чжанкэ, 2006) и «Тесицой» (Ван Бин, 2003) авторы отражают городские и социальные трансформации Китая.

Трансформации города и общества

Китай совершает резкий скачок из эпохи индустриализации, массовой стандартизации и коллективизма в эпоху индивидуализма и консюмеризма. За время жизни одного поколения совершается переход между двумя противоположными стилями жизни, которые при этом все еще сосуществуют в течение короткого периода. Жизнь, которая развивалась в ограниченном пространстве рабочего места и коллектива и которая обычно предлагала совместность и социальные услуги, уступает место ландшафту, заполненному символами богатства

(автомобили, личные квартиры, рестораны), в котором не все граждане могут найти свое место. Сельские мигранты дрейфуют с одной работы на другую и из одного города в другой, демонстрируя состояние дезориентации, которое испытывает значительная часть китайского населения — промышленных рабочих, получивших образование и сформировавшихся в маоистскую эпоху, которым сейчас ничего не может предложить общество, построенное на конкуренции [1].

Сельский мир, застывший во времени и в какой-то момент столкнувшийся с движением истории, был одной из главных тем китайского модернистского кино 1980–1990-х годов. Например, «Желтая земля» (Чень Кайге, 1984), «Цю Цзюй идет в суд» (Чжан Имоу, 1992), «Почтальоны в горах» (Хо Цзяньци, 1999). Примерно таким Китай до некоторых пор видели на Западе: страна крестьян, которые в ходе революции захватили город. Фильмы последних двух десятилетий снова обратились к изображению города, места, где происходили основные изменения в образе жизни людей и страны. Еще Ги Дебор писал *о городе как пространстве спектакля и визуального соблазна, которое политические и экономические силы используют для навязывания своего мировоззрения*. В этом заключается функция архитектуры власти: быть видимой и желанной, насаждать образ жизни и порядок в обществе. Государство пытается контролировать граждан через визуальное поле города от старых маоистских лозунгов и портретов до новых офисных зданий и торговых центров.

Город при этом скрывает свои неприглядные стороны. Во время Олимпийских игр, проходивших в Пекине в 2008 году, мигрантам пришлось покинуть город,

потому что их присутствие могло кого-то смутить. Также для создания красивого образа города пришлось остановить некоторые фабрики и ограничить количество машин на дорогах. Мингон (рабочих-мигрантов) привлекают в города для работы по сносу хутонов (традиционных кварталов), а затем выгоняют. *Великолепие нового, современного Китая должно каждый день сосуществовать с руинами своего прошлого*, и поэтому пустоши, так же как и небоскребы, определяют нынешний облик Китая.

Снос исторических переулков внутреннего Пекина, называемых хутонами, долгое время был одним из самых спорных вопросов жизни города (Рис. 1). На пике стремительной модернизации в 1990-е годы ежегодно разрушалось около 600 хутонов, что привело к потере жилья и переселению примерно 500 000 жителей. Почти в одночасье город превратился из лабиринта кварталов эпохи династии Мин в ультрасовременный район, пестрящий блестящими офисными башнями и пересеченный восьмиполосными шоссе [7].

По мнению Мануэля Кастельса, *с точки зрения конфигурации пространства/места в эпоху глобализации место*



Рис. 1

проигрывает пространству. Место характеризуется «самодостаточностью формы, функции и значения в границах физической смежности» [3, с. 200]. Мир места (например, дома, города) все больше вытесняется пространствами, характеризующимися циркуляцией, скоростью и потоками. Эта тенденция наглядно отражается, с одной стороны, в повсеместном сносе старых кварталов в развивающихся городах, таких как Пекин и Шанхай, и, с другой стороны, в распространении серийных, антиисторических и акультурных архитектурных проектов, таких как международные отели, небоскребы, многоэтажки, аэропорты и супермаркеты в мировых городах [9, с. 5]. Такие архитектурные проекты, наряду с торговыми центрами, шоссе и многозальными кинотеатрами, классифицируются Марком Оже как «не-места», которые служат симптомами суперсовременности и «его основного качества: излишества» [2, с. 78].

Жители старых районов обеспокоены, им есть что терять. Их дома пережили столетия войн и революций, коллективизацию и потрясения ранних экономических реформ. *Передаваясь из поколения в поколение, дома часто остаются последними хранителями родовой памяти, стоящей на границе исчезновения в нещадющем никого процессе экономического роста* (Рис. 2). Сложные схемы компенсации привели к неплатежеспособности некоторых перемещенных семей. Не имея возможности позволить себе новый дом в старом городе, который джентрифицируется почти так же быстро, как и исчезает, они вынуждены переезжать в наспех построенные многоэтажки на окраинах постоянно расширяющегося города. Граница между деревней и городом начинает размываться. Из сел



Рис. 2

в город направились тысячи мигрантов, которые приняли участие в разрушении старых районов, расширении существующих городов и постройке новых «глобальных городов» (Шэньчжэнь, Чжухай, Пудун в Шанхае).

Уличное поколение

Наравне с Китаем, триумфально демонстрирующим свой рост и экономическую мощь, существует страна пустырей, свалок и мигрантов, которую некоторые кинематографисты пытаются запечатлеть, пока не стало слишком поздно и она не исчезла. С 1990-х годов китайские режиссеры участвуют в этом процессе как летописцы, стремясь описать трансформацию мест и людей с критической точки зрения непосредственного очевидца. Эти малобюджетные фильмы, снятые в любительском стиле, тайно, цифровыми камерами, являются лучшим свидетельством о том Китае, которого уже нет, но которому только предстоит стать чем-то новым (Рис. 3).

В историографии принято писать о развитии китайского кино как о смене поколений. Режиссеров, начавших свой творческий путь в 1990-х годах, относят к шестому поколению. Но многие предпочитают называть их уличным или городским поколением из-за тесной связи между кинематографистами и городской средой, которую они снимают.

В рамках описанной выше глобальной экспансии неолиберализма китайская киноиндустрия испытала глубокую трансформацию, ее институциональная структура была полностью пересмотрена. С тех пор (примерно с середины 1990-х годов) китайская массовая визуальная культура была вовлечена в глобальную систему капитализма и все меньше и меньше работала как с национальной культурой и историей, так и со своим настоящим, отказываясь от принципов реализма. Творчество авторов «шестого» поколения исходило из индивидуального опыта, обозначив новый этап в истории китайского кино, озабоченного ранее большими нарративами



Рис. 3

и утопическими идеями (высказываниями о судьбе нации, всеобщем просвещении и революционном вдохновении). От этих нарративов «шестое» поколение отказывалось, предпочитая рассказывать о жизни маргинализированных людей (рок-музыкантов, отчужденных художников, психически больных, рабочих-мигрантов, проституток) – однообразной и невидимой [8, с. 7].

Режиссеры «городского» поколения, такие как Цзя Чжанкэ, Ван Бин, Ли Ян, Ван Сяошуай, Лоу Е, противопоставляют свои фильмы эпическим драмам их предшественников из «пятого» поколения, работам Чена Кайге или Чжана Имоу, предпочитая обращаться к действительности. Действие их фильмов происходит в маленьких провинциальных городках или маргинальных районах мегаполисов, на улицах, фабриках, шахтах. Режиссеры стилистически стремятся к гиперреализму как методу запечатления мест и историй, часто заходя на территорию документалистики. Для обозначения специфики их подхода появился термин *xianchang* (что означает «на сцене», «на локации», «на месте действия»). Смысл этого концепта в установлении тесных отношений между режиссером и отражаемой в его фильме средой. Метод предполагает использование непрофессиональных актеров, говорящих на родном диалекте, ручных камер, минимальное вмешательство в локацию, естественное освещение.

Конечно, стиль, содержание и язык режиссеров «шестого поколения» различается, но *тяготение к реализму так или иначе является общей их чертой*. В свою очередь реализм, сам по себе всегда разный, зависит от социально-экономических и политических условий. Фредрик Джеймисон писал об этом так: «Каждый последующий

реализм... был своего рода модернизмом. Каждый реализм также по определению нов: он направлен на завоевание совершенно новой содержательной области, с целью ее репрезентации. Каждый желает захватить то, что еще не было представлено, то, что еще не было названо и не нашло своего голоса... Это означает не только то, что каждый реализм возникает из неудовлетворенности рамками реализмов, которые ему предшествовали, но также и то, что реализм в целом разделяет ту динамику новаторства, которую мы приписывали модернизму как его уникальной отличительной особенностью» [4, с. 123].

Если во времена Мао режиссеры пытались вскрыть реальность через идею классовой борьбы, то кино «новой волны» стремится отбросить идеологические представления как искажающие реальность. Это кино не столько критикует господствующую идеологию, сколько показывает неприкрашенную жизнь, обнаруживая созданный властью спектакль. Режиссеры «новой волны» считают себя независимыми от государственной идеологии, но мы предполагаем, что в их кинопродукции можно обнаружить новую социально-политическую и экономическую конъюнктуру. Для авторов, начавших свой путь на стыке веков, новая действительность определяется не как «постмаоистская», а, скорее, в терминах краха эстетических и интеллектуальных режимов самопровозглашенного «Нового Просвещения» 1980-х годов, неотъемлемым элементом которого было модернистское кино, в 1990-е годы окутанное плотной мифологией бюрократической рыночной экономики. То, с чем столкнулось новое поколение, – не измененная или искаженная действительность, а полное отсутствие «реальности»

в результате тотальной рационализации социальной сферы монополией власти, капитала и сопутствующей им индустрии культуры и системы ценностей [5, с. 140].

Разрушение идеологической тотальности в конце 1980-х годов и усиливающийся распад «реформаторского консенсуса» на протяжении 1990-х годов в итоге привели к фрагментации китайского общества во всех измерениях и областях, так что «открытие» реальности больше не предусматривало нового объединяющего начала. Скорее, поиск «реальности» должен начинаться с *когнитивного картографирования противоречивого множества реальностей*, которые становятся открытыми для критических дискурсивных вмешательств социально и политически конкретных личных историй, позиций, интересов и идентичностей.

Концепция сяньчэна в фильмах Цзя Чжанкэ

В этом контексте «физическая реальность», рассматриваемая Цзя Чжанкэ, — это сяньчэн (县城), или *город уездного уровня*. Следует отметить, что применительно к фильмам Цзя Чжанкэ сяньчэн — это не описание места действия, а полноценная концепция. Название не относится лишь к техническому административному определению («уездный центр»), но включает в себя такие города, как Феньян (родной город режиссера и место действия его фильмов «Карманник» и «Платформа»), и более крупные провинциальные города, такие как Датун (место действия «Неизвестных удовольствий»).

К объективным *пространственным свойствам сяньчэна* можно отнести следующие: завалы из обломков строений рядом с безликими улицами и зданиями; заброшенные угольные шахты и шоссе; большие неиспользуемые площади; современные танцевальные шоу, конкурирующие с деревенскими операми и дискотеками; видеосалоны и обветшалый, пустой вокзал; повсеместные лотереи; нейтральные, однообразные и вместе с тем волнующие звуки, типичные для эпохи умственной рассеянности и беспокойства; одинокие, унылые пешеходы, идущие в пыли, сгущающей воздух. Родной город у Цзя Чжанкэ — это город без знаменитых древних архитектурных реликвий или логотипов современного китча, но все же это *пространственное образование с определенным поэтическим значением*.

Особенность сяньчэна как типа социального ландшафта заключается в его вездесущности в социально-экономическом, географическом и социологическом смыслах, а также в недостаточной представленности в кино и литературе. *Сосредоточение внимания на сяньчэне означает приближение к изнанке китайской реформы и китайской современности в целом*. Являясь частью «городского Китая», сяньчэн отличается от аутентичного, связанного с обычаями сельского Китая с его существенными преимуществами в первые годы реформ (из-за системы домашнего производства и роста цен на еду) и стабильной деревенской социальной и этической структурой.

Все это было быстро разрушено влиянием рыночных сил, что привело к массовым потерям пахотных земель и исходу сельского населения в быстрорастущие городские промышленные и сервисно-промышленные центры.

С другой стороны, *сяньчэн* — это определенно не городской, столичный центр, а противоположность городской утонченности, моде, высокооплачиваемой беловоротничковой работе и доступу к национальной культуре и политической власти, к международному глобальному капиталу и идеям. Сяньчэн противоположен реалиям жизни в городах государственного значения, таких как Пекин и Шанхай, столицах провинций в прибрежных или крупных промышленных районах с богатыми экономическими, культурными или туристическими ресурсами (Нанкин, Ханчжоу, Сиань, Гуанчжоу). С точки зрения материального или символического капитала *сяньчэн* — это в основном *пролетарский Китай*. Что касается городского устройства, то сяньчэн обычно оказывается бесформенным и непривлекательным, обнажая основанную на утилитарности пространственную и социальную организацию, не имеющую перспектив преодоления [5, с. 141–142].

Если сяньчэн — основной ландшафт фильмов Цзя Чжанкэ, то *исчезновение* — его основная тема. На глобальном уровне это исчезновение целой общины (государственная фабрика с тридцатью тысячами служащих в «Сити 24»), социальной группы (музыкальная и танцевальная труппа в «Платформе») и даже целого города (древний город Фэнцзе в «Натюрморте»).

«Натюрморт» (Цзя Чжанкэ, 2006)

Действие фильма «Натюрморт» происходит в Фэнцзе — городе с 2300-летней историей, расположенном в среднем течении реки Янцзы, ставшем первым местом, выбран-

ным для сноса перед надвигающимся наводнением, вызванным постройкой плотины «Три ущелья». Плотина затопила большую часть исторического города, вынудила 1,4 миллиона человек покинуть затопленную территорию и потратила в общей сложности 25,5 миллиарда долларов США на один из крупнейших промышленных проектов в истории человечества. Фэнцзе должен был исчезнуть всего за два года. Возможно, поэтому для Цзя Чжанкэ этот город стал одним из тех мест, в которых можно было увидеть быстро меняющийся мир. «Натюрморт» исследует транслокальные потоки капитала и рабочей силы, а также неизмеримые издержки массовой миграции и необратимого исчезновения местной природы и культуры.

Объединенные силы капитала и политики берут верх над природой, а труд, на который полагается капитал для победы над природой, — это промежуточное звено между ними. Эти силы материализуются в «Натюрморте» в образе рабочих-мигрантов, рискующих жизнью и здоровьем в процессе сноса домов и фабрик, собирающих кирпичи, металл и бетонные блоки, а также выдирающих двери и окна для перепродажи. Древний город стоит, заваленный обломками и полуразрушенными зданиями, готовыми рухнуть в любой момент (Рис. 4). Наравне с древностью



Рис. 4

мы можем заметить и памятник другой эпохи – закрытую фабрику, руину социалистического наследия.

В данной ситуации нет большого различия между сельскими рабочими-мигрантами и бывшими работниками заводов, и те и другие брошены государством и вынуждены выживать самостоятельно. Когда мы смотрим, как рабочие используют топоры и молотки для сноса зданий, нас настигает некое чувство иррациональности. Где бульдозеры и другая тяжелая техника, которую мы ожидаем увидеть в месте создания крупнейшего инженерного проекта [8, с. 96–97]?

Название «Натюрморт» звучит как оксюморон на фоне постоянного движения людей и капитала, и даже природа – воображаемая как пространство вечной стабильности – не может устоять перед натиском капитала и труда (Рис. 5). Для сравнения: китайское название фильма – *San xia hao ren*, что буквально означает «хорошие люди в Трех ущельях». Цзя упоминает, что название вдохновлено пьесой Бертольда Брехта «Хороший



Рис. 5

человек из Сычуани», но намерение режиссера состоит не в том, чтобы драматизировать дилемму о сложности быть хорошим человеком в подобных обстоятельствах, а в том, чтобы представить реальность района Трех ущелий, преисполненную ироническим, даже абсурдным сосуществованием «рациональности и иррациональности, прогрессивности и отсталости, нищеты и оптимизма, живости и подавленности» [5, с. 141–142]. Таким образом, фильм становится *кинематографическим исследованием «натюрморта» тревожного взаимодействия капитала, труда и природы.*

«Тесицью» (Ван Бин, 2003)

«Тесицью. К западу от железнодорожных путей» – еще одна важная картина, запечатлевшая изменения Китая на рубеже веков. Один из лейтмотивов этого документального фильма – длинные гипнотические кадры железнодорожных путей в промышленном районе Теси к западу от Шэньяна. На протяжении десятилетий по этим путям ездили грузовые поезда, перевозящие сырье и топливо от одного завода к другому, поддерживающие всю деятельность в районе. Но в начале нулевых Теси оказался на грани исчезновения, и молодой режиссер Ван Бин был там, чтобы документировать этот процесс, под падающим снегом снимая последние прибытия поездов на фабрики. «Тесицью» поставил точку или, по крайней мере, обозначил главу в истории кино о рабочем классе: рабочие покидают фабрику, чтобы больше никогда туда не вернуться.

С декабря 1999 года по весну 2001 года Ван Бин снял более 300 часов материала. Длина финальной версии более 9 часов, она разделена на три дополняющие друг друга части: «Ржавчина», посвященная прекращению промышленной деятельности района (4 часа); «Остатки», посвященные сносу хутуна Rainbow Row (3 часа); и «Рельсы», самая интимная и странная часть, фокусирующаяся на сложных отношениях между отцом и его сыном, борющимися за выживание, нелегально работая на железных дорогах (2 часа).

Первый час «Ржавчины» показывает последние рабочие дни между зимой и летом 2000 года, печального года для тяжелой промышленности Шэньяна. На третьем часу мы видим, что вся рутина закончилась: камера проходит по тем же пространствам, которые были показаны ранее (завод по производству многослойной меди, свинцовые доменные печи, литейный завод по производству цинка и т. д.), но на этот раз они полностью пусты. Это вызывает ассоциации с идеей Микеланджело Антониони, которую он выразил в конце «Затмения»: крайняя меланхолия пустых пространств и человеческого отсутствия.

Фабрики Теси — скелеты прошлого, жертвы эрозии (Рис. 6). Компании, владеющие ими, имеют настолько большие долги, что единственное, что у них осталось, — это масса лишних рабочих. Как эти фабрики могут продолжать приносить прибыль? Ответ заключается в том, что, очевидно, не могут, поэтому они должны закрыться, поскольку принадлежат к другой эпохе. «Тесицуй» замыкает историю пролетарского кино, пережившего свою триумфальную фазу, когда Дзига Вертов в 1931 году снял «Энтузиазм. Симфония Донбасса». Ван Бин так



Рис. 6

или иначе *откликается на это празднование промышленной мощи, показывая его посмертную фазу, разрушение целой цивилизации.*

В отличие от журналистских документальных фильмов, где процессы описываются подробно, в «Тесицуйе» нет никаких образовательных или хронологических стремлений: причины закрытия предприятий не объясняются, строгая последовательность событий не соблюдается. Ван Бин снимает лишь настоящее. Его камера интерпретирует процесс посредством коротких бесед или показа повседневных действий. В попытке понять историю «снизу» через *ощущения рабочих, изгнанных из нового мира, режиссер принимает их сторону и делится их взглядом*, поэтому его образный ряд неполон: бюрократов, принимающих решения, никогда не показывают, и он не снимает остальную часть Шэньяна, буржуазные кварталы, магазины, отели или шоссе. Главной темой становится трагическая судьба китайского рабочего

класса. Работники понимают, что им осталось не так много времени. Один из них говорит режиссеру: «Сними это место, скоро здесь ничего не останется» [1].

Вторая часть картины, «Остатки», рассказывает о разрушении одного из хутонов, принадлежащего закрывающейся фабрике, и переселении его жителей. Ван Бин снова прибывает как будто в последний момент, успевая застать моменты повседневной жизни, а затем и реакцию людей на новость о сносе их района. Многие начинают продавать на улице все оставшееся имущество, но почти никто не покупает. Для стариков разрушение района связано с большими эмоциональными потерями, так как его история непосредственно связана с историей их жизни.

«Остатки» открываются сценой уличной лотереи в жилом районе Теси. После того как толпа расходится, мы видим человека, поднимающего с земли брошенные лотерейные билеты, пока ветер уносит большинство из них; они кажутся обрывками надежды, которым не за что уцепиться. В поиске удачи этот человек проверяет каждый билет на случай, если один победитель был выброшен, но напрасно. Такие же поиски продолжаются на следующий день. Сцену разобрали, а место розыгрыша за ночь превратилось в руины, покрытые новым слоем снега. Одинокий мужчина долбит поле, пока не находит небольшое хранилище железного лома. Затем мимо проходит сборщик металлолома, платит человеку и загружает громоздкие палки на его трехколесный велосипед. Другой переработчик проходит, волоча за собой зазубренные деревянные доски, пользуясь дорожкой, проложенной трехколесным велосипедом сборщика железа.

Эти начальные кадры представляют фигуру переработчика. В конце концов, переработка — это последний способ заработать на жизнь для безработных. Каждый, независимо от возраста, мог найти и продать многообразные отходы за небольшую прибыль. В ход идет не только макулатура, железный лом, консервные банки и бутылки, дерево, кирпичи и другие материальные отходы, но и собственная физическая и умственная энергия, которая в противном случае также была бы потрачена впустую. Однако их труд не созидателен, поскольку они сотрудничают с теми же разрушительными силами, которые стремятся демонтировать фабрики и сравнять с землей их дома. Точно так же, как рабочие участвуют в разборе развалин фабрики, жители района, который вот-вот снесут, первыми разрушают собственные дома, забирая или продавая их фрагменты, чтобы получить максимум из этой беспомощной ситуации (Рис. 7). Они торгуются из-за каждого цента, хотя (или потому что)



Рис. 7

знают, что с натиском новой эры и изменениями в государстве никакой торг невозможен [6].

В редком применении недиегетического звука Ван Бин накладывает объявление о неизбежном «переселении» района поверх изображений, снятых на улице, где жители читают объявление на столбах электропередачи. Использование недиегетического звука создает эффект вездесущности паноптической власти. Кажется, что государственная сила вот-вот завладеет этим районом, так что его *жители вдруг обнаружат, что они больше не находятся на своей территории.*

Поскольку их дома внезапно превращаются в «пространство другого», у жителей нет другого выбора, кроме как отвечать на «стратегии» государства и застройщиков партизанскими «тактиками». Имея многолетний опыт, говорящий им о том, что бесполезно сопротивляться любым действиям, спонсируемым государством, они разбиваются на небольшие группы, чтобы обсудить точные размеры своих домов и получить максимальное возмещение, доступное через законы, принятые без их участия. Жители производят расчеты, зачастую направленные не только на государство, но и на своих соседей или даже членов собственной семьи. Те, у кого есть средства, уезжают и принимают лучшие предложения, в то время как те, у кого нет средств, пытаются исключить старшее поколение или сирот из числа претендентов на переселение, постоянно ведя переговоры с властями. Оставшиеся понимают, что каждый день, который они продержались, влечет за собой финансовые потери для застройщика, так что оставаться на своих местах становится способом ма-

нипулирования нетерпением последнего, которое затем может превратиться либо в скупую щедрость, либо в безрассудную жестокость.

Заключение

Несмотря на разницу подходов — летописный и эпический взгляд Цзя Чжанкэ, предельно близкий, антропологический у Ван Бина, — оба режиссера дают нам оптику, через которую мы можем глубже понять процессы, происходящие в Китае. Для Цзя Чжанкэ центром внимания становится особый тип пространства — сяньчэн («уездный город»), находящийся между деревней и крупными провинциальными городами и лучше остальных отражающий обратную сторону китайских преобразований и современности. В этом ландшафте разворачиваются истории его ранних фильмов, исследующих ключевую для многих современных китайских режиссеров тему исчезновения особенностей, определяющих Китай прошлого века. Апогея она достигает в картине «Натюрморт», где под воду уходит целый город Фэнцзе. Затопление существовавшего 2 тысячи лет города в целях постройки крупнейшей электростанции свидетельствует о наступлении нового этапа в развитии Китая. Цзя Чжанкэ запечатлевает силы и потоки людей, капитала и политики, реализующие этот переход в их синергии и противоборстве. Для Ван Бина *исчезновение — это также один из центральных мотивов.* Он успевает ухватить последние месяцы существования фабрики и таким образом проследить развитие отношений людей и пространства, определявшего их жизнь, а теперь уходящего в прошлое.

Литература

1. Alvarez I. V. Urban Transformations in China through the Cinema of the Sixth Generation [Электронный ресурс]. – (2010). – URL: https://www.academia.edu/7756967/Urban_Transformations_in_China_through_the_Cinema_of_the_Sixth_Generation (дата обращения: 31.09.2021).
2. Auge M. Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity. – L. : Verso, 1995. – 122 p.
3. Castells M. The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. 1. The Rise of the Network Society. – Oxford : Blackwell, 1996. – 594 p.
4. Jameson F. A Singular Modernity. – L. : Verso, 2012. – 258 p.
5. Kapur J., Wagner K. B. Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique. – L. : Routledge, 2013. – 370 p.
6. Li J. Wang Bing's West of the Tracks – salvaging the rubble of utopia [Электронный ресурс] // Jump Cut. – 2008. – № 50. – URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/WestofTracks/text.html> (дата обращения: 17.12.2021).
7. Razing History: The Tragic Story of a Beijing Neighborhood's Destruction [Электронный ресурс] // The Atlantic. – 09.02.2012. – URL: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/02/raising-history-the-tragic-story-of-a-beijing-neighborhoods-destruction/252760/> (дата обращения: 19.12.2021).
8. Wang X. Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema. Globalization and Its Chinese Discontents. – L. : Palgrave Macmillan, 2018. – 265 p.
9. Yingjin Z. Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2010. – 257 p.

С. Н. Анашкин*

От типажа к индивиду: ретроспектива фильмов северо-восточных штатов Индии

Разнообразие индийского кинематографа, известного как одна из самых коммерчески успешных киноиндустрий в мире, обусловлено наличием и крупных кинокомпаний (Болливуд, Голивуд и др.), и независимых студий «параллельного кино». Многообразие индийского кино – следствие географических, языковых, этнических и иных историко-культурных факторов.

Известно, что культура разных индийских штатов при всей общности индийского как национального очень сильно различается содержательно и стилистически.

В нашей статье речь пойдет о кино северо-восточных штатов Индии.

«Семь сестер» северо-восточных штатов Индии

Северо-восточные штаты Индии – диковинная страна. С точки зрения географии это почти анклав. Лишь тоненький мостик (вкрапление территории Западной Бенгалии) соединяет обособленный край с «материковой» Индией. Внизу – равнины Восточной Бенгалии (прежде одна из провинций Британской Индии, ныне суверенная Бангладеш), сверху – горные цепи: королевство Бутан и просторы

* **Сведения об авторе:**

Сергей Николаевич Анашкин – независимый исследователь, киновед, Екатеринбург.

Тибета (подвластного КНР), на востоке — границы независимой Мьянмы¹. Если следовать той же географической логике, регион включает в себя семь административных единиц: Мегхалаю, Трипуру, Манипур, Мизорам, Нагаленд, Аруначал-Прадеш и самый солидный из штатов — Ассам. От него в свое время и отпочковались шесть «племенных» штатов. Тем не менее существует альтернативная классификация. Принято говорить об особой культурной общности — негласном союзе «семи сестер», в котором индуистский Ассам замещен буддийским Сиккимом² [8].

Эти земли населяют народности, по языку и культуре родственные обитателям Юго-Восточной Азии (штаты Трипура, Манипур, Мизорам, Мегхалая, Нагаленд и отчасти Ассам) или народам тибетской культурной общности (Аруначал-Прадеш, Сикким)³ [6]. Некоторые этносы — нага и мизо-куки-чины обитают по обе стороны индо-бирманской границы (имея в обеих странах свои автономии). Во многих из перечисленных штатов действовали сепаратистские движения, отряды партизан

¹ При взгляде на карту становится очевидным замысел англичан: те стремились к аннексии «ничейных» земель, чтобы объединить две колонии, чтобы срастить с Бирмой Бенгалию и Ассам, состыковать Индостан и Юго-Восточную Азию.

² Гималайский штат Сикким (в прошлом — княжество, подвластное Индии) отсечен от прочих «сестер» территорией Западной Бенгалии. Определяющее влияние тибетской культуры сближает его обитателей с горцами штата Аруначал-Прадеш. Географы относили Сикким к регионам Восточной Индии.

³ «Индийцы относятся к жителям отдаленных северо-восточных территорий страны несколько свысока, подчас даже пренебрежительно, награждая их обидным прозвищем *чинки* — “китаезы”». С. Рыжакова «Путешествие в бесконечность. Индийские этнографические этюды» М. «Вече», 2018

вели вооруженную борьбу за отделение от Индии, кое-где межэтнические конфликты продолжают тлеть до сих пор. Местные жители по большей части исповедуют не государственный индуизм, а традиционные верования, буддизм или различные варианты христианства. Сладким напевам из болливудских картин здешняя молодежь предпочитает энергичные риффы гитарного рока⁴.

Ситуация парадоксальна: этнический кинематограф в этих краях существует, а вот развитой индустрии нет. В северо-восточной части страны не сложилось устойчивой традиции кинопроизводства и кинопотребления. Исключение составляет лишь штат Ассам с его массовым кинематографом, ориентированным на общеиндийский канон⁵. Именно здесь работают 400 из 500 кинотеатров, зарегистрированных в регионе [11]. Красноречив пример Мизорама: в начале прошлого десятилетия тут не было ни одного кинозала, местный люд довольствовался домашним видео и спутниковыми каналами [10].

⁴ В документальном фильме *Guns&Guitars — a musical travelogue* (реж. Bidyut Kotoky, 2016) феномен «северо-восточного рока» трактуется как один из инструментов борьбы за региональную и этническую самобытность. Выбор неболливудского музыкального стиля становится для местной аудитории способом противодействия «державной» унификации.

⁵ Ассам — крупнейший штат региона, край, давно и прочно вошедший в орбиту общеиндийской цивилизации. Основной этнос — ассамцы, ассимилированные монголоиды, правоверные индуисты, говорящие на языке, близком к бенгальскому. Национальный кинематограф возник в середине 1930-х годов. В 2010-е ежегодно производилось 15–20 картин. В штате Ассам проживают представители автохтонных малых народов и выходцы из сопредельных штатов, но этнические меньшинства не оказывают существенного влияния на культурную ситуацию.

Полнометражные фильмы здесь — редкость, штучный продукт. Кинематограф в этих краях остается авторским, а не «народным» искусством. Местные режиссеры предпочитают работать в коротком метре или в документальном кино.

Среди кинематографистов встречаются самоучки (с журналистским опытом), но тон задают студенты и выпускники калькуттского Института кино и телевидения им. Сатьяджита Рея / Satyajit Ray Film and Television Institute, Kolkata. «Реевцы» перенимают *творческий опыт классиков бенгальского независимого кино, осваивают приемы европейских повествовательных техник*. Их сценарии ориентированы на канон психологической прозы — на рассказ или роман, — а не на фольклорно-эпические клише (как сюжеты болливудских картин). О генезисе болливудских сюжетов писал индийский киновед М. К. Рагхавендра: «Большинство мейнстримовских картин снимались в формате эпоса, и в них действовали легендарные персонажи, взятые из мифологии, пусть даже действие переносилось в наши дни» [5, с. 9]. Индийский кинематограф, однако, не сводим к простой оппозиции «Болливуд — авторское кино». Промежуточное положение занимают «гибридные фильмы», где — в разных пропорциях — смешиваются условности обоих канонов. Подобные «провинциальные примитивы» я смог посмотреть в южноиндийском штате Карнатака. В 10-е годы нынешнего века смогли заявить о себе несколько перспективных авторов: Наполеон Рз. Танга (Napoleon Rz Thanga, Мизорам), Бенданг Виллинг (Bendang Walling, Нагаленд), Трибени Рай (Tribeny Rai, Сикким), Манож Кшетримаюм (Manoj Kshetrimayum),

Мина Лонгжам (Meena Longjam), Бобо Хурайжам (Bobo Khurajam), Ашок Вейлу (Ashok Veilou, Манипур). Но никому из перечисленных режиссеров пока что не удалось дебютировать в игровом полнометражном кино.

Стоит отметить, что *кинопроизводство в Индии принято классифицировать по языковому, а не по территориальному принципу*. Картина на государственном хинди может быть произведена, к примеру, в Ассаме, а на тамильском — в сопредельном с Тамилнадом штате Керала. В регламенте Национальной кинопремии (National Film Awards) выделена отдельная номинация — «Фильмы на региональных языках». Но, когда такая классификация применяется к кинематографу Северо-Восточной Индии, это приводит к определенной путанице. В одну категорию попадают и фильм «племенного» автора, и картина уроженца другого штата, который сам не владел тем языком, на котором снимал. Разумнее не смешивать, а разъединить два типа кино. «Гости» реализуют свои авторские концепции и личностные амбиции, экранная «антропология» для них — лишь антураж. Автохтоны стремятся репрезентировать и осмыслять культурную самобытность своих народов. Впрочем, и тем и другим приходится полагаться на сходную целевую аудиторию: не на слаборазвитый локальный кинопрокат, а на фестивальную публику на «материковой» Индии и в других странах.

Несколько слов о понятии «племенной». В Индии «племя» — узаконенный термин: этническая общность, которая не вписывается в кастовую систему. Такие народы принято относить к категории зарегистрированных племен (Scheduled Tribes). Смысл этого слова не совпадает ни с трактовкой термина в современной

антропологии (там племенами принято называть архаические общности), ни с представлением о коренных малочисленных народах, принятом в России. В разряд племен попадают и «охотники за головами» из народности нага, и тибетизированные горцы, исповедующие ламаизм. В Индии племена не всегда малочисленны, встречаются автохтоны-«миллионники» (к примеру, гаро, живущие в Мегхалае и сопредельных штатах). Численность этих племен превосходит численность небольших европейских наций. Но в многолюдной Индии с ее миллиардным населением племенные народности все равно остаются этническими меньшинствами.

Манипур: политика и фольклор

Манипур — самый индианизированный штат из группы «семи сестер». Язык этноса манипури родственен языкам народностей Мизорама, Нагаленда и сопредельных районов Бирмы, относится к тибето-бирманской семье. Но местные жители исповедуют вишнуизм (культ бога Кришны), привнесенный сюда из Бенгалии еще в XVII веке. При британском владычестве Манипур был самостоятельным княжеством. Принятие индуизма означало, кроме всего прочего, вхождение манипурцев в общеиндийскую кастовую систему (племя сменило статус, формально стало народностью). С точки зрения кинопроизводства Манипур относительно благополучный штат. Фильмы на местном наречии снимают с начала 1970-х годов. Любопытно, что материалом для экранизаций становятся в Манипуре не только рассказы, романы и театральная драматургия, но и радиопьесы, тако-

ва специфика локального стиля — режиссеры привыкли опираться на звучащее слово, на диалог [13]. Совокупное количество фильмов невелико, но новинки появляются регулярно — хотя бы одна картина в год. Тем не менее штат переживает кризис системы кинопоказа. Прессинг повстанческих групп еще в 2000-е привел к закрытию кинотеатров, специализировавшихся на показе голливудской (хиндиязычной) продукции. В новом десятилетии многие кинозалы перестали функционировать, так как не смогли обновить техническое оснащение — перейти с пленочного на цифровой показ [13].

Наибольшую известность среди работ последнего десятилетия снискал игровой дебют документалиста Хаобама Пабана Кумара (Naobam Paban Kumar) «Владычица озера» (Lady of the Lake, 2016, название на манипури Loktak Lairembee). Фильм представляет собой парадоксальный гибрид игрового и неигрового кино, антропологического этюда и политического высказывания. Двойную жанровую природу картины определяют ее «первоисточники»: это и экранизация рассказа манипурского прозаика Судхира Наоройбама (Sudhir Naoroibam), и перекройка материала документального фильма «Жизнь на плаву» (Floating Life, Phum Shang, 2014) самого Хаобама Пабана Кумара. Поводом к появлению обоих произведений стали события 2011 года. Тогда правительство штата прибегло к репрессивным мерам: чтобы сократить число рыбаков, ведущих традиционный промысел на озере Локтак, власти решили сносить их жилища, возведенные на плавучих платформах. Согласно официальной версии, количество искусственных островов (пхумди) превысило критическую отметку, что пагубно повлияло



*«Владычица озера».
Афиша и кадр из фильма*

на экологию водоема. В туристических текстах предлагается официальная версия: «Хотя пхумди существуют уже несколько веков, лишь в конце XIX и начале XX века плавающие острова стали использовать для рыбалки. По состоянию на 1986 год на островах было зафиксировано около 200 построек, а к концу 1990-х Департамент по развитию сообщил о наличии уже 800 хижин на пхумди» [14]. В документальной картине «Жизнь на плаву» ставятся под сомнение официальные выводы. Режиссер обращает внимание на другие источники загрязнения: мусор и сточные воды из близлежащего города. Власти, не желая вникать в суть проблемы, карают «озерных людей», а не муниципальные службы — чиновников, которые не справляются с утилизацией отходов.

По словам режиссера, документальный фильм «Жизнь на плаву» стал необходимым этапом в осмыслении кризисной ситуации, важной ступенькой в переходе к игровому дебюту. Обе картины начинаются с идентичных кадров: пылают рыбацьи хижины, есть во «Владычице

озера» и другие очевидные самоцитаты. Из неигрового кино в игровое переместились натурщики, изображившие основных персонажей. Во время съемок документального фильма эта пара супругов охотно общалась со съемочной группой, давала пространные интервью, не впадая перед камерой в ступор.

Центральный герой картины — мужчина среднего возраста по имени Томба (Tomba) — переживает ментальный кризис (западные специалисты назвали бы хворь депрессией). Недуг, вероятнее всего, вызван стрессовой ситуацией — боязнью потерять дом, утратить привычный уклад жизни. Воплощением страхов героя становится плавучий экскаватор (земснаряд-амфибия) — наглядный образ деструкции. Работа по дому, заботы по прокорму семьи ложатся на плечи жены, которая время от времени пилит никчемного мужа. Дочь живет вдали от родителей, в интернате при школе, за учебу девочки надо платить, а с деньгами в семье туго. В размеренный распорядок вещей вторгается негаданный случай: Томба находит спрятанный кем-то сверток с оружием. Обретение пистолета магическим образом преображает мужчину, пробуждается энергия маскулинности, апатию и покорность судьбе вытесняет склонность к агрессии.

Время от времени поблизости от героя проплывает долбленка какой-то старухи. Ночью в семейной хижине раздаются чужеродные звуки, на окрестных волнах различим силуэт некой женщины в лодке. Пустившись в погоню за незнакомкой, Томба стреляет в незваную гостью, разрядив всю обойму в ее плоть. Та, невредимой, появляется вновь, возвращая пустые гильзы несостоявшемуся убийце. Облик умудренной опытом женщины,



«Владычица озера».
Коллаж из кадров фильма на обложке
журнала и кадр из фильма

одетой на стародавний манер, приняла местночтимая богиня, хранительница озера Локтак, чтобы вразумить непутевого подопечного. Герой счел за благо избавиться от пистолета — оружие упокоилось среди водорослей, на дне. Финальная сцена воспринимается как метафора отказа от вооруженной борьбы в пользу ненасильственных методов сопротивления власти. В фильме «Жизнь на плаву» гражданский активист предлагал обжаловать решения правительства Манипура в федеральном суде.

«Полезного действия» в этом кино хватило бы на короткометражную ленту, вымысел намеренно растворен в бытовом, этнографическом антураже. Минималистский нарратив строится на манер антропологического повествования как цепочка рутинных действий, что удобно для непрофессиональных актеров-натурщиков, им нет нужды перевоплощаться в кого-то другого, ведут себя так, как привыкли. Играет по-настоящему (меняет эмоциональный настрой в зависимости от смыслового наполнения сцен) лишь исполнитель центральной роли.

Обитатели озера Локтак — часть основного этноса штата, народности мейтхей. И все же специфический способ хозяйствования оказал воздействие не только на обиход рыбаков, он повлиял и на их самосознание. Считается, что среди мейтхей преобладают индуисты, а приверженцы традиционных верований находятся в меньшинстве, но даже правоверные почитатели Кришны не разрывают окончательно связь с местными архаическими божествами. Показательно, что интерьер хижин «озерных людей» свободен от религиозных изображений, незримое присутствие божеств, вероятнее всего, обозначает символические предметы, а не иконы и идолы, выставленные напоказ.

В фильме представлены техника и приемы рыбалки: различные типы лодок, ловушек, снастей. Показан процесс сборки плавучего острова (пхумди) — панели, сплетенные из веток и покрытые дерном, будто детали конструктора, пристыковываются друг к другу. В коллективном труде участвуют все мужчины округи. Зафиксированы женские занятия: процесс просеивания риса, приготовление пищи. Реконструирован знахарский ритуал — сеанс снятия порчи и подношения духам жертвенной пищи: пальмовый лист с горсточкой риса опускается в воды озера. Примечательно то, что акт экзорцизма совершает не брахман-вишнуит, а местный шаман (жрец реликтового локального культа). Мелькают в кадре и приметы нового времени: быт семей рыбаков скуден, достаток весьма скромнен, но «озерные люди» все же не отказывают себе в покупке солнечных батарей.

Сцены гражданской активности — моменты единения общины — дополняют антропологический сюжет.

Эмоциональным пиком картины становится неигровой эпизод. На соседском сходе женщина средних лет произносит пронзительный монолог: не собирается она покидать обжитые места, хочет умереть в собственной хижине, готова погибнуть за *свое* озеро. Именно женщины становятся заводилами в коллективных действиях, позволивших рыбакам дать отпор вооруженному отряду полиции, который намеревался снести их *самострой*.

Документальный фильм «Жизнь на плаву» помогает уточнить картину гендерных полномочий. Мужчины добывают ресурс — ловят рыбу (источник покрытия нужд, средство прокорма). Женщины обрабатывают сырье: сушат, коптят. Они же торгуют готовым продуктом на городском рынке. Экономический курс семьи и контакты с внешним миром жены берут на себя. В этом локальном сообществе положение женщин отнюдь не принижено, сопоставимо со статусом местных мужчин.

В контекст актуальных событий встроена повседневность — житейские будни типичной рыбацкой семьи. Острый конфликт гуманитарных и экологических приоритетов, характерный для стран Южной Азии, показан через призму этнической психологии «озерных» мейтхей.

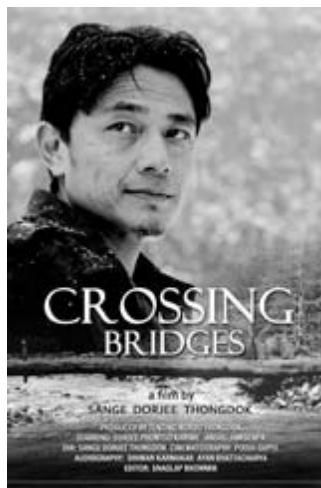
Аруначал-Прадеш: иногда они возвращаются

Штат Аруначал-Прадеш (в прошлом Северо-Восточное пограничное агентство) подобен лоскутному одеялу. Здесь проживают десятки этнических групп. Штат протянулся от Бутана до Бирмы, на севере граничит с Тибетским автономным районом КНР. Название переводится с хинди как «страна залитых светом гор». Британцы аннекси-

ровали *бесхозные земли*, прирезав к своим заморским владениям в качестве буферной зоны, отделяющей Индию от Китая (который по сию пору продолжает претендовать на горные территории). Среди автохтонов — тибетизированные горцы, лесные охотники и земледельцы из группы племен нага и крестьяне равнин, по образу жизни близкие к соседям-бирманцам. Стоит заметить, что сведения о количестве этнических групп штата, приведенные в разных источниках, не совпадают. Так, Г. Сдасюк утверждает, что «район заселен тибето-бирманскими народностями и племенами, говорящими на 50 языках и диалектах» [7], И. Ковалев пишет о «25 крупных племенах, которые делятся более чем на 80 подплемен. Почти каждое говорит на своем диалекте» [1], а О. Ульциферов указывает на «16 относительно крупных языков, количество всех языков достигает 82» [8]. Пестрота культур, отсутствие *доминантных* этносов делает собственное кинопроизводство коммерчески проигрышным, нерентабельным. Тем не менее натура Аруначала и антропологическая экзотика привлекают резидентов других штатов, локации востребованы заезжими постановщиками.

Из уроженцев Аруначал-Прадеша заявить о себе смог лишь Санге Дорджи Тхондок (Sange Dorjee Thongdok), снявший первый полнометражный фильм на языке народности шердукпен — «Пересекая мосты» (Crossing Bridges, 2014). Малобюджетный проект финансировался за счет средств семьи самого режиссера. Все роли исполнили непрофессионалы — знакомые и друзья.

«Пересекая мосты» — типичный *возвращенческий* фильм. Таши, компьютерщик, давно живущий в Мумбае, приезжает в родные края. Гость не сообщает



«Пересекая мосты».
Афиша

родным, что потерял работу, расстался с девушкой, с которой встречался несколько лет, растратил свои сбережения. Привычный распорядок жизни не выдержал натиска глобального экономического кризиса, разразившегося в 2008 году. Таши надеется переждать трудные времена в горной глуши Аруначала. Он с навязчивой регулярностью звонит другу в Мумбаи, умоляя отыскать для него вакансию. Одиночество холостяка скрашивают встречи с незамужней девушкой. Начинаящую учительницу распределили в Аруначал из Шиллонга (ныне столица штата Мегхалая, прежде — столица штата Ассам). Молодые люди принадлежат к разным этническим группам, общаются между собой по-английски⁶. Симпатия их взаимна, но соединить судьбы влюбленным не суждено. Девушка просватана за представителя своего этноса (вероятнее всего, речь идет о народности кхаси) и не противится браку по сговору. Когда раздается звонок из Мумбая — новообразованная компания спешно набирает персонал, — Таши отказывается от долгожданного предложения. Герой решает остаться в родных горах, трудиться на благо соплеменников-шердукпен, учить соседскую дет-

⁶ Любопытно, что государственный хинди преподается здесь при посредстве английского (практически как иностранный язык).

вору в деревенской школе. Пример гармоничной семьи он находит в браке своих родителей: четкое разделение мужских и женских обязанностей укрепляет союз.

Название фильма «Пересекая мосты» следует понимать метафорически. Таши за долгие годы отсутствия отвык от местных привычек и обыкновений. Маркерами этнической идентичности выступают обычно *вписанность* индивида в определенный ландшафт, кулинарные привычки и предпочтения. Горожанину боязно переходить норовистую речку по бревнышку, переброшенному через поток. Чужаку не обойтись без помощи горца, который возьмет его за руку и будет указывать путь. Тибетские яства с непривычки кажутся несъедобными: традиционный чай с мукой и маслом Таши выплескивает за окно (пока родные не видят). К финалу герой научится самостоятельно пересекать мосты, откроет заново вкус материнской пищи, оценит достоинства традиционной культуры народности шердукпен.

Сюжет о *репатриации* горожанина в родные края, о возврате к истокам родной культуры характерен для этнического кино многих стран (в том числе и для этнического кино России). В нем простоудушно — в форме открытого назидания — проявляют себя идеи национального возрождения, этнического «ривайвелизма». Конфликт «старое — новое» (локальное и глобальное) нивелирован как несущественный. Вековые традиции трактуются как *наследие*, а не набор *пережитков*. Положительный персонаж выступает в двух ипостасях: реципиент и донор. Он обретает смысл жизни, открывая заново архетипы традиционной культуры. Делится с соплеменниками полезными знаниями, навыками, опытом, обретенным в дальних

краях. Герой призван строить мосты между двумя мирами — *архаикой* и *современностью*.

Шердукпен — народность тибетского культурного круга. Гималайские автохтоны исповедуют ламаизм, носят тибетские имена, в округе функционируют буддийские монастыри. В одном из эпизодов картины запечатлен фрагмент фольклорного действия. Деревенские жители танцуют в масках демонических существ (хранителей буддийской веры) и в антропоморфных личинах, изображающих, вероятнее всего, профанных персонажей (шутов). Танцевальные представления шердукпен сочетают в себе две традиции: в них заметны влияние *монастырской* мистерии Цам и реликты местных анимистических ритуалов [15].

В повествование включена вставная новелла, основанная на быличках о коварстве лесных духов. Горцы время от времени пропадают в чащобах. Согласно представлениям местных жителей, в лесные дебри избранника уходит прекрасная незнакомка. Тот проводит счастливые дни в волшебном краю. Но однажды гость замечает, что лапша, которой кормят его хозяева, шевелится в чашке, что его каждодневная пища — клубок червей. Человек покидает обитель *блаженных* и возвращается восвояси, в обыденную реальность. Но на этом свете он уже не жилец — лесные духи отняли разум и присвоили душу. Фольклорная фабула в фильме разработана лишь эскизно, без погружения в мифопоэтическую реальность (вероятно, на чудеса не хватило бюджетных средств).

К сожалению, аутентичный фольклор и добуддийская мифология шердукпен отодвинуты на периферию сюжета. Знаки этнической самобытности подменяют-

ся универсальными религиозными символами. В кадре ламаистские ступы, молитвенные барабаны, гирлянды флажков. За кадром звучат только обрывки народных мелодий, саундтрек составлен из пьес в стиле нью-эйдж.

Естественный человек в предлагаемых обстоятельствах

Название фильма «Охотник за головами» (The Head Hunter, 2015) говорит само за себя: так принято именовать всех представителей этнической общности нага. Исследователи С. Маретина и И. Котин обращают внимание на 15 племен нага, «основной территорией которых является штат Нагаленд. Но в малых количествах нага проживают также на территории соседних Аруначал-Прадеш и Манипура. Общая их численность превышает 1 миллион. <...> Следует отметить большое влияние христианской (баптистской) религии, которая в настоящее время охватила более 90% всех нага» [3]. Хотя обычай охоты за головами ушел в прошлое, *образ* жестокого и кровожадного воина закрепился в сознании чужаков: индийцев и европейцев. Центральный герой картины — человек из народа ванчо (субэтнос нага, близкий к племенам коньяков из Нагаленда), редкие диалоги звучат на раритетном наречии. Натурные съемки велись в природоохранном парке на границе двух штатов — Аруначал-Прадеш и Ассама. Режиссер «Охотника за головами» Ниланжан Датта (Nilanjan Datta) — бенгалец по происхождению, предки его жили на территории нынешней Бангладеш. Родился в Ассаме, рос в Аруначале. Сам он писал о себе: «Я родился и вырос в Ассаме, но местные жители



«Охотник за головами».
Афиша и кадр из фильма

не признавали меня своим. Задумавшись о собственных корнях, я стал размышлять и о проблемах идентичности других этнических групп, более маргинализированных, чем бенгальцы» [12]. Образование получил в Институте кино и телевидения (FTII, Film and Television Institute of India) в Пуне, штат Махараштра.

Фабула «Охотника за головами» похожа на плутовскую новеллу. В джунглях южного Аруначала доживает свой век одинокий старик-ванчо. Ежеутренне совершает нехитрые ритуалы в память о родичах. Покой отшельника нарушает вторжение чужаков, работников дорожной компании: через джунгли намерены проложить скоростное шоссе. Лесной старожил заявляет права на свою территорию. Урезонить туземца берется дорожник, владеющий языком ванчо (успешный исход переговоров — шаг к карьерному росту). Парень пытается *приручить* дикаря при помощи мелких подачек: алкоголя и сигарет. Посулами и обманом ему удастся выманить старика из чащоб. Пожилого ванчо перевозят в столицу горного штата, по-

селяют в казенном гестхаусе. Городские пройдохи обирают наивного старика, тот, не разбираясь в реальных ценах, сорит шальными деньгами. А в это время бригады дорожных рабочих разоряют его алтари, разрушают исконную среду обитания. Старый ванчо возвращается в родные места. Но прежнего мира больше не существует. Там, где располагалось святилище, отныне пролегает лента шоссе. Нет шанса возобновить поминальные ритуалы: пронсясь на полном ходу, автомобили сшибают реликвии, оставленные на асфальте...

Фильм соединяет нескольких жанров, драму и трагикомедию, аллгорию и сатиру, *экологическое кино* и стилизацию под *антропологический документ*. Создавая повествовательную конструкцию, автор находит опору в корпусе западных *мифов* о благородном дикаре, не возвращенном еще пороками современной цивилизации. Берет на вооружение довольно архаичный концепт — идею «естественного человека». Он фокусирует все внимание на определенных традициях нага, другие обычаи намеренно обходя стороной.

Старика-ванчо — последнего представителя своего рода, членов его семьи, вероятнее всего, скосил мор. Подчеркнута *первобытность* героя. Связи с внешним миром оборваны, он вычленен из общественных взаимосвязей. Из одежды только набедренная повязка да браслеты, украшающие предплечья. Из орудий — нож на длинной рукояти (обязательный мужской атрибут, у нага он называется *дао*): и подспорье в быту, и грозное оружие. Огонь добывается трением. Примечательно, что персонаж представлен лесным охотником, а не земледельцем. Между тем, подсечно-огневое земледелие —

важный маркер *хозяйственной* самобытности всех племен этнической общности нага. Земледельческий навык то ли вовсе неведом жителю джунглей, то ли утрачен как несущественный (одинокка не тратит силы на обработку полей).

Режиссер не скрывает *культурных аналогов* (прототипов, референсов), повлиявших на образ центрального персонажа. Старик так давно живет вдаль людей, что позабыл свое настоящее имя. Когда молодой соплеменник, шутя, называет героя Дерсу, тот соглашается откликаться на новое прозвище. Очевидна отсылка к образу Дерсу Узала из классического фильма Акиры Куросавы⁷. Таежный следопыт, автохтон Уссурийского края — пример *природного человека*, включенного в экосистему, а не противостоящего ей.

Автор не стремится к детальной разработке характеров, делая ставку на типажные характеристики. Фильм держится на естественном обаянии основного натурщика и на подробной репрезентации *среды обитания*, будь то лесные ландшафты с их нерукотворной *архитектурой* и диковиной живностью или пространства, освоенные людьми, — вертикальная перспектива гималайского городка, мозаика рас: тибетцы, индийцы. Саундтрек составлен из препарированных шумов — звуков природы (гомон обитателей джунглей) и примет городской акустики (многоголосье монахов, доносящееся из ламаистской обители).

⁷ «Дерсу Узала» («Мосфильм», 1975) — экранизация одноименной повести Владимира Арсеньева. Не думаю, что Ниланжан Датта был знаком с литературным оригиналом, хотя книга и переводилась на английский язык, она мало известна в Индии.

Облик центральному персонажу подарил настоящий старик-ванчо, найденный съемочной группой в одной из племенных деревень. Роль молодого плута, сумевшего провести *природного человека*, исполнил этнический ас-самец. Актеру приходилось зазубривать реплики на чужом языке⁸. При очевидной плакатности, по сути, этот герой не столь уж и однозначен. Он призван представить новую генерацию автохтонов, порвавшую с архаическими традициями. *Новый ванчо* вовлечен в цивилизационные конфликты поколений, идентичностей, интересов. Он сумел войти в штат служащих дорожной компании, но задержался на нижней ступеньке иерархической лестницы. Решения тут принимают выходцы из *базовых* штатов страны. От исхода переговоров с докучливым стариком зависят шансы его карьерного роста. *Новый ванчо* — вольно или невольно — выступает агентом экспансии предприимчивых чужаков.

Строительство дорожной сети, развитие коммуникаций — условие модернизации окраинных территорий. Беда в том, что «большой бизнес» не заинтересован ни в сбережении природных богатств, ни в сохранении традиционной культуры коренных народов. Проблема безответственности и безнаказанности крупных компаний — большая тема для всеиндийской повестки дня.

Несколько слов о названии «Охотник за головами»: племя ванчо до начала 1990-х годов практиковало

⁸ Интервью режиссера [Электронный ресурс]: India Gold: Nilanjan Datta on 'The Head Hunter' And 'Bhanga Ghara'! <http://www.jamuuga.com/blog/india-gold-nilanjan-datta-on-the-head-hunter-and-on-bhanga-ghara/> (в данный момент текст недоступен, ссылка ведет в никуда).

охоту за человеческими головами. Воюя с другими племенами, они отсекали головы врагов. В отсечении головы противника проявлялось их превосходство над ним и в то же время уважение к душе индивида. Ведь они верили, что душа пребывает в голове и сила ее переходит к победителю. Добыча трофеев была демонстрацией доблести, удали, имела сакральный смысл, ассоциировалась с плодородием. «Понятие плодородия, фертильности является одним из стержневых понятий в жизни нага – в духовной, социальной и природно-хозяйственной сферах. И добытая голова, содержащая кровь врага, увеличивает урожайность полей» [3, с. 25]. В кадре мелькает череп, подвешенный к балке святилища. «Благодаря усилиям миссионеров и правительственных служб кровавый обычай ушел в прошлое», – сообщает финальный титр.

Размышляя о метаморфозах культуры нага, автор приходит к грустному выводу: утратив исконные маскулинные практики, автохтоны лишаются стержня своей идентичности, превращаются в кротких и безответных туземцев, которыми манипулируют местные власти и сторонние корпорации⁹. Впрочем, у этой культуры была (а может, и сохранилась еще) другая точка опоры –

⁹ Справедливости ради стоит отметить: обычай охоты за головами у народа ванчо не исчез бесследно, ритуальная практика трансформировалась, приобретя бескровные формы. Потенциальный жених обязан преподнести избраннице некий трофей, обретенный им во время вылазки на территорию недружественного клана. Человеческую голову способны заместить голова деревянной статуи, корнеплод, водруженный на палку, и даже пучок травы, символизирующий волосы противника. Об этом: van Ham Peter. Arunachal. Peoples, Arts and Andomments in India's Eastern Himalayas. New Delhi : Niyogi Books, 2014.

философия анимизма, опыт слияния человека с природной средой посредством одушевления образов зримого мира: обитателей джунглей, стихий, рукотворных и нерукотворных объектов.

Мегхалая: натура и судьба

Название «Мегхалая» переводится как «обитель облаков»: именно здесь находится самое дождливое место на Северо-Востоке, да и во всей Индии. Три горные цепи, в совокупности образующие территорию штата, названы по этнонимам проживающих здесь народов – кхаси, джайнтья (другое название пнар, субэтнос кхаси) и гаро. «Кхаси – основной народ штата Мегхалая, составляющий большинство его населения. Из локальных групп кхаси наиболее значительными являются собственно кхаси и пнар или джайнтья. Разница между ними главным образом в том, что правители джайнтья испытали сильное влияние индуизма. Горы Кхаси остались вне влияния индуизма» [4]. Кхаси принадлежат к мон-кхмерской языковой группе, гаро – к тибето-бирманской. Оба неродственных племени отличны от прочих соседей по региону сходной, матрилинейной организацией общества. Большинство автохтонов исповедуют христианство (есть и католики, и протестанты). Столица штата Шиллонг расположена в горах Кхаси. До обретения Мегхалаей самостоятельности этот город с его мягким, комфортным для жизни климатом был столицей *большого* Ассама.

Йэуду (или Ю-дух) – один из крупнейших базаров Шиллонга, целый торговый квартал. Именно здесь происходит действие драмы Прадипа Курба (Pradip Kurbah)

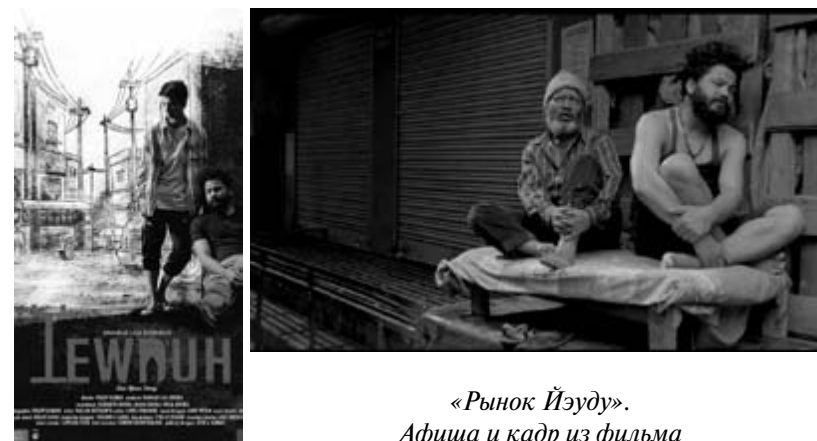
«Рынок Йэуду» (2019)¹⁰. Фильм снял этнический кхаси, режиссер-самоучка, человек, с детства увлеченный кинематографом. Ремесло изучал в деле, работая «на подхвате» в бомбейских съемочных группах. На базаре, подарившем название фильму, отец режиссера когда-то владел собственным лотком, торговал видеокассетами¹¹. От *типичных* образцов этнического кино «Рынок Йэуду» отличают городской антураж (вместо сельских локаций) и заметное влияние христианства, определившего систему ценностей основных персонажей картины.

Автор стремится создать многофигурную композицию, групповой портрет старожилов и завсегдатаев рынка Йэуду. Проводником по закоулкам базара он назначает мужчину из народности кхаси. Особое положение

¹⁰ В Индии фильм известен под названием Īewduh (именно так, с двумя точками над I). Для показа в Пусане он был переименован в Market, иностранцу трудно озвучить непривычное сочетание букв. На один из возможных вариантов чтения я наткнулся в индологическом очерке: календарь кхаси состоит не из семи, а из восьми дней, «которые ассоциируются с восемью крупнейшими базарами в горах Кхаси, проводимыми в строгой очередности в порядке дней недели». Третий по счету день называется «ю-дух», как и один из четырех рынков столицы штата, Шиллонга. (Со временем график перестал соблюдаться, по фильму понятно — торговля идет ежедневно.) См.: Ковалев И. Судьбы индийских племен. М. : ГРВЛ, 1982.

¹¹ Интервью с режиссером: [Электронный ресурс]

https://www.thebetterindia.com/199653/award-winning-film-meghalaya-khasi-regional-cinema-pradip-kurbah-india/?utm_source=facebook&utm_medium=link&utm_campaign=award-winning-film-meghalaya-khasi-11+oct&utm_term=fresh&utm_content=norbu&fbclid=IwAR3I75KJOcvi3tbhvExu1ipq3SUNpN6JL0xpZKXgEHwCjUI7m8VP0StKKrM.



«Рынок Йэуду».
Афиша и кадр из фильма

определяется родом занятий: Майк выполняет функции зрителя общественного туалета (следит за порядком, поддерживает чистоту). В округе его знают все, и он знает каждого из торговцев. Среди персонажей фильма есть выходцы из других регионов Индии — непалец (продавец лотерейных билетов), бенгалец (торгует фруктами) и даже уроженец далекого Раджастхана (хозяин чайной), но основные герои принадлежат к двум местным этническим группам: кхаси и джайнтья¹². Примечательно, что шиллонгские пнар свободно изъясняются на языке кхаси (в штате он признан официальным).

Майк — идеализированный герой, воплощающий христианские представления о «добром самаритянине». Сирота, не знавший своих настоящих родителей, вырос в торговом квартале, среди рыночной толчеи. Сам хлебнувший невзгод и нужды, Майк готов прийти на выручку ближнему. Тридцатилетний мужчина опекает подростка

¹² Разобраться в этнической и языковой ситуации помогла переписка с автором фильма.

по имени Хеп, заботится о Лемаре, бездомном старике, страдающем прогрессирующей деменцией. Холостяк очарован разносчицей чая Эдвиной, но слишком застенчив, чтобы открыться ей. Девушка отдает предпочтение другому мужчине – нарциссичному Панну, обладателю овощного лотка. Тот сомневается в целесообразности межобщинного брака: Эвина принадлежит к народности кхаси, а сам он к субэтносу джайнтья (пнар).

В соответствии с замыслом режиссера профессиональные исполнители внедрены в *неигровую реальность*, в людской круговорот. Слиться с толпой натурщиков, мимикрировать под *людей из народа* – задача невыполнимая для любых чужаков. Типаж равен себе. Зазор между актером и персонажем неустраним. Женщины выглядят слишком холеными для заурядных базарных торгов. На шее трудяги Майка заметна модная татуировка: из-под ворота дешевой рубашки выглядывает верхушка китайского иероглифа. Стоит зайти на страницу актера в Facebook, чтобы увидеть, что Альберт Мауре (Albert Mawrie) в реальной жизни совсем не похож на экранного работника, на представителя низовых слоев общества кхаси. Это не кряжистый мужичок в безразмерной одежде, а азиатский хипстер: шеголь, эстет. Вместо всклокоченной шевелюры и окладистой бороды – стильная стрижка, фактурная щетина на подбородке. Тем не менее в роли *простого парня* интеллигентный актер выглядит убедительно и органично: он достаточно харизматичен, чтобы вытащить фильм на себе (со всеми его зазорами и нестыковками). Камера любит выразительную *натуру*.

Режиссер обходится без показа *языческих* практик: крестьянские верования, связанные с культурами плодородия,

утратив исконную почву, теряют свое значение в городской среде. Единственное исключение – хроника сезонного праздника. Процессия костюмированных девушек и мужчин шествует по узким улочкам Шиллонга. Церемонию продолжают ритуальные танцы на открытой площадке, поблизости от вертикального мегалита. Фиксация архаических ритуалов в общем контексте картины воспринимается как вставной эпизод, выполняет функцию антропологического аттракциона.

Еще одно важное умолчание: в фильме нивелированы приметы матрилинейного общества, особого экономического статуса женщин. Важно иметь в виду, что матрилинейность не тождественна всевластию феминисток, пресловутому «матриархату». Наследование у кхаси происходило по женской линии: имущество передавалось от матери к младшей дочери. Муж не имел прав на ее собственность. Но управление семейным владением все равно оставалось в руках мужчин – братьев супруги. Статус вождя общины также передавался по женской линии (к племяннику, сыну сестры), а вот занять этот пост могли только мужчины¹³.

Известно, что кхаси – мобильный народ, склонный к перемещениям. Если верить логике фильма, городская реальность меняет старинный уклад. Семьи становятся нуклеарными¹⁴. Перебравшись в Шиллонг,

¹³ Об этом: Маретина С. Малые народы северо-востока Индии // Малые народы Южной Азии. М. : ГРВЛ, 1978.

¹⁴ Основной ячейкой традиционного общества кхаси является не малая семья, а «узкая генеалогическая группа, включающая потомков одной прабабки (два-три поколения по одной линии)». Маретина С. Малые народы северо-востока Индии // Малые народы Южной Азии. М. : ГРВЛ, 1978.

деревенские жители выпадают из прежних матрилинейных взаимосвязей. Братья, способные постоять за сестру, остались в дальних краях — женщина теряет опору на родичей.

Майк беспокоится за соседку по многоквартирному дому, торговку подержанными вещами: ее избивает пьяница-муж. Стенания жертвы бытового насилия еженощно оглашают округу. Прия из гордости отвергает помощь *чужого* мужчины. Демонстративно кончает с собой, совершив саможжение. Акт суицида, табуированный для христиан, представлен в фильме как миг личного торжества, как шаг к возвращению попранного достоинства. Женщина кхаси принимает кончину с гордым спокойствием, будто святая из пантеона католических мучениц и страстотерпцев.

Взамен традиционной для кхаси расширенной семейной ячейки режиссер предлагает иную, утопическую конструкцию: неканонический вариант малой семьи. Майк создает в своем жилище своеобразный «дом холостяков». Представители разных этносов и поколений образуют вполне гармоничный союз гетеросексуальных мужчин. Учредитель добровольного *общезития* Майк — по происхождению кхаси, его юный воспитанник Хеп и названный отец Ламаре принадлежат к субэтносу джайнтья. Сирота, не знавший родителей, бывший беспризорник и беспомощный инвалид — люди, отвергнутые собственными родными, — делят кров и ведут совместный быт. Рынок Йэуду представлен в картине как своеобразный *плавильный котел*, как благодатная почва для социальных экспериментов и ценностных трансформаций.

Полнометражный дебют режиссера Доминика Сангма¹⁵ — образец актуального авторского кино, отличный по типу от фильмов, прежде создававшихся в регионе. Это независимый международный проект, в работе над ним принимала участие китайская продюсерская компания. Режиссерские устремления выходят за рамки стереотипов бытовой или семейной драмы. Акцент с социальных проблем переносится на экзистенциальные переживания.

Прихотлива жанровая природа картины: это, конечно же, игровое кино, но *игра* вырастает из реальной истории, из опыта конкретной семьи. Факты и допущения переплетаются столь хитро, что постороннему наблюдателю едва ли удастся отделить одно от другого. Название фильма «Ма.Ама» (Ma.Ama, 2018) не поддается однозначному переводу, ибо является порождением лингвистических игр. На языке народа гаро оно значит «стон». Но при специфическом написании, с точкой, разъединяющей два слога, слово обрастает дополнительными смыслами: ama — «тоска», ma — «мать».

Как следует из заглавия, фильм посвящен матери, умершей, когда Доминику исполнилось всего два с половиной года. Собственных воспоминаний об Анне Сангма сын не сохранил, все представления о ней позаимствованы из рассказов родных. В то же время фильм

¹⁵ В титрах указан как Dominic Megam Sangma. Фамилия режиссера обозначает его родовую принадлежность. «Каждый гаро является членом одного из крупных матрилинейных подразделений — изначальных родов или фратрий. Их три “сангма”, “марак” и “момин”». Маретина С. Малые народы северо-востока Индии // Малые народы Южной Азии. М. : ГРВЛ, 1978.



«Ма.Ама». Афиша и кадр из фильма

«Ма.Ама» — подношение отцу режиссера: выражение сыновней любви, искреннего почтения. Восемидесятилетний Филипп Сангма сыграл в нем центральную роль (*представил* себя самого)¹⁶. Именно он ведет основную тему картины. Пожилому герою необходимо переосмыслить былое, чтобы принять свое настоящее и примириться со скорым и *неизбежным* финалом жизненного пути.

¹⁶ Режиссер и сам появляется в кадре. Он показывает односельчанам короткометражку «Отзвуки» (Rong' Kuchak, Echoes, 2015), снятую во время обучения в Институте им. Сатьяджита Рая. Метафорическое кино о «возвращении к истокам». Основной персонаж — поэт из народа гаро, живущий в Калькутте. Вдохновение оставляет его (возникает тема утраты возлюбленной). Чтобы вновь обратиться к литературному творчеству, герою необходимо вернуться в родной дом и ощутить себя духовным посланником собственного народа. В маленькой роли отца, вразумляющего поэта, снялся Филипп Сангма. Фильм посвящен памяти двух поэтов — австрийского классика Райнера Марии Рильке и палестинца Махмуда Дарвиша.

История начинается с тревожного сновидения. Пустынное место, предутренный час, Филиппа обступают женщины в традиционных нарядах гаро. Он вглядывается в силуэты и лица, но никого не может узнать. А пробудившись, осознает скрытый смысл сновидческого *послания*: из памяти стирается облик покойной жены. На протяжении всего фильма старик пытается воссоздать (воскресить из небытия) ускользающий образ любимой супруги. Он заказывает живописцу необычный двойной портрет, прошлое в нем монтируется с настоящим: Анна изображена молодой (облик перенесен со старой, выцветшей фотографии), сам заказчик — в почтенных летах (фигура писалась с натуры).

Героя всерьез волнует вопрос: воссоединится ли он с женой после своей кончины. Филипп расспрашивает об этом католического священника из Шиллонга и прорицательницу из дальней деревни, но получает в ответ лишь уклончивые ответы: надо молиться, уповать на Божью милость. Зная, что Анна однажды изменила ему, герой находит соперника, чтобы прояснить наконец причины давнего адюльтера. Собеседник не отрицает своей вины в греховном поступке (прелюбодеяние порицается христианством), но возлагает часть ответственности на самого вдовца: муж был слишком занят работой, не замечая, что женщина чувствовала себя одинокой, жене не хватало мужского внимания и эмоциональной поддержки. Прошлое рифмуется с настоящим. Одержимость Анной заставляет вторую жену Филиппа почувствовать себя ущемленной (тот вступил в новый брак из прагматичных соображений). Истончаются брачные узы, в отношении немолодой уже пары вторгаются отчуждение

и разлад. Филипп настроен на примирение. Старик хочет дожить остаток своих дней, оставаясь в добром ладу с покойными и живыми.

Важно, что эта *частная* драма погружена режиссером в контекст самобытной культуры народа гаро. Сельская община, к которой принадлежит семейство Сангма, исповедует католицизм¹⁷. Одна из дочерей Филиппа даже стала монахиней. Но на экране то и дело возникают приметы очевидного двоеверия, наложения христианских и дохристианских воззрений.

Под влиянием католических миссионеров гаро отрицали прежние мифы о загробном существовании, при этом новые представления остаются достаточно смутными. Посетив семейное захоронение (находится вне пределов деревни), Филипп оmyвает лицо и руки проточной водой, чтобы духи умерших не последовали за ним в мир живых. Герой картины не ведает, в какой физической форме умерший водворяется на небесах, меняет ли он свой земной облик.

Приверженцев традиционных верований пугает жесткий дуализм христианской концепции рая и ада. Старейший житель селения, отказавшийся от крещения, сохраняет верность исконным представлениям о потусторонней реальности. В обители духов Балпакрам (Balpakram) он надеется воссоединиться с предками, встретить

¹⁷ В католическом соборе Шиллонга богослужение совершаются на английском: среди прихожан могут оказаться представители разных этносов. В мононациональных селениях христианство апроприирует местный язык. Во время крестного хода односельчане Филиппа поют (под гитару) духовные гимны на языке гаро.

товарищей юности. Филипп считает себя правоверным католиком, но не упускает возможности отправить весточку в Балпакрам. Навещает старшего родича, находящегося при смерти, просит *посланника* в мир иной сообщить покойным членам семьи, что продолжает о них помнить. Некрещеного старца хоронят в соответствии с католической нормой — в окрестных селениях уже не осталось шаманов, некому сопроводить душу усопшего в *обитель духов*, во владение предков, не обращенных в христианство.

Культ предков теряет свою актуальность для гаро-христиан, но реликты анимистических верований живучи. Примечателен синкретизм «пророческих практик». В фильме показан сеанс прорицания. Миловидная девушка в белых одеждах (знак непорочности) принимает страждущих у домашнего алтаря, стену жилища украшает аляповатый постер с благословляющим Иисусом. Медиум впадает в кратковременный транс, а потом *читает* послание духов, вода указательным пальцем по поверхности белой подушки (на ткани проступили тайные письма, незримые для глаза профана). Сохраняется вера в черную магию, в смертоносное колдовство. И супруг, и любовник убеждены, что Анну стубили злые чары некой ревнивой соседки. Способ наложения порчи для мужчин не секрет: чтобы наслать проклятие, необходимо добыть волосок с макушки потенциальной жертвы, а потом провести с этим трофеем магические манипуляции (часть замещает целое).

В фильме нашли отражение семейные обыкновения гаро-христиан. Матрилинейная организация общества делает браки внутри «изначальных родов» (сангма, марак

и момин) недопустимыми. Для наследницы семейного имущества, которой обычно становится младшая дочь, предусмотрен особый вариант кросскузенного брака — «система нокром». В идеале девушке стоит выйти замуж за сына сестры отца, что позволяет семейству не расплыть добро, а сохранить как совместное достояние двух взаимозависимых, генетически связанных групп. Реальным главой малой семьи становится мужчина. Невесты, не обладающие статусом наследниц, имеют больше свободы в выборе брачных партнеров.¹⁸ Случается, девушки-гаро вступают в межнациональные браки, становятся женами представителей соседних этносов: кхаси, мизо, ассамцев.

Примечательно, что «система нокром» упоминается в фильме только однажды, чтобы продемонстрировать правовой казус: вторая жена Филиппа не может претендовать на имущество мужа, точнее, на наследство его первой супруги. Если она выбирает развод (в форме *раздельного проживания*), ей остается либо вернуться в родную деревню, в семью сестры, или же поселиться в доме законной наследницы (после ее вступления в брак).

Вдовец имеет право жениться вторично с одобрения родственников покойной супруги. Предпочтение отдается невестам из одного с нею клана. Но соблюде-

¹⁸ Инициативу при выборе брачного партнера у гаро-христиан проявляет невеста. Можно предположить, что это правило действует и в случае адюльтера. «Девушка пишет своему избраннику письмо. Она красноречиво описывает свои чувства и предлагает ему руку и сердце. В ответ же получает вежливый, но решительный отказ. Так повторяется до трех раз, после чего жених присылает свое радостное согласие». Маретина С. Малые народы северо-востока Индии // Малые народы Южной Азии. М. : ГРВЛ, 1978.

ние племенных норм не гарантирует паре гармонии. Филипп решается на повторный брак ради блага детей и поддержания бытового комфорта. Интеллигентный мужчина взял в жены женщину чуждого склада: работающую, но неотесанную, неспособную разделять его интересы и устремления. Различие образовательных уровней порождает культурный конфликт, межличностные противоречия приобретают черты социального антагонизма [9].

Фильм раздвигает границы *этнического кинематографа*. Поразителен кругозор «племенного автора», его совокупный культурный багаж: от родных фольклорных напевов и архаических ритуалов — до европейской поэзии и *современной классики* мирового кино. Доминик Сангма многому учится у своих европейских коллег¹⁹. Короткому монтажу предпочитает протяженные (медитативные, развернутые во времени) планы, медленное движение камеры, созерцательные панорамы. Вовлекает потенциального зрителя в *субъективный* процесс напряженного взглядывания в преходящие формы физической

¹⁹ В картине есть прямая отсылка к сюжету и проблематике «Туринской лошади» Белы Тарра (2011). Венгерский автор определял смысл своего опуса так: «Это фильм о смертности, и родился он из глубокой боли, которую я постоянно испытываю, как и все мы, приговоренные к высшей мере». В одном из интервью Доминик Сангма говорил о восхищении творчеством мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса. Очевидно воздействие на его стиль фильмов Андрея Тарковского, чье наследие высоко ценят и активно пропагандируют преподаватели калькутского Института им. Сатьяджита Рея. Тема «реконструкции памяти» и обращение к судьбам родителей сближает дебют индийского режиссера и классический фильм «Зеркало» (1975).

реальности. Очевиден отказ режиссера от этнической типизации, от создания *собирающего портрета* представителя народа гаро: основной персонаж картины — уникальная личность (в парадоксальном многообразии внутренних противоречий).

Антропологи и лингвисты стремятся выстраивать своды непреложных правил и норм, этнопсихологи — вычленили психологический тип, наиболее характерный для того или иного народа. Режиссер фильма «Ма.Ама» выбирает иную оптику наблюдения. Доминик Сангма стремится увидеть, как в строгой системе культуры гаро проявляют себя возможные *исключения* (в вопросах племенного права, религиозных воззрений, отношений в семье). Потенциал вариативности заложен в любой культуре: за всяким событием стоит определенная личность, за каждым поступком — конкретный (живой) индивид.

Итак, власть этнических традиций и попыток их произвольного (хотя и вынужденного) комбинирования, позволяет анализировать индийское кино как демонстрации Другого, Другого как исключения.

Если западный кинематограф приходит к Другому через бунт и протест, то в индийском кинематографе эта проблематика отсутствует.

Литература

1. Ковалев И. Судьбы индийских племен. — М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982.

2. Малые народы Южной Азии. — М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1978.

3. Маретина С., Котин И. Племена в Индии. — СПб. : Издательство МАЭ РАН, 2011.

4. Маретина С. Малые народы северо-востока Индии // Малые народы Южной Азии. — М. : ГРВЛ, 1978.

5. Рагхавендра М. К. Кино Индии вчера и сегодня. — М. : НЛО, 2020.

6. Рыжакова С. Путешествие в бесконечность. Индийские этнографические этюды. — М. : «Вече», 2018.

7. Сдасюк Г. Штаты Индии. — М. : «Мысль», 1981.

8. Ульциферов О. Индия. Энциклопедический словарь. — М. : «Нобель-пресс», 2013.

9. A Study on Garo Language Conducted By Assam Institute of Research for Tribals and Scheduled Castes, Jawaharnagar, Ghy-22.

10. A New Chapter for Cinema in Mizoram [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.easternpanorama.in/index.php/component/content/article/66-2011/january-/1254-a-new-chapter-for-cinema-in-mizoram>.

11. Fipresci-India Webinar Ssn III 25 July 2020 Cinemas of Northeast India A Resurgence [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OHlxFbCSsBE&t=16s>.

12. In the nowhere land [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.tribuneindia.com/news/archive/entertainment/in-the-nowhere-land-384654>.

13. Meghachandra Kongbam Cinema and Manipuri Literature (E-CineIndia April-June 2020) [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.fipresci-india.online/wp-content/uploads/2020/06/14A.-Article-Meghachandra-Kongbam-Cinema-and-Manipuri-Literature.pdf>.

14. Van Ham P. Arunachal. Peoples, Arts and Andomments in India's Eastern Himalayas. — New Delhi : Niyogi Books, 2014.

15. URL: <https://vokrugsveta.ua/sights/phumdi-unikalnaya-sistema-plavayushhih-ostrovov-18-04-2017>.

В. Н. Малышев*

Культура присутствия как вызов глобальному в фильмах Апичатпонга Вирасетакула

В данной работе предпринята попытка применить концепцию современного теоретика искусства, философа Ханса Ульриха Гумбрехта для осмысления творчества независимого тайского кинорежиссера Апичатпонга Вирасетакула. Обоснование применения этой концепции таково: Гумбрехт предлагает новую эстетическую теорию, которая позволяет не отказываться от дихотомии «Восток — Запад» при анализе культурных артефактов, при этом избегая политической ангажированности, в которой часто обвиняют постколониальных исследователей. Влияние глобализации, колонизации и вестернизации на локальные юго-азиатские культуры принято рассматривать в терминах отношений власти и подчинения. В то же время представления исследователей постколониализма о локальных культурах как об *объектах* воздействия глобальной культуры грешат тем, что лишают локальность субъектности, Востоку отводится роль реципиента в лучшем случае, а его собственный голос оказывается за скобками. Однако глобализационные процессы можно интерпретировать и как некую *общемировую культурную моду* на поиск смысла (что и делает Гумбрехт). В этой интерпретации локальная культура следует моде, вступает в диалог с глобальным, а не яв-

ляется лишь объектом. Взамен традиционным созерцательным практикам приходит рационализация, поиски смысла, «диктат разума», характерные для современной западной культуры, ее мейнстримные практики.

Под культурой присутствия Х. У. Гумбрехт понимает отношение к миру, основанное на присутствии в нём (автор концепции сближает его со средневековой культурой), и сам же употребляет термин во множественном числе (*культур присутствия*), что подразумевает ее неоднородность. Не упоминая в тексте, что при разговоре о культуре значения речь идет о глобальной культуре, Гумбрехт пишет в одном абзаце, проясняющем задачи книги: «*Новая (включая новейшую) западная культура* может быть описана как процесс все большего оставления и забвения присутствия» — и констатирует «склонность *современной культуры* оставлять и даже забывать всякую возможность отношения к миру, основанного на присутствии» [2, с. 11–12], таким образом, Гумбрехт ставит знак равенства между понятиями «современная культура» и «западная культура», то есть тут подразумевается несомненно *глобальный* процесс, инспирированный Западом. На последних страницах книги Гумбрехт обращается к собственному опыту восприятия культуры Востока, конкретно японского театра но и кабуки, и, оговаривая, что обладает «в лучшем случае туристскими сведениями о той или иной азиатской культуре» [2, с. 149], все же высказывает мнение о связи японского театра с дзен-буддизмом, где «начав неспешно следить за возникновением вещей, вы и сами становитесь их частью» [2, с. 149]. Немного ранее в том же контексте он упоминает афробразильские культы одержимости. Азиатская

* Сведения об авторе:

Валерий Николаевич Малышев, 2-й курс магистратуры Института философии СПбГУ.

культура — одна из локальных культур, противопоставленных глобальной культуре значения: противопоставление «Восток — Запад», «локальное — глобальное» сохраняется и прослеживается у Гумбрехта, пусть он и считает возможным писать почти исключительно о Западе. Заслуга Гумбрехта в том, что он выстраивает свою дихотомию на основании различия *практик* мировосприятия, а не политических/исторических данностей, тем самым не лишая субъектности ни одну сторону. Концепция производства присутствия позволяет посмотреть через новую оптику не только на современную европейскую культуру, но и на локальные, отличные от нее культуры и их продукты, в том числе из стран Азии.

Таиланд в этом отношении один из наиболее красноречивых примеров, как страна, не колонизированная, но прошедшая через «вестернизирующие» реформы сверху в начале XX века. С момента своего формирования сиамская культура основывалась на буддизме Тхеравады. При этом дифференциация между придворной культурой и народной девственной культурой, основывающейся на локальных мифах и верованиях, была велика, но в целом они не конфликтовали, а органично осмыслили друг друга. Общим фундаментом было отношение к миру, основанное на вере, исключаяющее роль автора как аналитика и интерпретатора [6, с. 12]. Короли-реформаторы Монгкут и Чулалонгкорн приложили руку к изменениям в том числе таких традиционных сфер тайской культуры, как театр, поэзия, литература. Необходимость реформ была вызвана активной колонизационной деятельностью Франции, Великобритании в соседних государствах: Бирма, Вьетнам были

насильственно «цивилизованы», и сиамский король, чтобы обосновать свое право общаться с Европой на позиции «равный с равным», сам должен был заняться «европеизацией» своего народа. Помимо политических изменений (реформа судов, введение министерств, таможи, государственных границ по европейскому образцу), оба короля подвизались в различных поэтических жанрах и стали законодателями мод, определив путь развития как придворной литературы, так и — впоследствии — массовой культуры страны в направлении «вестернизации и сиамизации» (по словам тайского исследователя [9]), то есть создания органичного национального гибрида, который можно сравнить с Реставрацией Мэйдзи в Японии. Результатом стало забвение традиционных культурных форм (например, тайский театр) или их возрождение в новой форме: к примеру, поэзия, утратив буддийскую сакральность и созерцательность, приобрела яркое социальное звучание, как в европейской традиции. Традиционная буддийская сакральность и созерцательность тайской культуры оказалась потеснена европейским рацио. Модернизация тайского общества, проведенная в конце XIX — начале XX века, имела аспект культурной вестернизации в сочетании с акцентуацией национальных черт и может описываться как переход от одной культуры к другой: от культуры, в которой отношение к миру основано на присутствии в нем, к культуре толкования и смысла. Изменения, происшедшие в литературном жанре нират и в тайских национальных видах театра, которые позволили говорить об их упадке к XX веку, можно объяснить через концепцию Ханса Ульриха Гумбрехта, а именно

как трансформацию жанров в попытке адаптироваться к новым культурным реалиям, в которых поиски смысла и значения стали преобладающими (более подобно эти тезисы я раскрываю в статье «Модернизация литературы Таиланда в терминах концепции производства присутствия Х. У. Гумбрехта: эволюция жанра нират», которая должна выйти в сборнике восточного факультета СПбГУ, посвященном прошедшим чтениям памяти проф. Б. Н. Мельниченко и С. Е. Трифонова).

Кино Таиланда по определению (т. к. популяризация кинематографа и его приход в страны Азии — сам по себе глобализационный процесс) было продуктом процессов глобализации, вторичным по отношению к европейскому кинематографу. Но, начавшись как подражание, оно быстро приобрело национальную специфику: традиционные тайские сюжеты и герои «Рамаяны» вписались в европейские киножанры. Становление кино в Сиаме также курировалось и вдохновлялось монаршими особами: король-кинорежиссер Прачадипок (King Prachadhipok, Рама VII, 1893–1941), как утверждает, в период 1926–1940 годов снял более 500 кинолент, хотя большинство из них, по-видимому, было утрачено, а остальные не стали достоянием широкой общественности [6]. Сюжеты первых сохранившихся тайских фильмов часто повторяют либо обыгрывают европейские, как и первые сиамские драматические постановки, например, Пхраратчавангсан (1911) — адаптация «Отелло» Шекспира к тайским реалиям. Комедии, социальные драмы и боевики, наводнившие затем тайский кинематограф, высмеивались кинокритиками и игнорировались мировыми площадками. Локальная

идентичность, специфика в тайском кинематографе достигалась за счет региональных «декораций», национальных костюмов и выборе близких тайцам кинематографических образов; канва сюжетов не отличалась оригинальностью.

Фактически первым значительным высказыванием, которое заставило мир обратить внимание на южноазиатское кино, стал «Дядюшка Бунми, вспоминающий свои прошлые жизни» независимого режиссера Апичатпонга Вирасетакула; фильм получил «Золотую пальмовую ветвь» 2010 года. Сейчас Апичатпонга провозглашают «главным режиссером современности» и пишут о нём на всех языках (в том числе известный специалист по Юго-Восточной Азии и глобализационным процессам Бенедикт Андерсон). Вирасетакул создает кино, которое является своеобразным «обращением к корням» (недаром один из его повторяющихся образов — это духи прошлого, силу которых сохраняет земля); а при помощи концепции Гумбрехта мы можем утверждать: его кино — это призыв «вернуться к культуре присутствия».

Анализируя основные тенденции современных локальных и глобальных культур, Х. У. Гумбрехт делает вывод о господстве культуры толкования или культуры значения как глобальной тенденции, пришедшей на смену культуре присутствия». Западная культура «отвлекается от присутствия [2, с. 11] — попадает под диктат знака, погрязает во всевозможных дешифровках, рационализации и саентификации. Субъектно-объектная парадигма, разделившая духовное и материальное, основополагающим в культуре значения сделала дух (сознание) и субъективность, тогда как в культуре присутствия им

является человеческое тело как часть мира [2, с. 38]. Что же касается культур Востока, процессы вестернизации и глобализации, разворачиваясь там, приводят к тому, что эти культуры также «отвлекаются от присутствия» вслед за западными (недаром Гумбрехт пишет о «культуре значения» как «современной культуре»); однако представляется, что отдельные случаи противостояния этим процессам – локализация, традиционализм в некотором роде, маргинальное искусство Востока – направлены как раз на возрождение культуры присутствия, на возвращение модусу присутствия прежней ценности. Гумбрехт лишь вскользь замечает это, рассуждая о воздействии проявлений азиатских культур на себя на примере традиционного японского театра [2, с. 149], но мысль нуждается в развитии.

В таблице (Рис. 1) указаны выделенные Гумбрехтом основные пункты расхождения культуры присутствия

Культура присутствия	Культура значения
Положение в пространстве	Положение во времени
Цикличность времени, перерождение	Линейность времени, синхронность
Мир вещей	Мир знаков
Бытие	Действие
Отказ от присвоения мира	Присвоение мира

Рис. 1. Основные различия культур, по Х. У. Гумбрехту

(она же, по Гумбрехту, «современная культура», она же «западная») и культуры значения. Культура значения поглощает, присваивает, буквально оценивает все, в то время как культура присутствия основывается на пространственном отношении и обоюдном воздействии.

Наш тезис состоит в том, что всякий раз, отклоняясь от логоцентризма Запада, нащупывая локальную идентичность либо просто противостоя мейнстриму, режиссер совершает, словами Гумбрехта, «колебание» (или движение) от культуры значения к культуре присутствия. Запрос на «производство присутствия» есть и в Европе, и на Востоке: европейцы-интеллектуалы ищут в Азии «...восторги перед дзен-буддизмом среди западных интеллектуалов», – пишет Х. У. Гумбрехт [2, с. 149] и в собственной докартезианской истории альтернативу бесконечным поискам значения. Азиаты же, перенеяв культуру значения, испытывают необходимость заявить о своей «инаковости» и также приходят к альтернативе «современной культуре» – «производству присутствия» (запросы массового зрителя при этом остаются скорее неизменными). Вирасетакул – режиссер, удовлетворяющий потребности и тех и других: страждущим европейцам он представляет действительно оригинальное тайское (восточное) кино, своим азиатским соотечественникам он дает четкую идентичность – и уже обретает последователей. При очевидной «вторичности» тайского современного популярного кинематографа Вирасетакул представляет тайское кино, ориентированное не на внутреннего массового потребителя, а на внешнюю аудиторию и узкую прослойку «ценителей» внутри страны; кино Вирасетакула можно рассматривать как

творческий протест против культуры значения, опровергающий один за одним все ее критерии, сформулированные Гумбрехтом. Мы взяли для анализа как манифестации культуры присутствия три его наиболее известных фильма — «Дядюшка Бунми, вспоминающий свои прошлые жизни» (2010), «Кладбище великолепия» (2015), «Память» (2021).

Выделив ключевые категории у Вирасетакула, переходящие из фильма в фильм, раскроем их значение в концепции «производства присутствия» Гумбрехта.

Время

Вирасетакула относят к режиссерам т. н. *cinema of slowness* («медленное кино»). Для этого типа, который был выделен французским кинокритиком Мишелем Симаном, характерны такие особенности, как «работа над длинными планами (зачастую экстремально долгими); использование методов *дедраматизации* и недосказанности повествования; направление акцента на покой и повседневность». Как пишет критик, «медленное кино» является частью гораздо большего социокультурного движения, цель которого состоит в том, чтобы «спасти протяженные временные структуры от ускоренного темпа позднего капитализма» [5]. Однако тут опять соблазн уйти от эстетического к политическому: как отмечает Симан, большая часть режиссеров этого кино — азиаты (Китай, Тайвань, Иран) [4]. Объяснять специфику их работ политическими реалиями и историческими предпосылками можно и во многих отношениях продуктивно, но нас в данном случае

интересует оптика Гумбрехта, позволяющая установить разницу практик мировосприятия в разных культурах, не выстраивая прямой зависимости Востока от Запада, колонии от метрополии и пр., т. е. не лишая Восток субъектности. Режиссеры «медленного кино», как и Вирасетакул, вряд ли ставят своей первоочередной целью борьбу с темпом капитализма; скорее, это попытка построения локальной идентичности в кинематографе на глобальной арене «от противного»; история кинематографа евроцентрична, соответственно, для обретения аутентичного национального (либо азиатского) кинематографа необходимо представить нечто вроде «антикино» — авангардный шаг, описанный Тьерри де Дювом [3] (по-видимому, основным пунктом, от которого Вирасетакул как азиатский режиссер решил отталкиваться, стало не восприятие времени, а западный рационализм, именно то, что Х. У. Гумбрехт называет культурой значения: навязываемому толкованию, упорному поиску смыслов Апичатпонг противопоставляет ценность присутствия; однако время играет здесь немаловажную роль). Конечно, и в европейском кинематографе образцы «медленного времени» присутствуют, например, в фильмах кумиров Вирасетакула А. Тарковского, М. Антониони, но и это авангард — признанный, но не ставший мейнстримом, «антикино» своего времени.

Вирасетакул, в свою очередь, демонстрирует нам «антикино» (кинокритик Антон Долин со всем уважением призывает не называть фильмы Вирасетакула фильмами). Построение локальной идентичности в кинематографе — вот цель, которую преследует Вирасетакул как создатель Движения за свободное тайское кино, и выбор

«медленного кино» в качестве стиля повествования тут представляется оправданным. Получив образование в Европе и вдохновляясь шедеврами Антониони, Тарковского, Апичатпонг создает оригинальный стиль, который оказывается достойным репрезентировать Таиланд на глобальной арене. Это медленное созерцательное кино с чисто тайским буддийским мирозерцанием и всепроникающим культом духов.

Время в фильмах Вирасетакула нелинейно, асинхронично: прошлое соседствует с настоящим. Такое восприятие времени Х. У. Гумбрехт объясняет «презентификацией прошлого» [2, с. 125] в культуре присутствия: у разума в культуре присутствия не было господствующего представления ни об истории как бесконечной цепочке причин и следствий, ни о непреодолимой пропасти между прошлым и настоящим. Поэт, автор буддийского текста либо режиссер в такой культуре вполне может быть в самом деле воплощением героя «Рамаяны», если он не является сам ни причиной, ни следствием, но фактом. В фильме «Дядюшка Бунми» главный герой осознает себя лишь одной из множества реинкарнаций, к нему приходят давно умершие родственники; в «Кладбище великолепия» погибшие воины давно минувших баталий воздействуют на ныне живущих солдат, погружая их в сон; аналогичным образом духи влияют на героев фильма «Память». Для культуры присутствия важно не время само по себе, как пишет Гумбрехт, а его пространственное измерение; можно находиться в едином пространстве с чем угодно. Одна из финальных сцен «Бунми» (Рис. 2) – иллюстрация принципа многомерности времени: герои раздваиваются и смотрят на себя со стороны, не покидая комнаты.



Рис. 2. Кадр из фильма «Дядюшка Бунми»: иллюстрация многомерности времени

Пространство

Месту действия, напротив, в культуре присутствия отводится ключевая роль. Мэттью Фланаган замечает: «Отличительной чертой эстетики “медленных фильмов”, как правило, является выбор пространств, которые были косвенно или совсем не затронуты глобализацией» [8]. Это, конечно, касается и Вирасетакула: его герой Бунми уходит умирать от цивилизации в джунгли, а затем в пещеру; в «Кладбище великолепия» для разрешения загадки спящих солдат медсестра должна углубиться в заросли дикого леса (где встречает богинь). Режиссер уводит героев в лес.

Пространство в фильмах Апичатпонга трактуется буквально как точка нахождения персонажа, земля под его ногами, и имеет над ним огромную власть. Солдаты в «Кладбище великолепия» погружены в сон потому, что больница, в которой они оказались, возведена на месте

старинного кладбища тайских королей, и духи королей продолжают сражаться в снах солдат. В диалогах фильма «Память» страдающие галлюцинациями героиня Тильды Суинтон и ее сестра жалуются на влияние на них этого города. Раскопки — негативно окрашенный для Вирасетакула акт повреждения земли. «Что они копают у нас перед самым носом?» — возмущенно спрашивает один из духов, воплотившись в спящем солдате на Кладбище великолепия (Рис. 3). Джессика, героиня Суинтон, посещает лабораторию археологов, и выясняется, что раскопанные под городом останки 6000-летней давности — трепанированный череп — оказывают на нее непонятное воздействие. Пространство Вирасетакула никогда не пустое, оно само актер, оно вступает с героями в связь и реагирует на их поступки, причем чаще болезненно, поскольку не терпит пренебрежительного отношения к себе. Те, кто «отвлекается от присутствия», обречены получить напоминание о нем в виде того или иного мистического воздействия.



Рис. 3. Кадр из фильма «Кладбище великолепия»: экскаватор над древним кладбищем

Воздействие

Герои Вирасетакула находятся в ситуации стирания границ между субъектом и объектом, каждый одновременно объект и субъект, их ключевая роль — претерпевать воздействие, или «быть антенной», как это сформулировала Тильда Суинтон; любой становится объектом влияния мистических сил, сохраняя при этом некую активность; любой становится объектом-медиумом перед камерой режиссера. Они чутко прислушиваются к этому воздействию: фермер Бунми, вспоминающий прошлые жизни, хромая медсестра Дженджира в госпитале с уснувшими солдатами, сами солдаты, которые ловят сны древних царей, и рыбак Эрнан — собеседник Джессики, который слышит буквально все и может читать мысли. Джессика в «Памяти» недоумевает и пытается сопротивляться воздействию на нее, раскрывая происходящий в ней конфликт между культурой присутствия и культурой значения. Кажется, она с сестрой, европейки, — первые действительно страдающие герои в фильмах Вирасетакула, и причина их страданий — в заикленности на значении. Во время фильма они находятся в поиске, задают вопросы о значении, например, привидевшейся во сне собаки, ищут смысл, который помог бы объяснить происходящее как вовне, так и в их душе. Но, кажется, сами эти поиски болезненны. Тайские герои Вирасетакула не претерпевают таких внутренних конфликтов. Шум в голове героини Тильды Суинтон заставляет ее разрываться между рационализацией (она пытается записать и истолковать шум, затем — заглушить его медикаментами) и принятием. Принять — в этой логике — значит прочувствовать



Рис. 4, 5. Кадры из фильма «Память»: археолог показывает череп доисторической девочки, которой «пробили голову, выпуская злых духов»; рыбак-медиум Эрнан слушает звук в голове Джессики, который «был намного раньше нас»

уместность происходящего с тобой, и в конце фильма героиня достигает этого через разделение своего опыта сначала с рыбаком Эрнаном, а затем — со всем городом, жители которого внезапно становятся свидетелями космического объекта (т. е. причастными к чему-то столь же необъяснимому). Космический объект и производит этот самый шум. Шум происходит оттуда же, откуда извлекли древний трепанированный череп, он воплощается в голосах зовущего потревоженного прошлого (Рис. 4) — это аналог объяснительной модели современного мира в культуре значений. Археологические раскопки в «Памяти» приводят к конфликту интерпретаций: рациональный научный подход к найденным 6000-летним останкам противоречит мистическому подходу, мешает «услышать» их обладателя. От героев требуется «заземлиться», признать собственную роль медиумов, проводников, как это сделал рыбак Эрнан, выступающий в роли учителя (Рис. 5); воспринимать, не присваивая значения, добровольно отказаться от навязывания интерпретаций явлениям. Это жизнь без удивления.

Необъяснимое

Фильмы Вирасетакула — «операции обесмысливания». Отказ от поиска значений и смыслов считается в каждом его произведении. Мир не нуждается в наших интерпретациях, и мы сами не нуждаемся в них — необъяснимое, сверхъестественное возникает не для того, чтобы поразить, а чтобы продемонстрировать эту необъяснимость «на практике». В конце фильма «Память» неожиданно возникает первый «спецэффект» фильма с качественно созданной летающей тарелкой, этот спецэффект своим появлением ломает четвертую стену (Рис. 7): «Зритель, не думай, что ты сохраняешь рацию и сможешь толковать происходящее в фильме с точки зрения рации, правда на стороне мистики». Вера в реинкарнацию, переселение душ и традиционная тайская мифология в фильмах Вирасетакула соседствуют с обыденными вещами вроде сбора урожая, стройки или больничных процедур в госпитале (Рис. 6). Сверхъестественное, мистическое переплетено с реальным, причем Апичатпонг старательно



Рис. 6, 7. Кадр из фильма «Дядюшка Бунми»: сын Бунми, который занимался исследованиями обезьян и остался жить с ними, становится мифическим лесным чудовищем. Кадр из фильма «Память»: «огромный летающий объект» — визуализация звука, услышанного Джессикой

уклоняется от возможности рационального толкования мистических образов своих фильмов — духи леса, космические корабли пришельцев и тайские богини возникают внезапно, по необходимости, и ничем не выдают своей паранормальности. Мистические образы не подчиняются логике последовательности сюжета и другим механизмам причинно-следственных связей. Они не являются вестниками или символами, как это было бы в кино культуры значения; они не вызывают реакции шока или удивления; они есть такие же сущности, как и другие герои Вирасетакула, простые фермеры, монахи или археологи.

Кино как сон

У кино есть власть распространять эмпатию, делиться ею. Это как сон. Во сне, когда происходит что-то странное, не задаешься вопросом почему. Во время просмотра можно не задаваться вопросом, но впитывать, принимать, не сопротивляться.

Апичатпонг Вирасетакул

Герои фильмов Вирасетакула спят много, некоторые — на протяжении всего фильма (как солдаты на кладбище) (Рис. 8), некоторые — просто спят в кадре по 7 минут (как рыбак Эрнан, «учитель» Джессики, показывает ей свою способность спать без снов («Я помню все и стараюсь избегать того, чего не видел»)). Сон — простое присутствие, которое невозможно рационализировать, пока ты спишь. Сон — образец, идеал кино для Вирасетакула, к бесцельной созерцательности которого необходимо стремиться. «Жизнь есть общий сон», — сказал

Будда Шакьямуни, и этот буддийский принцип вместе с тайской жизненной философией, основанной на спокойствии (санук, сабай, суай — удовольствие, спокойствие, красота), и мифологией становятся тем порошком, которым Вирасетакул выстреливает по мировому кинематографу, предлагая «современной культуре» альтернативный путь на основе обращения к локальной, региональной идентичности («пространства, не затронутые глобализацией») с пространственным мировосприятием в модусе присутствия.

Итак, Вирасетакул говорит в своих фильмах: «Обратите внимание на присутствие, откажитесь от навязывания смыслов», и в этом он видит возможный фундамент тайской идентичности в кино, противопоставляя его западному рационализму. Присутствие не должно быть принесено в жертву значению.



Рис. 8. Кадр из фильма «Кладбище великолепия»: койки, на которых спят солдаты, оснащены цветными лампами для визуализации их снов

Литература

1. Андерсон Б. Странная история странного зверя [Электронный ресурс]. – 2016. – URL: <http://gefter.ru/archive/19385> (дата обращения: 01.12.2021).

2. Гумбрехт Х. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М. : Новое Литературное Обозрение, 2006. – 182 с.

3. Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан. Живопись и современность. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2012. – 368 с.

4. Исаева Ю. «Медленное кино» («Cinema of slowness»): к истории понятия // Телекинет. – 2018. – № 2 (7). – С. 71–72.

5. Кураш А. Кино Таиланда: неизвестные страницы истории (первая половина XX века) // Телекинет. – 2019. – № 2 (7). – С. 50.

6. Мельниченко Б. Буддизм и королевская власть. – СПб. : Издательство СПбГУ, 1996. – 95 с.

7. Ciment M. The State of Cinema, address speech at the 46th San Francisco International Film Festival [Электронный ресурс] / M. Ciment. – URL: <http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html> (дата обращения: 15.11.2021).

8. Flanagan M. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema / M. Flanagan // Интернет-журнал «16:9». – URL: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (дата обращения: 22.11.2021).

9. Mattani R., ed. The Siamese Theatre: A Collection of Reprints from the Journal of the Siam Society. – Bangkok : The Siam Society, 1975. – P. 16–72.

Т. Ю. Быстрова, О. Ф. Д. Аль-Чалаби*

Город как собеседник: творчество иракского художника Халифа Махмуда

В сфере искусства *imitatio* скрывает в себе *aemulatio*.

И. П. Смирнов

Интерпретация становится реконструкцией утраченных свидетельств.

Э. Гомбрих

Введение

Современная иракская живопись относительно мало известна русскоязычному читателю. В разные периоды исследованиями искусства Ирака занимались М. М. К. Абдельсалам [1], М. Салих и Н. М. Калашникова [8], А. А. Халаф [10], др. При этом работы в основном посвящены изучению других видов искусства, тогда как живопись остается в тени. Работы о художниках Ирака датированы 1982 и 1983 годами [2], но это совсем иной период развития живописи и культуры в стране, нежели

* Сведения об авторах:

Татьяна Юрьевна Быстрова – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна департамента искусствоведения, культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург.

Омар Фавваз Джаббар Аль-Чалаби – аспирант кафедры истории искусств и музееведения департамента искусствоведения, культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург.

в настоящее время, ведь эволюция живописи Ирака идет достаточно быстро.

Задачей данной статьи является анализ творчества художника Халифа Махмуда, связанного в современной истории искусства Ирака с образами города Мосула. Воссоздавая сцены повседневной жизни одного из достаточно древних городов страны в разных техниках (преимущественно акварель и акрил), художник не просто фиксирует историю последних драматичных десятилетий, но размышляет о миссии и судьбе, становясь своеобразным собеседником места. Общение происходит на разных уровнях, от эмоционально-телесного (переживание фактур, тонов, ритмов, конфигураций) до сюжетного, поэтому вариант проводимого анализа мы обозначаем как эстетико-семиотический. Его итог показывает, что в современном мире художественное осмысление относительно локальных событий, происходящих в городе с сильной исторической и этнокультурной составляющей, не может не выходить на уровень общезначимых, наполненных символизмом обобщений.

Разрабатывая тему, мы имеем в виду, что в 1930-х годах иракские художники познакомились с европейскими школами и их художественными традициями, что способствовало развитию художественной жизни в стране и сыграло решающую роль в переходе иракской живописи на новый этап, основным качеством которого специалисты называют «поиск цивилизованной личности», сопровождаемый медитативным погружением художника в переживание текущего момента и спонтанным использованием художественных средств. При доминировании

«бессознательного видения» художник все же стремится к завершению работы, рефлексировав над промежуточными этапами ее создания и дополняя ее до тех пор, пока не добьется желаемого эффекта [11, с. 2234–2255]. Исследование этой версии творческого процесса отчасти уводит от необходимости определения стилиевой принадлежности работ. Оно рождает новую для Ирака методологию, синтезирующую эстетический и семиотический анализ [14], которого придерживаемся и мы в рамках данного текста, дополняя уже найденное относительно самого художественного метода расшифровкой результатов такого рода «осознанной спонтанности».

Сами художники и, в частности, Х. Махмуд говорят о возникающем символическом эффекте, когда сцены повседневной жизни отдельных людей «проговаривают» мощные и разнообразные связи с местом в целом: так вибрирующая нота дает возможность услышать целый ряд обертонов, неявно присутствующих в ней. Наряду с центральным зрением художник активизирует периферическое, впуская в полотно весь поток жизни. Для нас же наиболее интересным моментом, на который пока не обратили внимание коллеги-исследователи из Ирака, представляется возможность непреднамеренной фиксации *отношения* художника к изображаемому (точнее, улавливаемому), к которому неизбежно приводит данный вариант субъективации творческого акта. Иначе говоря, речь идет не о воссоздании в ходе интерпретации некоего текста, предшествующего картине, а о реконструкции ценностно-эмоционального переживания художника, приводящей его к тем ли иным образным находкам.

Текст данной работы интерпретирует символику живописных произведений иракского художника Халифа Махмуда аль-Махала, продиктованную его отношением к родному городу Мосулу (соседнему с древней ассирийской столицей Ниневией) – городу, пережившему нелегкий период, в особенности в последнее десятилетие, и воплощающему для художника всю культуру и историю Ирака, притом в контексте общемировых цивилизационных изменений. При всей их реалистичности работы Х. Махмуда содержат массу цветоколеристических, образных, композиционных отсылок к объектам и артефактам иракской и – шире – мировой культуры, квинтэссенцией которых становится образ родного города художника. Знание контекста, подтверждаемое взятым одним из авторов интервью с художником, усиливает смысловую глубину изображаемого. Знакомство с западной теорией и практикой искусства, которое происходит у иракских авторов после 1970-х годов, проявляется у Халифа Махмуда в учете сложных механизмов восприятия образов [4, с. 15, 28], согласно которым выстраивается композиция его работ. Фиксация, казалось бы, повседневных сюжетов становится способом размышления о времени, а привязка к национальной традиции Ирака – способом рассказа о городе, с которым, по сути, отождествляет себя художник. Рассмотрение нескольких связанных тематикой города работ, расставленных в хронологическом порядке, выявляет изменение его позиции не только в отношении к происходящим в стране процессам, но и в видении себя как части места, где он родился и живет.

Краткая биография. Основные детерминанты творчества

Халиф Махмуд аль-Махал родился в 1954 году в Мосуле, провинция Ниневия на севере Ирака. Древний город с богатым наследием не просто оказал явное влияние на его работы, а стал, как показано далее, *alter ego* и собеседником художника в его размышлениях о будущем Ирака.

Поскольку русскоязычных публикаций о Х. Махмуде (Рис. 1) нами не обнаружено, приведем ряд фактов его биографии. Степень бакалавра искусств Х. Махмуд получил в 1976 году в Академии изящных искусств в Багдаде. В 2005 году он стал магистром по графическому дизайну, далее, в 2010 году, защитил диссертацию в Университете Дамаска в Сирии. Он – президент Ниневийского отделения Союза художников, член Синдиката художников и один из основателей Ниневийской группы художников-акварелистов (2009). Х. Махмуд провел множество выставок и работал во многих странах мира, включая Ливан, Сирию, Иорданию, Египет,



Рис. 1. Х. Махмуд в студии, Мосул, Ирак.
Слева направо: О. Аль-Чалаби, Х. Махмуд. 20.09.2021

ОАЭ, Тунис, Германию, Индию, Австрию, Польшу, Италию и США.

Еще в середине 1970-х годов прошла первая выставка, представлявшая собой своеобразный художественный прорыв. Она показала, что художник, пришедший с гор Ниневии, приблизился к городу и стал оказывать все большее влияние на него. В реалистичных образах, помимо места, отражались костюмы, люди, крестьянские пастбища и природа, но при этом уже тогда в них присутствовала определенная смысловая многослойность.

Вторая выставка Х. Махмуда прошла в Ниневии и Багдаде в 1994 году. В работах этого периода чувствовалось влияние классической западной живописи, но художник оставался верным себе, воспроизводя идентичность места и развивая собственное видение. Его художественный опыт впечатляет. Халиф Махмуд работает с различными материалами и цветами, создавая визуальное пространство, насыщенное символами и обладающее уникальной многомерной выразительностью.

Символизм как следствие творческой манеры художника

Не повторяя сказанное в начальной части, отметим, что все характеристики «медитативного реализма» не только встречаются в работах Х. Махмуда, но и подтверждаются им при обсуждении вопросов творчества.

На акварели «Овцы на рынке» (2002) представлена группа мужчин (Рис. 2). Двое из них сидят на глинистой земле, рядом с ними стоят овцы, позади — люди



*Рис. 2. Овцы на рынке. Художник Х. Махмуд. 2002.
Акварель, бумага. 50 × 60 см. Из собрания галереи Бендак, Амман.
Фото О. Аль-Чалаби. 2021*

в традиционной бедуинской одежде разных цветов. Сцена увидена на местном рынке Аль-Бакфа, это старый и популярный рынок в городе, где торгуют скотом. Одновременно она коррелирует с названием холмов Куянджик («овечий холм», *тюрк.*), на которых расположена Ниневия, сегодня, по сути, слившаяся с Мосулом.

Простая бытовая сцена возведена в ранг символического послания. Она фиксирует момент, когда элементы композиции принимают форму прямоугольного блока, доминирующего над окружением. Эта классическая композиция визуального притяжения позволяет сочетать реализм, абстракцию и простоту. Тема культурного конфликта между деревней и (почти невидимым) городом, историей и современностью передается замкнутостью кружка мужчин, ни один из которых не смотрит

на зрителя или по сторонам. Находясь в разнообразных взаимодействиях, они организуют самостоятельное пространство с высокой степенью индивидуальности в нем каждого отдельного элемента. Для двоих в нижнем ряду овца становится «собеседником» больше, чем отсутствующие горожане. Вместе с тем разбитые на трио с разным эмоциональным звучанием мужчины «связаны» синим цветом, становящимся с годами, как увидим далее, все более значимым для художника. Это цвет родины, неотрывной от своей древности, от хода времени. «Для меня рынок — это место, где можно купить все и вся. Это место, где прошлое можно вернуть к жизни», — говорит Халиф Махмуд в интервью 2021 года О. Аль-Чалаби.

Критики подчеркивают, что впечатление от акварели отличается от производимого масляной живописью, поскольку композиция построена с точки зрения внешнего наблюдателя, носителя местного менталитета и визуальной культуры. Здесь художник — один из многих. Он — часть городского сообщества, людей, бегло отмечающих в процессе передвижения по городу его ежедневные большие и малые изменения. Символической становится даже техника исполнения, акцентирующая мимолетность и не противоречащая заявленной ранее медитативности.

В интервью, данном О. Аль-Чалаби, Халиф Махмуд сказал о своей художественной позиции следующее: «Я рисую, не задавая вопросов. Мой опыт в искусстве, равно как свобода видения наследия и его подлинность, помогли формированию символической визуальной концепции... В наши дни искусство со всеми его вариан-

тами символической выразительности — это волшебный способ поймать момент и удержать его...»¹. Мастер говорит о «визуальной телепатии», приводящей его к символическому реализму, и уподобляет свое видение карте, «через которую мы распознаем красоту духа города».

Корни подобного подхода уходят в глубину тысячелетий шумерской культуры. В. В. Емельянов отмечает разницу египетской и месопотамской магии (тоже стремившихся к постижению трансцендентного). По его мнению, имеющая «сильный антропологический акцент» египетская магия развивается «от культа царя-Бога к культу человека-мага», тогда как в месопотамской версии и Бог, и человек достаточно незначительны. Она обращена к Небу, к «сфере внешних знаков»: «Царь и человек в Месопотамии гораздо глупее и меньше первичного мира Природы» [9, с. 14]. Символизм художественного видения Х. Махмуда подчеркивается в статье Т. Аль-Шибли [13].

Схожий с описываемым способ видения реализуется Х. Махмудом все более активно. В его акварели 2010 года город сведен почти исключительно к цвету. Мы видим синие цветовые пространства, буквально и ассоциативно связанные с историко-культурным наследием Ирака. В такой цвет были окрашены двери домов в Старом городе. Широко распространенный в кварталах Мосула и Ниневии цвет создает в картине динамичный колеблющийся мир, наполненный фигурами и лицами людей. Как и тысячи, и сотни лет назад, девушки выглядывают из-за двери в надежде увидеть близкого человека,

¹ Здесь и далее в кавычках — выдержки из интервью Х. Махмуда Омара Аль-Чалаби в июне 2021 года.

который вернулся домой с работы или войны (Рис. 3). Ритм композиции навеивает размышление об этом вековом повторении. Наложение друг на друга и частичное пересечение двух-трех планов рождает эффект иллюзорности и пронзительной прозрачности происходящего, в котором встреча может не состояться. Фрагментированная реальность не теряет целостности благодаря вибрациям синего. Х. Махмуд признается, что ежедневное наблюдение за пространством повседневности дало ему возможность уловить «динамичный ритм внутри стабильного места», который погружает в себя зрителя.

Роль цвета в этой и последующих работах Х. Махмуда невероятно высока. Можно вспомнить И. В. Гете, писавшего о синем: «Этот цвет оказывает на глаз удивительное и почти невыразимое действие. В качестве цвета он осуществляет энергию; однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет собою как бы прелестное ничто...» И далее: «Как высокое небо, далекие горы мы видим синими, так и вообще синяя поверхность как будто уплывает от нас вдаль» [3, с. 72–73; 7, с. 352–353]. Не только в культурном, но и в психосоматическом плане синий — цвет ухода, но уходящее пока еще присутствует где-то рядом со зрителем.

Схваченная таким способом реальность «отстаивает свое бессмертие», становясь частью культурного наследия. Иначе говоря, уже на этом этапе творчества художник трактует свою связь с наследием родного города не как воспроизведение традиционных мотивов, а как символизм самого акта творчества, в котором движения конкретного места дают проговориться истории.



Рис. 3. Без названия. Художник Х. Махмуд. 2010.
Акварель, бумага. 40 × 27 см. Из частного собрания художника.
Фото О. Аль-Чалаби. 2021

Антитезой подобному, как будто бы спонтанно достигнутому символизму выступает еще одна работа 2010 года (Рис. 4), где художник почти буквально воспроизводит более раннюю сцену с овцами. Но люди, изображенные здесь, заняты иным делом, чем просто обсуждение местных новостей. Вероятнее всего, они отдыхают во время работы, но зритель не видит, чем именно они заняты. Неполнота изображения позволяет подключить воображение зрителя к интерпретации происходящего. В любом случае эти мужчины более разобщены, хотя некоторые сидят по двое. Их одежда изобличает жителей городов и, в общем-то, не нуждается в подтверждении пейзажем на заднем плане. Из-за их погруженности в себя полуразрушенное, рассыпающееся здание не вызывает мыслей о войне или беде. Скорее всего, перед нами строители или дорожные рабочие, уже утратившие связь с землей, но не обретшие Города, словно не видящие его



*Рис. 4. Без названия. Художник Х. Махмуд. 2010.
Акварель, бумага. 70 × 50 см. Из частного собрания художника.
Фото О. Аль-Чалаби. 2021*

в разбеленном нейтральном пространстве. Зрителя настораживает, скорее, эта одномерность, безассоциативность происходящего.

Две следующие работы, тоже не имеющие названия, построены на сложных переплетениях контрастов и симметрий, делающих ритм более четким и жестким. Возможно, это связано с захватом Мосула в 2014 году террористической организацией «Исламское государство» (запрещена в Российской Федерации), продолжавшимся три года. В это время город покинуло более 500 тысяч человек, многие здания были разрушены, на улицах шли бои. К январю 2016 года более 1,5 миллиона человек нуждались в гуманитарной помощи.

В первой из безымянных акварелей возникает монохромно написанная и выделенная потоком света фигура уставшего, будто бы держащегося из последних сил пожилого человека, которому композиционно противопоставит круг людей, почти не смотрящих по сторонам. Усили-

вая их близость и сходство, их освещают яркие отблески геометрически представленного города, в синеве которого светится неон. Два старика с «яркой» стороны смотрят на зрителя с разной степенью заинтересованности, составляя целое со своим бесплотным спутником, на которого столь явно никто не обращает внимания. В целом высказывание тревожно и непонятно, однако его членение и слои можно пытаться расшифровать в том числе при сопоставлении с акварелью 2019 года (Рис. б).

Бесцветность как история и как знак европейской (и шире — мировой) культуры присутствуют в обеих работах: таков человек на первой акварели, надвинувший кепку на самое лицо, чтобы ничего не видеть; такова скульптурная голова Венеры и подросток с ребенком на руках — во второй работе. То, что «другое» и что уходит, выделяется цветом, точнее, его отсутствием. Оно дематериализуется, но художник «видит» и переживает его. Одновременно все более хаотичными становятся фоны, цветовые «сбивки» которых тревожат зрителя, которому композиция показалась сложной для понимания.

Независимо от того, Запад это или Восток, «старикам» нуждаются в помощи, но не просят ее. Людям или городам, принадлежащим одному поколению, свойственны схожие беды. Поколенческие разрывы не знают этнических или культурных границ и касаются всех. Те, кто уходит, уходят отчасти по невниманию остающихся. Полный геометрических абстракций город на заднем плане столь же не важен толпе, как и эти страдающие старики.

Так впервые очевидно смыкаются воедино тема города и тема старости (древности). Художник — один из тех, кто смотрит на это.



*Рис. 5. Без названия. Художник Х. Махмуд. 2017.
Акварель, бумага. 150 × 90 см. Из частного собрания художника.
Фото О. Аль-Чалаби. 2021*



*Рис. 6. Без названия. Художник Х. Махмуд. 2019.
Акварель, бумага. 90 × 115 см. Из частного собрания художника.
Фото О. Аль-Чалаби. 2021*

В акварели 2019 года те же планы (история — настоящее — старик) представлены в движении слева направо, а не в глубину. Вместе с тем здесь присутствует инверсия смыслов. Утратившая цвет дверь из квартала Старого города (Восток) уравнивается в своей красоте и хрупкости с мраморной головой Венеры (Запад). Уходят не столько старики, сколько дети, их уносит круговорот времени или событий. Центральная часть работы напоминает клип, акцентирующий разные состояния персонажей, происходящие в короткий момент времени: есть — нет, нет — но снова есть... Лишь старый крестьянин на фоне ярко-синей полосы стоит несколько отрешенно, но устойчиво. Художник помещает себя в центр некой воронки, круговорота, в котором нет визуальной и иной перспективы. Самая сложная и эмоциональная из работ Х. Махмуда не дает ответа на вопрос о будущем его культуры и его города, погружая в размышления, от которых нелегко оторваться из-за их противоречивости. Старик и город обрамляют все уходящее, время как бы скользит мимо них, не задевая.

Мастерство художника позволяет не только «поймать» именно тот фрагмент реальности, где с наибольшей полнотой содержатся ее тенденции и черты, но и досконально рассчитать процесс восприятия. Удержание внимания, погружение в размышления и сопоставления не кажутся насильственными. Недаром искусствовед Х. Кофи Аттах выразил впечатление от работ Халифа Махмуда словами: «Все естественно». «Создается впечатление, что жизнь Халифа Махмуда принадлежит акварели», — говорит он. «Он создал произведения поразительной оригинальности и эмоциональной сложности» [12, с. 11].

Заключение

Вводя в научный оборот новые имена или направления, мы вынуждены квалифицировать их. Но материала для этого пока недостаточно, происходит лишь первое приближение к позиции мастера. Если задаться вопросом, взгляды каких именно западных мастеров в наибольшей степени близки Х. Махмуду, то ответов, безусловно, может быть несколько. Все они связаны с выведением искусства на границу между реализмом и трансгрессией.

Мы уже сказали о сходстве темы антиципации в западноевропейской эстетике первой трети XIX века и художественном методе иракского художника. Думается, что в дальнейшем этот момент можно исследовать не с позиций хронологии, а в свете общего стремления к расширению границ и возможностей реализма.

Миметичность искусства остается его основой, меняются способы контакта с реальностью и вследствие этого — понимание собственного «Я» художника. «...Конечная цель (познание) достигается в человеческой душе при посредстве тончайших душевных вибраций. Эти тончайшие вибрации, тождественные в своей конечной цели, обладают, однако, сами по себе различными внутренними движениями, чем они и отличаются друг от друга...» — писал об искусстве В. В. Кандинский [5]. Понимание энергийной и одновременно символической природы искусства у российского художника и современных арабских мастеров имеет разные социокультурные основания. Однако и те и другие признают приоритет художественного пути в постижении происходящего, в особенности в моменты, когда разум отказывается его понимать.

Для того чтобы поймать и передать «вибрации», художнику необходимо преодолеть привычный субъектоцентризм, отдавая реальности часть полномочий по созданию художественного пространства. Халиф Махмуд делает это, давая «право голоса» городу. Эта творческая установка на «бессознательное видение» позволяет создавать работы, продолжающие и развивающие национальную традицию в большей мере на путях практики медитативного погружения в реальность, чем воссоздания аутентичных форм. Город рассказывает и самому художнику, и зрителям его работ о том, что никакие потрясения не в силах уничтожить культуру, из которой он вырос.

Литература

1. Абдельсалам М. М. К. Арабский театр XIX—XX веков и поиски художественной формы [Электронный ресурс]: дисс. ... канд. иск. по специальности 17.00.01. — СПб., 2004. — 157 с. — URL: <https://www.dissercat.com/content/arabskii-teatr-xix-xx-vekov-i-poiski-khudozhestvennoi-formy> (дата обращения: 14.11.2021).
2. Богданов А. А. Современное искусство Ирака (1900-е — 1970-е годы). — Л. : Искусство, 1982. — 184 с.
3. Гете И. В. Учение о цвете. — М. : АСТ, 2020. — 242 с.
4. Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова ; пер. Е. Доброхотовой-Майковой. — СПб. : Алетейя, 2017. — 408 с.
5. Кандинский Василий Васильевич (1866—1944). Жизнь и творчество [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva47.html> (дата обращения: 03.01.2022).
6. Королева И. А., Альамери К. М. Ценностные основы профессиональной деятельности художника в современном

Ираке // Человек в мире искусства: векторы развития и образования : сб. научно-методических трудов. – Саратов : Научная книга, 2019. – С. 113–116.

7. Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (часть первая). – М. : Кругъ, 2012. – 464 с.

8. Салих М., Калашникова Н. М. Зарождение нового искусства в Ираке (XX век) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. – 2017. – № 3. – С. 3–9.

9. Фоссе Ш. Ассирийская магия. Систематическое исследование магических текстов. – СПб. : Издательство «Евразия», 2019. – 336 с.

10. Халаф А. А. Восприятие образа женщины в изобразительном искусстве Ирака [Электронный ресурс] // КПЖ. – 2013. – № 1 (96). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospriyatie-obraza-zhenschiny-v-izobrazitelnom-iskusstve-iraka> (дата обращения: 14.11.2021).

11. Abd Muhammad H. A., Mubarak A. H., Mugheer A. A. R., Hamzah T. S. Painting's Schools and their Aesthetic Impact on Modern Iraqi Art during the Period (1900–1980) // PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology. – 2020. – № 17 (3). – P. 2234–2255.

12. Al-Adib D. Khalif Mahmoud Alwan's Iraqi Book. 16 Art Creations Series. – Amman : Literature Press, and Publishing Press, 2011. – 11 p. *يوسف تاع ادب قل سلس، ةيقار ع ناولا دوم حم فيلخ باتك (11) ح فص ل، 2011 ن درال ا نام ع، لوالا ةع بطل ا بي دال ا راد ع باطم، 16*

13. Al-Shibli T. The symbols of the works of Dr. Khalif Mahmoud Mahal // Magazine Gallery of Formation. – 2018. – Vol. 1. – № 4. – P. 80–89.

14. Hussein H. K., Hamzah T. S., Mubarak A. H. Relationship Between Semantic and Aesthetic Dimensions of Contemporary Iraqi Painting and Modernity Arts // Utopía y Praxis Latinoamericana. – 2021. – Vol. 26. – № 1, Marzo. – P. 114–121.

О. В. Язовская*

Репрезентации японской массовой культуры в творчестве Такаси Мураками (нео-поп-арт)

В течение последних нескольких десятилетий японская массовая продукция не просто становится популярной, а начинает играть значительную роль в глобальной культуре. Все это стало возможным благодаря ярким и нестандартным образам, своеобразному художественному стилю, жанровому и тематическому разнообразию, а также большой адаптивности к локальным культурным формам. В самой Японии массовая культура благодаря распространению наиболее яркого ее проявления – субкультуры отаку, популярные формы которой в последние годы обладают государственной поддержкой, – стала неотъемлемой частью повседневности людей разных возрастов. И благодаря данным особенностям массовая культура становится источником вдохновения и в сфере искусства, например, в творчестве художника, работающего в стиле нео-поп-арт, Такаси Мураками. Прежде чем начать разговор об особенностях творчества данного художника, нам необходимо рассмотреть общие вводные тезисы, касающиеся японской массовой культуры. Речь пойдет об эстетической категории кавай, формирующей ее образность стилистике комиксов манга и особенностях мировосприятия субкультуры отаку.

*** Сведения об авторе:**

Ольга Валерьевна Язовская – кандидат культурологии, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры департамента философии Уральского гуманитарного института УрФУ имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург.

Категориальные рамки японской массовой культуры

В целом мы можем отметить, что для японской культуры многие века характерно вырабатывать разного рода эстетические категории, характеризующие развитие художественной традиции. И даже несмотря на специфику культурных трансформаций, которые привели к появлению массовой культуры, эта особенность осталась неизменной. Так, к 1980-м появляется эстетическая категория кавайи. Российская исследовательница Е. Л. Катасонова, описывая историю происхождения понятия, отмечает его появление в произведениях классической литературы эпохи Хэйан в значении чувства легкой печали и жалости, а к эпохе Эдо оно сменило свое значение на «миловидный» и «трогательный». Современное употребление этого понятия в большей степени связано с восклицианием по поводу того или иного явления или вещи, кажущейся интересной, необычной и привлекательной [3, с. 195]. Исследовательница из Дании Гунхильда Борггрин в большей степени характеризует кавайи как культурный стиль всего симпатичного, а японская исследовательница Юко Хасэгава определяет кавайи как нечто ценное, притягивающее и вызывающее желание защитить [11, р. 41; 13, р. 128]. Все-таки наиболее общее определение, охватывающее представленные выше черты, дает японский ученый Инухико Ёмота:

Что-то маленькое. Что-то, к чему непонятным образом привязываешься. Что-то хрупкое, непрочное, что-то, что может легко сломаться, если не

обращаться с ним бережно. Что-то романтическое, наделенное силой увлечь человека в мир грез. Что-то прелестное, восхитительное. Что-то, во что можно влюбиться с первого взгляда. Что-то удивительное. Что-то, что скрывает в себе тайну, хотя до него можно с легкостью дотронуться. Стоит только раз распылить волшебный порошок под названием кавайи, и все кругом, вплоть до самых обыденных вещей, вмиг наполнится ощущением близости и родства, кругом воцарится дружелюбие и радушие. Утопия, оберегаемая невинностью и праздностью. Погрузившись в нее, сбросив оковы реальности, человечество потонет в безграничном море любви вместе со всеми своими куколками, игрушками и анимешными персонажами, опьянеет и сойдет с ума от счастья, над которым время не властно [1, с. 34].

Представленная утопия всеобщего счастья в воображаемом мире показывает тотальность данной эстетической категории, ее всеохватность, а также потенциальную возможность проникать во все сферы человеческой жизни. Эту тенденцию в своем обзоре мира кавайи отмечают японские исследователи Соитиро Исихара, Кадзуюки Обата и Каёко Канно, предложившие систему координат типов и уровней кавайи, внутри которой можно определить место разнообразным предметам и явлениям японской массовой культуры: от чувства внутренней близости до страстного почитания по вертикали и от поднятия настроения до симпатии моэ или же влюбленности в персонажей, характерной для субкультуры отаку, по горизонтали [2, с. 8]. Стоит отметить,

что в данную систему координат не обязательно будут вписаны предметы и явления, созданные внутри нее, как, например, манга и аниме, но также и те, что стали популярны в Японии, хотя появились в другой стране, например, мультфильмы студии «Дисней». Тем не менее данная система координат все еще остается в рамках массовой культуры, хотя потенциально кawaii может переходить и в другие сферы человеческой жизни, включая искусство.

Если кawaii — это формообразующая категория нового мира, то комиксы манга можно назвать ее визуальным оформлением. Как отмечает Е. Л. Катасонова, «сегодня манга — это первооснова, своеобразная матрица практически всех видов современного искусства, включая анимацию, кино, музыку, компьютерные игры и т. п.» [3, с. 103]. Манга позволяет оценить популярность того или иного сюжета, и если сюжет оказывается популярным, то впоследствии мангу начнут выпускать томами, снимать по ее сюжету аниме, делать видеоигры и пр. Таким образом, манга становится знаковой сама по себе, но и далее она влияет на другие формы массовой культуры. Визуально комиксы манга, ограниченные такими средствами выразительности, как простые линии и плоскостная техника изображения, а также монохромность, стремятся посредством целого ряда приемов передать эмоции персонажей, используя для этого не только своего рода графико-символический язык, проявляющийся в условности изображения черт лица и тела персонажей, но и в специфике изображения сцен и окружающего пространства [5]. Представленные черты дают больше возможностей сопереживать эмоциям персонажей,

а также вкладывать свои переживания в них, все больше погружаясь в воображаемые миры.

Исходной точкой как категории кawaii, так и популяризации комиксов манга не только среди детей, но и взрослых является *субкультура отаку*, своего рода источник вдохновения и основной импульс развития современной японской массовой культуры. К. К. Крыловский отмечает многогранность и неоднозначность данной субкультуры: «...к ней обращаются: как к “субкультуре”, как к “культуре”, сравнивают с поп-культурой в мире искусства (характеризуемой крайним разнообразием и неоднородностью)... ставят рядом с поп-культурой (“отаку-культура или поп-культура”) или отождествляют с нею, но задаваясь, тем не менее, вопросом о признании её “культурой”...» [4, с. 57]. Само понятие «отаку» употребляется применительно к фанатам различных хобби и может быть использовано в таких вариациях, как онгаку-отаку — фанат музыки, или же тэцудо-отаку — фанаты железных дорог, но в варианте отаку употребляется применительно к фанатам манги и аниме. Согласно американскому антропологу Патрику У. Гэлбрейту, фанаты-отаку воображают альтернативную социальность и становятся носителями специфического мировоззрения, различающего два мира — мир манги/аниме и мир обычных людей, первый из которых характеризуется как двумерный, а второй как трехмерный. П. У. Гэлбрейт уточняет, что представители субкультуры отаку создают альтернативные миры, делая из них способ своего существования [12, р. 6–11]. Миры, которые создают отаку в виде манги, аниме, видеоигр, тиражируются и таким образом оказывают

значительное влияние на развитие японской массовой культуры в целом [8].

Мы можем отметить, что современная японская массовая культура вырабатывает новую эстетическую категорию кawaii как образ милого и хрупкого воображаемого мира всеобщего счастья, визуальным оформлением которого выступает условность стилистики комиксов манги, которая не только транслирует эмоции персонажей, но и дает возможность персонажам подстроиться под эмоции читателей. Все это стало возможным благодаря развитию субкультуры отаку с ее представлениями о значимости двумерного мира и *альтернативной социальностью*, делающей утопию кawaii возможной. Далее обратимся к тому, как данная утопия проявляется в творчестве современного японского художника Такаси Мураками.

Японская массовая культура в творчестве Такаси Мураками

Эстетика кawaii и субкультура отаку оказали сильное влияние на несколько поколений японцев, которые выросли на аниме и манге. И неудивительно, что эта эстетика и стилистика стали оказывать воздействие и на искусство. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в творчестве Такаси Мураками (р. 1962). Сам автор — выпускник Токийского национального университета изящных искусств, получивший ученую степень в области традиционной японской живописи. Но еще в начале своего творческого пути в конце 1980-х — начале 1990-х годов его захватила популярность аниме и манги,

в результате чего он стал выразителем субкультуры отаку и японской комикс-культуры в своем творчестве.

В 1960-е в Японии идет становление аниме и развитие манга-индустрии. Появляются знаковые аниме-сериалы наподобие «Могучего Атома» (1952–1968) или «Дораэмона» (1969–1996). Именно в этот период формируется субкультура отаку. В 1970-е развиваются новые жанры аниме, например, жанр «меха», символом субкультуры отаку становится игровая приставка фамикон. Это время юности Такаси Мураками. В 1980-е, когда художник учился в университете, индустрия манги и аниме переживает свой пик популярности внутри Японии. Фанаты отаку объединяются в движение и собираются на конференциях по научной фантастике, что приводит к формированию единого образного ряда, выражением которого становится короткометражка «Дайкон IV», выпущенная будущими основателями одной из крупнейших аниме-студий «Гайнакс» и ставшая эстетическим манифестом субкультуры отаку, где представлен целый калейдоскоп героев: от гигантских монстров и роботов до милой героини с изящными ушками. В 1990-е годы творчество отаку выходит на мировой рынок и не только переворачивает представления об аниме, но и в целом расширяет границы тем и образов, доступных массовой культуре, что стало возможным благодаря популярности аниме-сериала «Евангелион» (1994–1996). Это среда, которая дала творческий импульс Такаси Мураками в молодости, он даже хотел стать мультипликатором, но в итоге остался художником, стремящимся снимать аниме-фильмы. Хотя, как он сам утверждает в интервью с Екатериной Иноземцевой, «...работа над аниме и художественными

фильмами полезна для поддержания моего творческого тонуса» [6, с. 18].

В середине 1990-х Т. Мураками посещает США и решает укрепиться на зарубежном арт-рынке, чтобы в будущем вернуться в Японию и стать законодателем арт-рынка на родине. Он начинает с небольшой студии в Нью-Йорке, а после большой выставки в Музее современного искусства Токио в 2001 году открывает компанию «Кайкай Кики» (Kaikai Kiki Co., Ltd.). Эта компания устроена наподобие Фабрики Энди Уорхола и занимается производством и продвижением творческих проектов и предметов искусства под брендом Такаси Мураками [16]. Творческие поиски Т. Мураками и его склонность к теоретическому осмыслению искусства привели к созданию концепции суперплоскости как художественного стиля. Суперплоскость (Superflat) — это стиль изображений, который берет начало из японской художественной традиции, в обостренном виде он характерен для гравюр укиё-э, а в дальнейшем получил свое развитие в стилистике манга. Но суперплоское — это также и стирание границ между массовым и элитарным в связи с демократизацией вкуса в послевоенной Японии. Суперплоское — это яркие краски и поверхности, залитые однотонным цветом, пересекающиеся и накалывающиеся друг над друга [15].

В своих выставках Такаси Мураками постоянно обращается к эстетике кawaii и богатству образов субкультуры отаку, выраженной в комиксах манга, вырабатывая узнаваемый художественный стиль, который можно отнести к нео-поп-арту. Примером могут служить его выставка 2007 года в Лос-Анжелесе или недавняя выставка

2017 года в Чикаго и, конечно, выставка в Москве 2017–2018 годов и ряд других [14; 17; 6].

Выставка Такаси Мураками в Москве 2017–2018 годах

С 29 сентября 2017 года по 4 февраля 2018 года в музее современного искусства «Гараж» в Москве проходила одна из наиболее масштабных выставок Такаси Мураками последних лет под названием «Будет ласковый дождь», где творчество художника впервые было представлено в России. Выставка была поделена на несколько блоков, охватывающих разные периоды творчества художника. Как отмечает куратор выставки Екатерина Иноземцева, «выставка “Будет ласковый дождь” — своеобразная ревизия материалов, которые использует Мураками, она показывает, из каких структурных элементов состоят его произведения, как художник варьирует эти элементы, начиная с самых ранних экспериментов в 1990-е» [6, с. 22].

Все музейное пространство стало частью выставки, разделенной на следующие главы: «Искусство», «“Мальши” и “Толстяк”», «Кawaii», «Сутадзио или Студия», «Асоби и кадзари». В главе «Искусство» была показана связь творчества Такаси Мураками с японской художественной традицией. В таких работах, как «Великий Дарума» (2007) (Рис. 1) или «Энсо. Я свободен» (2016), «Энсо. Дзэн, дождь» (2015), проявляется тесная связь с буддийской живописью тушью, а у работ «Энсо. Гипотеза Пуанкаре» (2015) (Рис. 2) и «Лев всматривается в бездну смерти» (2015) можно проследить связь

с традицией японской гравюры. И здесь мы видим, насколько образы монашества и образ истинного мира в виде круга энсо преобразуются и актуализируются в современном искусстве.

Вторая глава была посвящена ядерной катастрофе, обрушившейся на Японию в конце Второй мировой войны. «Малыш» и «Толстяк» — это названия бомб, сброшенных на Хиросиму и Нагасаки в 1945 году. Задача этой главы — показать, как можно пережить такого рода ужас и переосмыслить его через японскую анимацию и перевести в мир фантастических образов. Осмысление этой трагедии наиболее ярко проявилось в субкультуре отаку. Как отмечает японский исследователь Рюсюкэ Хикава, «авторы и зрители аниме зачастую не были очевидцами атомных бомбардировок и ядерных испытаний в Тихом океане — они обладали только опосредованным опытом. И поэтому так важно оказалось воображение каждого из них в представлении катастроф» [7, с. 97]. Торжество воображения как способ пережить катастрофу демонстрирует Такаси Мураками в своих работах. В этой главе японские комиксы, например «Могучий Атом» (1952–1968), а также аниме-мультфильмы «Босоногий Гэн» (1983) или «Акира» (1988) соседствуют с картинами художника, например «Эко-эко-реинджеры Сил окружающей среды» (2017) (Рис. № 3). В данном случае мы можем сказать, что терапевтичность японской массовой культуры и творчества Такаси Мураками позволяют снова ощутить радость жизни.

Третья глава еще больше погружала в японскую массовую культуру, квинтэссенцией которой с конца 1980-х



Рис. 1. Т. Мураками. Великий Дарума. 2007.
Фото с выставки в музее «Гараж». 2018



Рис. 2. Т. Мураками. Энсо. Гипотеза Пуанкаре. 2015.
Фото с выставки в музее «Гараж». 2018

стала эстетика кawaii. Утопия счастья, любви и нужности, а также погружение в детство и все его радости были показаны в этой части выставки. Как отмечает куратор выставки Екатерина Иноземцева, «раздел “Кawaii” построен как последовательность своеобразных энвайроментов, отдельных блоков, проходя через которые можно почувствовать тотальность кawaiiных сюжетов и познакомиться с весьма специфичными представлениями японской массовой культуры о красоте» [6, с. 150]. Ключевыми скульптурами этой главы становятся статуи персонажей Кайкай и Кики (Рис. 4), чьи имена отсылают к слову кайкайкики («необычное, странное», *яп.*), употреблявшемуся применительно к творчеству японского художника Кано Эйтоку (1543–1590). Это стражи мира кawaii с его фантастическими улыбающимися суперплоскими цветами, странным лесом из грибов и образами Токио. Отдельным блоком была представлена инсталляция «Накано Бродвей» (Рис. 5), наполненная фигурками персонажей из мира аниме и манги, погружающая в него, тем самым исполняющая мечту любого отаку.

Отдельной главой стала «Сутадзио, или Студия», где Такаси Мураками и члены его команды из компании «Кайкай Кики» собирали сами работы, общее оформление выставки и даже создали две картины, которые стали частью экспозиции. А уже во время самой выставки все желающие могли посмотреть на работу студии изнутри. Студия была больше похожа на промышленное предприятие: помимо цеха с различными инструментами и рабочей площадкой, была проектная часть, где работали над макетом выставки, и даже офис с небольшим



Рис. 3. Т. Мураками. Эко-эко-рэйнджерсы Сил окружающей среды. 2017. Фото с выставки в музее «Гараж». 2018

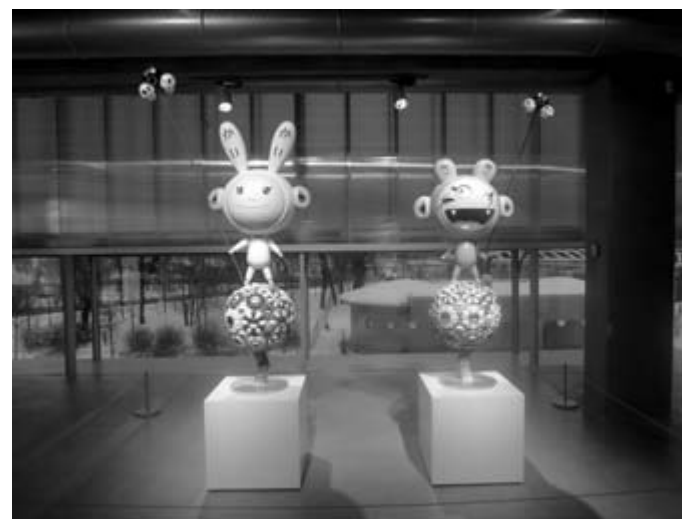


Рис. 4. Статуи Кайкай и Кики. 2000–2005. Фото с выставки в музее «Гараж». 2018

спальным местом и архивом с различного рода документацией.

Последняя глава выставки носила название «Асоби и кадзари», т. е. «Развлечения и украшения». Эта глава оказалась самой незаметной с одной стороны, а с другой — самой тотальной. Она проявлялась в мелочах оформления музея. Подсветка в виде черепов — ядерных взрывов, оформлявших фасад здания (Рис. 6), оформление горки в детской зоне, стены в холле туалета, специальное меню с блюдами японской кухни и бургером, булка которого была украшена цветочком — элементом серии картин и скульптур.

Отзывы российских зрителей, согласно статистике сайтов TripAdvisor и Otvovik, в большинстве своем положительные. Наиболее частые характеристики выставки: позитивная, яркая, поднимает настроение, интересная, психоделичная¹.

* * *

Ключевые факторы японской массовой культуры выходят за рамки массового и становятся элементами художественного языка современного искусства. Наиболее ярко данная тенденция обнаруживается в творчестве Такаси Мураками, начиная с популяризации традиционных буддийских образов, далее двигаясь к образам

¹ TripAdvisor. URL: https://www.tripadvisor.ru/ShowUserReviews-g298484-d5600235-r534494190-Garage_Museum_of_Contemporary_Art-Moscow_Central_Russia.html; Otvovik. URL: https://otzovik.com/reviews/vistavka_takasi_murakami_budet_laskoviy_dozhd_v_muzee_sovremennogo_iskusstva_garazh_russia_moscow/



Рис. 5. Накано Бродвей.
Фото с выставки в музее «Гараж». 2018



Рис. 6. Часть подсветки здания музея.
Фото с выставки в музее «Гараж». 2018

улыбающихся ядерных грибов и метафоричных смеющихся цветов и статуй Кайкай и Кики. При этом Мураками актуализирует традиционную японскую технику гравюры на дереве, возводя ее в константу суперплоскости, переосмысляет монохромную живопись, наполняя ее современными сюжетами, и стремится не просто наполнить свое творчество эстетикой кавайи, но также воплотить утопию субкультуры отаку в виде соединении двумерного и трехмерного миров во имя всеобщего счастья.

Творчество Т. Мураками и в большей степени его популярность и востребованность на арт-рынке делает видимой ситуацию взаимодействия субкультуры отаку как квинтэссенции современной японской массовой культуры с глобальным пространством. Визуально данный процесс проходит посредством тиражирования образов комиксов манга и подражания им, а содержательно — посредством популяризации эстетики кавайи. В субкультуре отаку заложен сильный творческий посыл: здесь фанаты выступают не просто потребителями контента, но и сами могут становиться авторами посредством любительских комиксов додзинси или же преобразуются в любимых персонажей на косплей-шоу, причем данная тенденция характерна для фанатов отаку по всему миру [9; 10]. Этот посыл становится значимым импульсом не просто для реализации потенциала отдельных людей, но приводит к развитию индустрии манги и аниме, и не только ее тиражированию зарубежом, но также переосмыслению внутри других локальных культур, а далее ее дальнейшему взаимодействию с миром искусства.

Литература

1. Ёмота И. Теория кавайи / пер. с яп., вступ. ст. А. Беляева. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 216 с.
2. Исихара С., Обата К., Канно К. Привлекательный мир «кавайи» // Ниппония: журнал. — 2007. — № 40. — С. 4–9.
3. Катасонова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры / Ин-т востоковедения РАН. — М. : Восточная литература, 2012. — 356 с.
4. Крыловский К. К. Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве // Артикульт. — 2017. — № 1 (25). — С. 53–66.
5. Магуро Ю. Анатомия манги // Манга в Японии и России. Субкультура отаку, история и анатомия японского комикса / под общ. ред. Ю. А. Магера. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. — С. 297–334.
6. Такаси Мураками: будет ласковый дождь / под ред. Е. Иноземцевой. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2018. — 310 с.
7. Хикава Р. Послевоенная культура аниме и токусацу и радиация // Такаси Мураками: будет ласковый дождь / под ред. Е. Иноземцевой. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2018. — С. 92–101.
8. Язовская О. В. Отаку и борьба за воображение в Японии // Сибирские исторические исследования. — 2020. — № 3. — С. 287–290.
9. Язовская О. В. Субкультура отаку как поликультурный феномен // Полилингвизм и поликультурность в коммуникационно-образовательном пространстве университета в эпоху постграмотности: накопленный опыт и перспективы

развития : сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., 16–17 нояб. 2018 г., Екатеринбург / под науч. ред. М. Ю. Гудовой, М. О. Гужиковой, Е. В. Рубцовой / Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. – С. 253–258.

10. Язовская О. В., Кузьмин Д. О. Новые формы социального взаимодействия в массовой культуре (на примере фрейм-анализа современных российских аниме-фестивалей) // Общество: философия, история, культура. – 2019. – № 12 (68). – С. 162–166.

11. Borggreen G. Cute and Cool in Contemporary Japanese Visual Arts // Copenhagen Journal of Asian Studies. – 2011. – Vol. 29. – No. 1. – P. 39–60.

12. Galbraith P. W. Otaku and the Struggle for Imagination in Japan. – Durham, London : Duke University Press, 2019. – 336 p.

13. Hasegawa Y. Post-identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art // Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art / Ed. by Fran Lloyd. – L. : Reaktion Books Ltd., 2002. – P. 127–141.

14. Murakami / Ed. by Paul Schimmel. – N. Y. : Rizzoli, 2007. – 328 p.

15. Murakami T. Super Flat. – Tokyo : MaDRa Publishing Co., 2000. – 162 p.

16. Schimmel P. Making Murakami // Murakami / Ed. by Paul Schimmel. – N. Y. : Rizzoli, 2007. – P. 52–79.

17. Takashi Murakami: The Octopus Eats Its Own Leg / Ed. by Michael Darling. – N. Y. : Skira Rizzoli, 2017. – 286 p.

А. И. Комракова*

**Увидеть себя глазами Другого:
трилогия «Каци» режиссера Годфри Реджио
как осуществление взгляда со стороны**

Введение

Представление об инаковости возникает в тот момент, когда мыслящий субъект стремится очертить границы собственного «Я» и заглянуть за их пределы. Через обращение к опыту Другого появляется возможность составить о себе, своей культуре и значении в мире более полное и независимое впечатление. Я предлагаю посмотреть на то, как реализуется в кинематографе прием использования взгляда со стороны, на примере фильмов режиссера Годфри Реджио.

Годфри Реджио – американский режиссер документальных экспериментальных фильмов, трилогия «Каци» (Qatsi) стала самым известным его творением. Объединение в трилогию достаточно условное – это три независимых друг от друга фильма, которые обладают рядом общих факторов: они собраны из кадров документальных съемок, сопровождаются музыкой известного американского композитора Филипа Гласса, которого Г. Реджио часто называет своим соавтором, полностью лишены элементов игрового кино и названы словами

*** Сведения об авторе:**

Анна Ильинична Комракова – студентка 4-го курса департамента философии Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург.

из языка индейцев хопи. «Каци» — слово, присутствующее во всех трех названиях и входящее в состав более сложных лексем, означает «жизнь», что дает, по крайней мере формальные, основания считать их частями одного метанарратива, стремящегося донести одну глобальную мысль. Фильмы показывают разные аспекты жизни во всех ее проявлениях в зависимости от того, на чем автор ставит акцент в том или ином фильме.

Первый фильм, «Койянискаци» («Жизнь, выведенная из равновесия»), снят в 1982 году и посвящен западному образу жизни; второй фильм, «Павоккаци» («Жизнь за чужой счет»), снят в 1988 году и посвящен уже странам третьего мира, их отличию от Запада и отношениям между этими двумя геополитическими полюсами. Третий фильм, «Накойкаци», снят в 2002 году и значительно отличается от первых двух по своему стилю и техническим решениям, но по-прежнему состоит из комбинаций документальных съемок и развивает мысли первых двух картин в достаточно мрачной тональности, рассматривая поглощенность современного общества техническим прогрессом как предвестника неминуемого апокалипсиса.

Использование языка индейцев хопи: причины и реализация

Основные идеи творчества Г. Реджио — критика технологического прогресса, капитализма и глобализации, которые насквозь пронизывают современный мир. Об этом режиссер напрямую говорит во многих своих интервью: «Фашизм сегодня — это технологическая агрессия, которая поглощает и истребляет мир. И сейчас

это для меня самый главный, самый больной вопрос, ради решения которого стоит делать кино» [6]. Фильмы «Каци» предлагают зрителю остановиться и выйти на мгновение из своего привычного образа жизни, постараться увидеть самого себя и свой образ жизни со стороны. Для того чтобы реализовать эту задачу, режиссер предлагает нам взглянуть на себя глазами Другого. Другой здесь — переменная величина, он оказывается и неевропейским, и нечеловеческим, и абсолютно внешним по отношению к человеческому миру. Внешний для человечества взгляд можно сопоставить со взглядом Бога, тем более что тема религии для Г. Реджио, который до начала своего кинематографического пути на протяжении 14 лет был монахом католической общины, важна, о чем он упоминает в своих интервью: «Наивысшая форма молитвы в моем понимании — это творческий акт; думаю, именно в этом цель нашего пребывания здесь. Я воспринимаю свое творчество как молитву» [2].

Взгляд Другого может быть взглядом индейцев хопи, язык которых используется в названиях фильмов. Учитывая практически полное отсутствие вербальной информации, названия несут значительную семантическую нагрузку, о чем говорит и сам режиссер: «Я хочу показать тысячу изображений, чтобы выразить мощь одного слова. Слова, которое, возможно, позволит заново описать мир, переименовать реальность» [6]. Например, название первого фильма — «Койянискаци» — в дословном переводе означает «жизнь, выведенная из равновесия», а в заключительных титрах автор предлагает еще пять трактовок перевода: «безумная жизнь»; «жизнь в беспорядке»; «жизнь вне равновесия»; «разрушение жизни»; «состояние

жизни, которое диктует новые условия существования». Такое внимание к переводу согласуется с желанием автора уловить все оттенки смысла, которые может предложить слово из нового, ранее не используемого языка, и их свежесть и новизна дополнительно подчеркиваются отсутствием этих лексем в нашем повседневном обиходе.

Также язык хопи используется и в музыкальном сопровождении первого фильма. Г. Реджио использует пророчества хопи, которые можно соотнести с катастрофами наших дней: «Если мы будем выкапывать богатства из земли, мы навлечем беду», «Незадолго до Дня очищения паутина покроет небеса», «Урна с прахом однажды будет сброшена с небес, и сгорит от нее земля, и вскипят океаны».

Зачем использовать именно этот язык? На мой взгляд, причин здесь несколько. Во-первых, в названиях режиссер преследует ту же цель, что и в фильме: исключить зрителя из привычного контекста и позволить ему увидеть себя с неожиданной точки зрения. Поэтому слова, повседневно используемые в обиходе, не подходят, их значение затуманено частотой использования. Об этом говорит Г. Реджио в интервью журналу «Сеанс»: «...я хотел взять категории, характеризующие хопи, и применить их к нам. Мне нужно было слово, у которого не было бы культурного багажа, которое бы никто не знал, мне хотелось представить новое слово. Слово, которое глубже отражает наш мир, глубже, чем мой родной язык» [4].

Во-вторых, на контрасте с народностью, не подверженной влиянию технологий, капитализма и прочих процессов в современном мире, к которым критически относится режиссер, становится отчетливо видно, на-

сколько то, что казалось нам в нашем мире привычным и необходимым, может быть разрушительным и абсурдным. Г. Реджио называет первобытное сознание и мировосприятие, приписываемое индейцам хопи, «светом в темноте, который открывает простор человеческого естества и концентрирует это естество в слове» [6].

Понятый таким образом взгляд Другого обнажает то, что скрывается от погруженного в повседневное течение жизни человека. С одной стороны, такой подход открывает для зрителя непосредственную красоту окружающего его мира, которую он мог до этого не замечать, с другой – обращает внимание на то, что ритм жизни современного человека идет вразрез с природными ритмами, не является свойственным ему изначально и имеет разрушительный потенциал.

Наконец, так Г. Реджио подводит зрителя к осознанию основного тезиса: технологии все больше и больше захватывают человеческую жизнь и тем самым лишают человека его связи с природой и его собственной подлинной сущности. Для того чтобы осознать это в полной мере, необходимо оказаться на месте человека, до этого ни разу не взаимодействующего с технологиями. Поэтому режиссер обращается к такому обществу, которое цивилизованный мир определяет как «первобытное» и «примитивное». Привычное снисходительное отношение к таким сообществам объясняется нежеланием признавать тот факт, что иная, отличная от общепринятой в этом мире позиция может быть полноценной и иметь значение. Более того, в чем-то такой подход может превосходить прогрессивный технологический мир, что и стремится доказать в своих фильмах Г. Реджио.

Модификация приема «взгляд Другого» на протяжении трилогии

Первый фильм трилогии – «Жизнь, выведенная из равновесия» – комбинирует планы природных явлений и городской жизни (преимущественно крупных городов США), сопоставляя и противопоставляя друг другу природное и человеческое, естественное и искусственное. Симпатия автора вполне однозначно принадлежит первому. Фильм посвящен представлению режиссера о северо-западной части планеты как о «сумасшедшем», отрекшимся от своего природного начала и обреченном на гибель мире. Этот мир подчинен технологиям, конвейерному производству, стремлению к унификации и стандартизации многообразия сущего. Технологический прогресс, с точки зрения Г. Реджио, основной фактор, стирающий разнообразие культуры: «Мы не используем технологии, не контролируем их; мы дышим ими, они – наш воздух, новая жизненная среда, всасывающая в себя все вокруг, неподвластная нам и неконтролируемая. Я считаю, неверно говорить о воздействии технологий на окружающую среду, на действия правительств разных стран, на возникновение и ход войн, религию, экономику, культуру и прочие сферы. Сегодня все существует в сфере технологий, внутри них. Технологии – всепоглощающий императив, двигатель, к которому мы намертво пристегнуты» [5].

Для того чтобы передать эту мысль, используются ускоренная съемка конвейерного производства и замедленная съемка движения городской толпы, отдельно выхватываются крупным планом лица людей – для

того чтобы показать, что индивидуальность в людях по-прежнему присутствует, но находится под угрозой из-за распространяющихся технологий производства.

Мир Запада предстает перед зрителем как мир заброшенный, потерявший связь с природой и с Богом, которого в массовом сознании заменили все те же технологии: «...человечество оказалось рабом технологий, которые в наши дни стали способом жизни. Более того, они стали для людей новой религией, Господом Богом, заняв место Иисуса, Мухаммеда, Будды. Новоявленный бог соблазняет, обещает нам чудеса и решение всех проблем» [6]. И все же фильм не оставляет тягостного впечатления или приближения неминуемого конца, скорее, предлагает зрителю поразмыслить над тем, в правильном ли он идет направлении и может ли он что-то изменить. Эта неоднозначность высказываний кажется мне еще одной важной чертой творчества Г. Реджио: он не дает ответов, напротив, ставит зрителя перед необходимостью самостоятельно искать ответы на вопросы, которые неизбежно возникают, когда мы оказываемся выхваченными из повседневности и видим себя со стороны.

Киновед Г. С. Прожико характеризует метод Г. Реджио в трилогии «Каци» как «принцип преобразования знакомого зрелища пластическими и контрапунктическими средствами» [1, с. 240]. Исследовательница обращает внимание на эстетизацию окружающего мира в фильмах режиссера: «Эстетическая призма как бы приподнимает прозу бытия в категорию философского размышления, когда даже низменная обыденность, как те же трущобы, осознаются не как узнаваемая картина жизни, но как звено в цепочке медитативных наблюдений,

очищенных от всякого рода социальных, политических и иных ассоциаций, сопряженных с прагматикой бытия. Именно “возвышение” действительности до категории “чистого” переживания эстетической гармонии позволяет автору передать зрителю послание, носящее апокалипсический смысл» [1, с. 239].

Второй фильм — «Жизнь за чужой счет» — состоит из съемок в Азии, Индии, Африке, на Ближнем Востоке и в Южной Америке, также сопровождающихся исключительно музыкальным рядом. Он посвящен странам третьего мира, в которых Г. Реджио видит потенциал спасения для «загнивающей» западной цивилизации. В то же время режиссер фиксирует процесс постепенного стирания многообразия идентичностей под влиянием процесса глобализации, запущенного на Западе, но актуального для всего земного шара: «Сейчас наступила эпоха технологий. Технологии оказывают влияние как на западный, так и на восточный мир... Это глобальная монокультура. Я провел довольно много времени на Востоке. Прежде каждое место там обладало своим уникальным характером, имело некие особенные, присущие лишь ему черты, то же можно сказать и о Москве. Теперь же все города в мире стали похожи друг на друга. <...> Больше нет Востока и Запада; мы создали монокультуру, в основе которой не цивилизация, а технологии. Поэтому все унифицируется» [4].

Для выражения этой идеи используется демонстрация провинциальных районов стран Африки, Азии и Южной Америки, в которых сохраняется самобытность культур, повседневный уклад и праздничные ритуалы, разительно отличающиеся от показанного в первом фильме западного образа жизни и городов, которые активно под-

ражают американским и европейским, тем самым стирая собственную уникальность. Эти два визуальных ряда репрезентируют контраст укладов.

Благодаря документальной съемке повседневной жизни людей разных культур зрителю в непосредственной близости дается возможность осознать существование альтернативы тому образу жизни, который современный мир преподносит как единственно возможный. Жизнь людей, которых показывает Г. Реджио в «Павоккаци», сиюминутна: они не задумываются о будущем, а живут одним моментом. Такая позиция уже радикально отличает их образ жизни от капиталистической установки направлять любое действие на извлечение в будущем выгоды. Также режиссер акцентирует внимание на ручном труде, сакральных ритуалах, глубокой внутренней связи с природой у представителей таких народов. Все эти моменты подводят зрителя к тому, что альтернатива существующему режиму, который Г. Реджио определяет как технофашистский, существует и потенциал выхода из этой пагубной системы содержится в мировоззрении и жизненном укладе тех самобытных народов, которых еще не затронули процессы глобализации и унификации.

Третий фильм — «Жизнь как война» — заметно отличается от предыдущих двух, в первую очередь потому, что прошло достаточно много времени. В нем используется значительно больше архивной документальной съемки (записи с мест военных действий, спортивных мероприятий, космических путешествий), в то время как в предыдущих фильмах готовый материал используется в меньшей степени. Появляются анимационные вставки, посвященные технологиям, обнажающие их нечеловеческую

структуру, и изображение 3D-моделей зданий. Также убыстрятся темп фильма, появляется больше склеек кадров: «Койянискаци» имел 383 склейки, «Поваккаци» — 483 склейки, а «Накойкаци» — 565 [3].

Тон фильма значительно более мрачный и утверждает неизбежность апокалипсиса — что неудивительно, если учитывать, что после первого предупреждения режиссера прошло 20 лет, а ситуация только усугубилась. Однако и его нельзя назвать откровенно упадничским: скорее, это еще одно предупреждение, но более строгое и прямолинейное, призывающее осознать, что, если цивилизация будет развиваться теми же темпами, что и сейчас, человечество окажется на грани катастрофы.

Основная идея завершающего фильма заключается в том, что для движения вперед и конструктивного развития необходимы перемены. Худшее, что привносит в мировоззрение людей существующая система, — убежденность в том, что альтернативы современному устройству мира не существует и единственный удел человечества — развиваться в тех траекториях, что уже намечены. Признание того, что будущее может нести в себе нечто совершенно новое и не согласующееся с имеющимся представлением о действительности, и является главным источником оптимизма режиссера: «Я хотел бы провести четкую границу между надеждой и безнадежностью. Моя надежда — несозданное будущее. Безнадежной мне представляется жизнь в будущем, укорененном в настоящем. У тех из вас, кто хочет действительно творить собственную жизнь, есть возможность жить в еще не созданном, неведомом будущем. Увязание же в будущем-настоящем видится мне воплощением безнадежности» [5].

Выход за пределы человеческого

Выше мы рассмотрели временное и пространственное представления об инаковости: поиски источника подлинности осуществляются как в обществах, чье мировоззрение не утратило тесной связи с архаическим прошлым человечества, так и на геополитической «периферии», где еще сохранилось этническое и культурное разнообразие. Но можно выйти и за пределы человеческого общества как такового, и здесь носителем взгляда Другого признается нечеловеческая жизнь. Безусловно, выйти за пределы человеческого восприятия мы не можем, но у нас есть возможность гипотетически примерить другой способ восприятия и сравнить его с нашим привычным.

Г. С. Прожико рассматривает отстраненность в подаче материала в трилогии «Каци» как художественный прием, который позволяет зрителю ощутить себя за пределами рассматриваемого мира и благодаря этому острее ощутить те предельные состояния, которые автор хочет передать в своем произведении — от восхищения природой до страха за будущее человечества: «Реальность отстранена способом экранного предъявления до практически знакового космогонического обозначения. Режиссер не стремится к выяснению истинных виновников происходящего. Он констатирует случившееся как внешний свидетель. Эта точка зрения — пришельца извне — позволяет увидеть как неповторимую красоту естественного мира, так и великую трагедию его исчезновения, без суеты взаимных претензий и обвинений. Эстетический масштаб картин действительности видоизменяет реальное видение как в случае деформирующего

зеркала, акцентирующего или красоту, или убогость отражаемого образа» [1, с. 243].

Основной прием, позволяющий зрителю почувствовать себя внешним всему человеческому, — ракурс съемки, создающий нехарактерный для человека угол зрения. Благодаря этому привычная повседневность становится удивительной: загадочной, завораживающей или пугающей, в зависимости от того, какое ощущение хочет нам передать автор. В любом случае это нечто другое, чем то, к чему мы привыкли, и зритель чувствует дискомфорт: требуется переосмысление взгляда на мир, который может предстать и совсем иным. Мы видим мир с высоты птичьего полета и пролетаем над лесами и реками так же, как это сделала бы птица; видим дорогу так, как видел бы ее автомобиль, который по ней едет; видим ленту конвейера так, как если бы были продуктом, который лежит на ней, а не рабочим, стоящим сверху; и таких ситуаций в трилогии, особенно в «Койянискаци», множество.

Конвейер — важнейший элемент индустриального устройства производства, и поэтому он становится художественным образом, который традиционно используется для изображения капитализма. В образе конвейера находят свое отражение бешеный темп существования города, который отождествляется с промышленным центром, обезличивание людей и превращение их в элемент производственных процессов — производителей и потребителей, а также размытие границ между техникой и людьми. Г. С. Прожико пишет про использование конвейера в фильме «Койянискаци»: «Символом соединения мира вещей и человеческой массы становит-

ся конвейер. Его неутомимый механический ритм фокусирует внимание зрителей, прежде всего, на объекте сборки, потому муравьиная суeta рабочих не воспринимается сознательно, оставляя ощущение сопутствующей конвейерной ленте бесфокусной массы. Авторская метафора прозревается в то мгновение, когда вслед за деловой конвейерной обстоятельностью “сочинения” бутерброда показан с той же степенью ускорения процесс поглощения в кафе этих стандартных бутербродов. Люди уравниваются с автоматом производства еды с той лишь разницей, что они эту еду поглощают» [1, с. 245].

Наконец, неоднократно возникает впечатление, что зрителю дается возможность наблюдать за жизнью людей глазами Бога. Такой взгляд должен быть объективен и беспристрастен, что невозможно осуществить, но сама попытка представить, как бы он мог быть реализован, тоже имеет значение. Одним из ярких примеров демонстрации именно божественного взгляда можно считать серию портретов в «Койянискаци»: обычные люди, которых мы можем встретить на улице крупного западного города, неподвижно стоят перед камерой на протяжении достаточно долгого времени, на фоне стремительно движущегося города. Свою позицию относительно часто появляющихся в кадре крупных планов лиц Г. Реджио озвучил в одном из интервью: «Чтобы понастоящему разглядеть, увидеть нечто очень обыкновенное, повседневное (как человеческое лицо, которое мы видим каждый день), нужно смотреть долго, пока предмет не станет превращаться в нечто невероятное. Такой пристальный взгляд позволяет вам видеть вещи абсолютно другими» [4].

Тенденция представить и воплотить альтернативу человеческому существованию и мировосприятию характерна для кинематографа в целом. Развитие технологий позволяет человеку выйти за пределы своих биологических возможностей, и потому у зрителя появляется возможность увидеть то, что в своем повседневном существовании никогда бы ему не открылось. В трилогии «Каци» Г. Реджио данный прием используется настолько активно, что становится основой и смысловым стержнем его фильмов.

Заключение

Те приемы, которые использует Г. Реджио для репрезентации своих идей, встраиваются в традицию документального кино, и режиссера можно назвать продолжателем Д. Вертова, В. Руттман, А. Пелешьяна и других. Творчество А. Пелешьяна Г. Реджио сам выделяет как главный источник вдохновения в формировании своего художественного стиля. Основные признаки этой традиции — необычные ракурсы, совмещение противоположных по смыслу объектов, игра с размерами, светом и цветом, изменение скорости съемки. Основная задача, которую преследует такого рода документальное кино, — разрушение автоматизма восприятия зрителем материала через приемы, которые отстраняют, отчуждают его от показанного на экране, несмотря на то что демонстрируются непосредственные реалии жизни. Тем не менее творчество Г. Реджио резко отличалось от того, к чему привык современный ему зритель, что отмечает Г. С. Прожико:

«Кинематографическая форма, предъявленная автором в этой картине, многими критиками и просто зрителями признавалась как новаторская. <...> Оглядываясь на годы появления Реджио в киносообществе, очевидно, что преимущественной моделью экранного документа в то время являлась экранная публицистика, близкая журналистике. И именно потому явление первой ленты Реджио произвело столь шокирующее впечатление, она, несомненно, выламывалась из основной массы тогдашних произведений кинодокументалистики, стала ярким примером “воспоминания о прошлом”» [1, с. 248].

Творчество Г. Реджио использует документальный материал и непостановочные кадры, но в то же время его язык символичен и метафоричен, что сближает его с приемами художественного кино.

Главная задача фильмов Г. Реджио — донести свое видение мира до зрителя, поделиться своими опасениями по поводу возможного будущего человечества и предположениями, каким образом преодолевать назревающий кризис. Основа убеждений режиссера — та же повседневная реальность, в которой существуют и его зрители, но кардинально различаются их взгляды: обычный человек, погруженный в повседневное течение жизни, воспринимает все происходящее как данность, в то время как для того, чтобы увидеть те угрозы, о которых говорит автор, необходимо проблематизировать окружающую нас реальность. Для этого используется взгляд различных Других, способных посмотреть на ситуацию непредвзято, и эта непредвзятость распространяется и на зрителя. Для Г. Реджио главная проблема современности — это повсеместная унификация и стандартизация, поэтому для

него такой ценностью обладают альтернативные взгляды и подходы к жизни, которые он стремится отразить в своем творчестве.

Литература

1. Прожико Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). — М. : ВГИК, 2011. — 320 с.

2. Реджио Г. В моих фильмах нет идеологии : интервью с Г. Реджио [Электронный ресурс] / интервью брал С. Сычев // Искусство кино. — 2014. — № 9. — URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2014/09/godfri-redzhio-v-moikh-filmakh-net-ideologii> (дата обращения: 12.01.2022).

3. Реджио Г. Люди привыкли получать с экрана визуальный гамбургер : интервью с Г. Реджио [Электронный ресурс] / интервью брал О. Сулькин // Ведомости. — 2014. — URL: <https://www.vedomosti.ru/library/articles/2014/01/24/intervyu> (дата обращения: 12.01.2022).

4. Реджио Г. Не моя задача спасти мир : интервью с Г. Реджио [Электронный ресурс] / интервью брала Л. Нордик // Сеанс. — 08.07.2014. — URL: https://seance.ru/articles/godfrey_reggio (дата обращения: 12.01.2022).

5. Реджио Г. Пробудить первобытное начало : интервью с Г. Реджио [Электронный ресурс] / интервью брала Е. Паисова // Искусство кино. — 2014. — № 9. — URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2014/09/godfri-redzhio-probudit-pervobytnoe-nachalo> (дата обращения: 12.01.2022).

6. Реджио Г. Технологии — это фашизм сегодня : интервью с Г. Реджио [Электронный ресурс] / интервью брала Л. Донец // Искусство Кино. — 2000. — № 12. — URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article10> (дата обращения: 12.01.2022).

Раздел 2. «Другой» как социально, культурно, эстетически и ментально иной

И. А. Головнев*

Советизация этничности: «Киноатлас СССР» («У берегов Чукотского моря», 1934)

Ретроспективные изыскания регулярно экипируют современную науку апробированными методами, теоретическими наработками и практическими примерами. Не случайно в наши дни все больший интерес в широком спектре гуманитарных исследований вызывают визуально-антропологические материалы, в частности, исторические этнографические фильмы — архивные киноплёнки оживляют перед современными учеными колоритные картины эволюции культур, навсегда канувшие в прошлое. Конечно, научная работа с такими лентами требует опоры на специализированную методологию, позволяющую критически разобрать кинодокумент как многослойный исторический источник. Но исследования этно-кинематографического наследия значимы не только для адекватного прочтения киноработ прошлого — изучение исторических опытов

* Сведения об авторе:

Иван Андреевич Головнев — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра арктических исследований ФГБУН «Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН», Санкт-Петербург.

инспирирует и развитие современных подходов в визуальной антропологии, дает сравнительные перспективы для рассмотрения того, как в различные времена те или иные культурные сообщества выражали себя сами и/или репрезентировались извне.

Считается, что визуальная антропология — направление молодое, сформировавшееся сначала в североамериканском и западноевропейском научном поле (в середине XX века), а впоследствии — в российском (на рубеже 1980—1990-х годов). Однако значительные примеры теоретического осмысления роли визуальных (кино- и фото-) технологий в отечественной науке о народах, а также создания фильмов этнографического содержания в отечественном кино имеют вековую историю.

В этой главе речь пойдет о советской специфике процессов, которые охватили мир после распада ряда империй после Первой мировой войны. Бывшие колонии различных империй, обретая автономию, стали активно конструировать свою самобытность, свое отличие как Других от доминирующего имперского дискурса. Межвоенный период пронизан обострившимся поиском национальных характерологий в новых государствах, в основе которых лежал национально-этнический принцип. Российская империя, так же как еще несколько других империй в Европе, прекратила свое существование после окончания Гражданской войны. Возникший на месте Российской империи Советский Союз стал местом сборки нового пространства соединения разных — и этнически, и географически, и экономически, и культурно-цивилизационно — народов. Это пестрое и разнородное образование необходимо было в целях

государственного строительства оформить как единое. В качестве общего принципа, объединяющего разных «других», было выдвинуто партийно-государственной властью понятие советизации, или внедрения новых, социалистических форм жизни. Это была чрезвычайно сложная и комплексная задача, для успешного решения которой необходимо было соединить усилия науки, искусства и государственного управления.

Сложность задачи заключалась в том, что идеологический проект новой общности союзного государства предполагал освобождение этносов от унифицирующей власти империи и даже расцвет их традиций. Этническая специфика разных народов должна быть раскрыта для всех остальных, увидена и изучена. Поэтому такое значение придавалось сотрудничеству ученых — этнографов и антропологов (специалистов по кросскультурным опытам) — с кинематографистами. Второй, еще более важный пункт идеологического проекта был направлен на демонстрацию и убедительные (в том числе визуальные) доказательства того, что все этнические общности, не отказываясь от своей специфики, стремительно обретают черты нового социалистического уклада и в этом смысле становятся похожими друг на друга. Эта программа достаточно хорошо описана в научной литературе, поэтому мы остановимся только на одном, но очень значительном проекте — «Киноатласе СССР».

К этому периоду относится *формирование и развитие самобытного направления советского этнографического кино*, которое пользовалось заметной популярностью внутри СССР и за рубежом. С одной стороны, кинематографический потенциал в этнографических целях

осваивали исследователи (В. Г. Богораз, Л. Л. Капица, А. Н. Терской, Б. М. Соколов, Н. Ф. Яковлев и др.). С другой стороны – на экзотическом этнографическом поле экспериментировали кинематографисты (А. И. Бек-Назаров, Дзига Вертов, М. К. Калатозов, А. М. Роом, Е. И. Свилова, М. Я. Слущкий, В. Л. Степанов и др.). Складывались и эффективные научно-творческие тандемы (М. С. Андреев – В. А. Ерофеев, В. К. Арсеньев – А. А. Литвинов, Х. Д. Ошаев – Н. А. Лебедев, О. Ю. Шмидт – В. А. Шнейдеров и др.) [3]. Кроме того, развитие направления этнографического кино подпитывалось зрительским интересом, ведь для многих граждан СССР оно оказывалось подчас единственной возможностью совершить (кино)путешествие в отдаленные уголки огромной страны. Была у этого явления также политическая подоплека – курс национальной политики «коренизации» [6], исходящий из большевистской революционной программы «о праве наций на самоопределение». Этничность не случайно оказалась в фокусе советских кинообъективов, позволяя «экранизировать» ленинский тезис о возможности перехода от «первобытного» строя к коммунизму, минуя капитализм, что стало драйвером программы уникального советского эксперимента по нациестроительству в СССР [15].

Кинематограф воздействовал на аудиторию значительно сильнее, чем любое другое СМИ, и использовался советской властью как эффективное средство для конструирования экранного образа многонациональной, разноукладной, прогрессивно развивающейся при социализме страны. Восходящая линия этого процесса пришлась на пятилетку так называемой культурной ре-

волюции [20], когда был официально запущен проект «Киноатлас СССР», предполагавший объединение сил специалистов науки и кинематографа для создания многосерийного киноальманаха об исторических традициях и начавшейся советизации центра и окраин; а также последующее внедрение материалов этого идеологически выверенного кинопособия в систему образования.

«Киноатлас СССР» – уникальное по форме и содержанию явление в истории визуальной антропологии в мировом масштабе. Создание отдельных короткометражных кинозарисовок этногеографического характера, показывавших на экране труднодоступные уголки terra incognita, жизнь и быт народов, ее населявших, практиковалось в кинематографе разных стран, в том числе и в дореволюционном российском кино. В частности, корреспонденты одной из крупнейших кинофабрик Российской империи, «Ханжонков и К^о», регулярно совершали экспедиции с киноаппаратом, снимая экзотические сюжеты прежде всего в развлекательно-коммерческих целях. Однако проект «Киноатласа» в том виде, в каком он возник на рубеже 1920–1930-х годов – продукт исключительно советских реалий, выражающий сплетение позиций идеологии, науки и искусства обозначенного периода. А именно национализация кинопромышленности, объединение разрозненных киноресурсов вокруг нескольких базовых организаций, переход на плановую экономику и ведомственное объединение усилий специалистов различных сфер деятельности стали суммой факторов, определившей рождение «Киноатласа» как идеологического орудия для применения на культурном фронте советского строительства.

Аспекты истории советского этнографического кино в целом и проекта «Киноатлас СССР» в частности, за редкими исключениями [2, 9, 18], практически не представлены в современной антропологической литературе. В этой связи основными источниками по истории кинопроекта явились: тематические планы и отчеты крупнейших советских кинофабрик («Совкино»/«Союзкино», «Межрабпомфильм», «Востокфильм», «Госвоенкино»), материалы докладов и протоколы обсуждений проекта в Государственной академии искусствознания, Обществе изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока РФ, Центральном бюро краеведения, сохранившиеся в основном в фондах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), изданные монографии участников разработки проекта, тематические статьи из периодической печати, а также документальные фильмы изучаемого периода, имеющие отношение к «Киноатласу», хранящиеся в Российском государственном архиве кинофотодокументов (РГАКФД).

В середине – второй половине 1920-х годов значительный творческий задел для проектирования «Киноатласа» был подготовлен развитием производства экспедиционных документальных фильмов в СССР, среди которых особенно выделялись работы режиссеров Дзиги Вертова («Шагай, Совет!», «Шестая часть мира»), В. А. Ерофеева («За полярным кругом», «Крыша мира»), А. А. Литвинова («Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края») и В. А. Шнейдерова («Великий перелет», «Подножие смерти»), имевшие широкой резонанс в зрительской среде. Однако определяющим импульсом для появления и развития столь масштабного кинопроекта

могла стать только государственная воля: предполагалось создание в ходе многолетней деятельности порядка 150 полнометражных фильмов о народностях и территориях страны для показа в городских кинотеатрах, рабочих и крестьянских киноклубах, через сеть кинопередвижек в удаленных регионах СССР, а также производство короткометражных версий этих фильмов – для школьных экранов. Для эффективного воплощения «Киноатласа» требовалось объединение сил ведущих кинематографических, научных и общественных организаций Советского Союза, что подразумевало необходимость включения межведомственных рычагов управления проектными работами.

В декабре 1927 года на XV партсъезде, обозначившем переход СССР к плановой экономике, в числе прочих была сформулирована и установка «использовать кинематограф как фактор культурной революции, как орудие активного содействия процессу индустриализации и коллективизации» [11, с. 7]. Партийные задания, касающиеся кинематографии, были оформлены в резолюции I Всесоюзного партийного совещания по вопросам кино при ЦК ВКП(б), состоявшегося в марте 1928 года, закреплены в соответствующих директивах и направлены в профильные организации для исполнения, естественным образом переключав и в рабочие программы «Киноатласа». Рассчитанный на поэтапную реализацию, проект подстраивался под общий плановый тон с расчетом на соотнесение своих мероприятий с расписанием работ кинофабрик, научных и общественных институций.

Ответственность за разработку проекта была возложена на Общество изучения Урала, Сибири и Дальнего

Востока, куда входили видные общественные и научные деятели — В. Г. Богораз, В. Д. Виленский-Сибиряков, В. А. Сытин, Л. Я. Штернберг и др. В рабочее бюро проекта были также включены представители ведущих киноорганизаций СССР (В. А. Ерофеев, М. В. Налетный, Б. С. Перес), Наркомата просвещения (А. С. Рождественский), Государственной академии искусствознания (Г. М. Болтянский, Н. М. Иезуитов, Н. Д. Телешов), Госплана СССР (М. М. Паушкин) и др. В таком представительном составе происходило постепенное приведение различных мнений к «общему знаменателю», а также регулярная сверка позиций проекта с установками непостоянного партийного курса.

Резолюция I Всесоюзного партсовещания по кинематографии предписывала: «Считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильмы для широкого зрителя по ее содержанию» [12, с. 437]. В проекте «Киноатласа СССР», вопрос о котором озвучил кинематографист М. В. Налетный на заседании киносекции Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока в марте 1928 года, эта установка развивалась в следующей формулировке: «До сих пор культурфильма появлялась без плана, часто без достаточной научной консультации, носила случайный характер. Поэтому, главнейшей задачей в предстоящей работе по строительству культурфильм является снабжение кинофицированной школы, экранов, фабрик и заводов, будущих деревенских экра-

нов серией фильмовых материалов, построенных с научной консультацией и по плану. Основным материалом этой серии должен стать Киноатлас СССР» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Л. 101). На подготовительном этапе работ по проекту был создан Редакционный совет для изучения фильмов краеведческого содержания, имевшихся в фильмотеках и архивах кинофабрик — на предмет возможного их использования в проекте. И по результатам такого «отбора» было решено, что «в Кино-Атлас могут войти ряд фильмов, уже выпущенных: “Крыша мира”, “Лесные люди” и др.» [13, с. 71].

Однако основной массив киносериий все же планировалось снимать и монтировать заново — на основе методологических установок разработчиков «Киноатласа». С точки зрения количественных показателей одним из принципиальных новшеств проекта заявлялась серийность — 30 фильмов в год, — возможная лишь в условиях жесткого соблюдения многолетнего календарно-постановочного плана со стороны всех организаций, реализующих проект. Как основное качественное преимущество декларировался комплексный формат — каждая серия «Киноатласа» проектировалась как самостоятельный киноочерк, сочетающий в себе актуальные на тот период политические, научные и культурные положения.

Согласованная редакция «Тезисов о Киноатласе» за подписью руководителя Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока В. Л. Попова была разослана в ведущие научные и кинематографические организации СССР 27 августа 1928 года. Этим инициировалось дальнейшее обсуждение и межведомственное планирование мероприятий проекта, первые же съемочные работы

«Киноатласа» начались лишь в 1931 году, когда киногруппы студий «Совкино», «Востоккино», «Межрабпомфильма» и др. стали получать дополнительные задания снимать материалы для «Киноатласа» в ходе работ над своими плановыми экспедиционными лентами (ГАСО. Ф. Р–2581. Д. 93. Л. 50).

На старте проекта предполагалось создание пробных опытных фильмов с постепенным выходом на запланированную серийность. По мнению А. С. Рождественского, озвученному им в ходе обсуждения будущего «Киноатласа» на заседании киносектора Государственной академии искусствознания, «серийность даст возможность комбинировать отдельные фильмы серии по тому или иному признаку, разбирать их по разным темам; серийность есть один из новых, социалистических методов обслуживания зрителя» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 131, об.). Известно, что в ходе первой пятилетки советская власть намеревалась тотально охватить киносетью территории СССР и при вытеснении из кинопроката заграничной продукции обеспечить киноустановки «своими», идеологически выдержанными фильмами. По данным участника проектной группы «Киноатласа» М. М. Паушкина, планировалось увеличение числа киноустановок с 6074 установок в 1928 году до 24 063 в 1933 году, что должно было привести и к увеличению запроса на соответствующий контент для показа [11, с. 52].

Содержательно все средства массовой информации (включая кино) в этот период были настроены на вещание об успехах строительства социализма в регионах СССР. В кинематографе прямыми откликами на подобный социальный заказ стали такие явления, как



Рис. 1. Карта СССР — заставка, с которой начиналось большинство советских этногеографических фильмов 1920–1930-х годов. Кадр из фильма «Лесные люди». Реж. А. А. Литвинов. 1928

разъездные редакции кинохроники (киногазеты, киножурналы), всевозможные виды мобильных пропагандистских показов (кинопоезда, кинолодки, киноарты) и развитие форматов агитационного кино (рекламных, мультипликационных, документальных). Объективы советских камер направлялись большевистским руководством в различные «горячие» точки — для записи хроникальных материалов и последующего конструирования на монтажном столе идеологически выверенных кинообразов, иллюстрирующих решение острых вопросов трансформирующейся страны, — на советских экранах победоносно проходило освоение Севера, советизация Кавказа и Средней Азии, колонизация Дальнего Востока и т. п. При разнице творческих методик их авторов эти кинокартины были выстроены по схожей визуальной схеме и сценарной матрице, открываясь кинокартой Советского Союза (Рис. 1) и укрупняясь до уровня

отдельного региона, они последовательно рассказывали о переходе к новой жизни различных территорий и этнических групп страны. Фильм «У берегов Чукотского моря» (РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2687), анализу которого посвящено данное исследование, является характерным образцом серии упомянутого советского «Киноатласа».

«У берегов Чукотского моря» (1934)

Фильм снимался в ходе Чукотской экспедиции киногруппы фабрики «Союзкино» под руководством А. А. Литвинова — одного из первопроходцев и классиков направления отечественного этнографического кино [4]. Рассмотрение истории производства данного фильма предполагало анализ нескольких видов источников: самого кинодокумента, тематических архивных фондов и материалов периодической печати соответствующего периода. В частности, наиболее интересные с исследовательской точки зрения материалы о Чукотской киноэкспедиции были подчёрпнуты в дневниковых записях членов киногруппы, сохранившихся в архиве А. А. Литвинова в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО), а также — в подборке воспоминаний участников съемок, объединенных в статье А. А. Литвинова «Снежными тропами Чукотки», опубликованной в одной из главных периодических изданий советской кинематографии, газете «Кино». Дополнительно привлекалась и научная литература по смежным с данной тематикой вопросам — эволюции национальной политики и идеологии в СССР в изучаемый период.

Съемка на Чукотском полуострове в 1932–1933 годах явилась первой крупной этнографической киноэкспедицией А. А. Литвинова, состоявшейся по инициативе, но без участия его постоянного консультанта — известного исследователя Дальнего Востока В. К. Арсеньева, ушедшего из жизни в 1930 году. Эта экспедиция планировалась как длительный разъездной кинопоход — 17 месяцев, и результатом ее должны были стать разножанровые кинокартины о жизни чукчей и эскимосов — две художественные («Чжоу» и «Хочу жить») и одна документальная («У берегов Чукотского моря»). Создание фильма «У берегов Чукотского моря» — единственного фильма той киноэкспедиции, дошедшего до наших дней, было поручено ассистенту А. А. Литвинова — молодому режиссеру и сценаристу Г. И. Смирнитскому [19].

Георгий (Юрий) Иванович Смирнитский (1905–1963) родился и вырос в Москве. В 1926 году поступил на литературный факультет Московского университета, который успешно окончил в 1931 году. После окончания вуза стал работать сценаристом на фабрике «Совкино», где и познакомился с опытным режиссером экспедиционных фильмов А. А. Литвиновым. Кинопоход на Чукотку стал профессиональным крещением молодого кинематографиста — режиссерским дебютом Г. И. Смирнитского в документальном кино.

Летом 1932 года киногруппа выехала из Москвы во Владивосток, а в начале августа начался непосредственно экспедиционный маршрут — пароходом через Японию в бухту Лаврентия, где находилась культбаза Комитета Севера, которая должна была служить базой для работ

киногруппы. В основной состав экспедиции входили 10 человек: художественный руководитель и режиссер А. Литвинов, ассистент режиссера Г. Смирнитский, помощник режиссера В. Третьяных, директор фильмов Ф. Якимов, операторы А. Солодков и А. Левитан, актеры И. Быков, Б. Плотников и артисты Владивостокского китайского театра — Джан Фун Тын и Юн Шли Чин.

Поскольку фильм «У берегов Чукотского моря» в силу специфики немного кино представляет собой сочетание кинокадров и текстовых титров, эффективным средством его анализа оказывается исследовательская расшифровка — перевод в форму кинотекста. Так, ниже в тексте приводится содержание кадров (*курсивом*) и титров фильма Г. И. Смирнитского (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме) с привлечением тематических фрагментов из воспоминаний участников съемок (обычным шрифтом).

Фильм «У берегов Чукотского моря» как кинотекст

Титр. У БЕРЕГОВ ЧУКОТСКОГО МОРЯ.

Панорама побережья Чукотского моря. Низкое солнце. Льды.

«В ноябре на всю долгую зиму льды, снега и небо охватила седая бесконечная мгла. Солнце проглядывало на несколько минут и тотчас же гасло. Снежные волны полярного урагана опеленали стены и крыши домов густым холодным саваном», — вспоминали участники киноэкспедиции [8, с. 4].

Титр. НА ТЫСЯЧИ КИЛОМЕТРОВ, ПЕРЕСЕКАЯ ПОЛЯРНЫЙ КРУГ...

Кадры заснеженных сопок.

Титр. ...СПУСКАЯСЬ К БЕРЕГАМ ЧУКОТСКОГО МОРЯ...

Кадры отвесных утесов на побережье. Птичий базар на сопке.

Титр. ...ПРОСТИРАЮТСЯ ВЕРШИНЫ АНАДЫРСКОГО ХРЕБТА.

Кадры заснеженных вершин Анадырского хребта.

Титр. СЕЛЕНИЕ БЕРЕГОВЫХ ЧУКЧЕЙ.

Общий план чукотского поселения на фоне сопки. Яранга.

Участник киноэкспедиции Б. Плотников так вспоминал их с Г. Смирнитским визит на стойбище: «Мы входим, вернее вползаем в полог. Стены, пол и потолок — все обтянуто шкурами и мехом. На полу сидят догола раздетые по обычаю жена хозяина яранги и старая чукчанка. Хозяин курит махорку. В пологе жарко. Светятся глиняные блюда — эчки, наполненные моржовым жиром с фитилями из мха. Душный запах сыромятной кожи. Над огненными блюдами подвешены ведра для растапливания льда» [8, с. 4].

Титр. КОРОТКИМ ПОЛЯРНЫМ ЛЕТОМ, КОГДА МОРЕ ОСВОБОЖДАЕТСЯ ОТО ЛЬДА...

Кадры прибрежной полосы моря, полыньи среди льдов. Чукчи спускают на воду лодки.

Титр. НА ОХОТУ...

Охотники-морзвербои в лодках отчаливают от берега.

Титр. ВДАЛИ ОТ РОДНЫХ БЕРЕГОВ, В ОТКРЫТОМ МОРЕ ПО НЕСКОЛЬКО СУТОК ПРОВОДЯТ ОХОТНИКИ.

Кадры льдов в море. Среди льдов движутся лодки охотников. Охотники в лодке: высматривают добычу в бинокль,

готовят ружья и гарпуны. Голова моржа на поверхности моря. Охотники стреляют. Морж ныряет, делает кувьрки в воде. Охотники подплывают к моржу, бросают гарпуны. Добивают добычу выстрелом в упор.

Титр. НА БЛИЖАЙШЕЙ ЛЬДИНЕ...

Охотники вытаскивают тушу моржа из воды на льдину. Точат ножи. Разделяют добычу.

Титр. ОХОТНИК, ЗАМЕТИВШИЙ ЗВЕРЯ, ПОЛУЧАЕТ В ПРЕМИЮ ШКУРУ И КЛЫКИ.

Голова моржа с клыками. Охотники раскладывают разделанную добычу.

Старик возле полуземлянки смотрит вдаль в подзорную трубу.

Титр. С ОХОТЫ...

Вдали виднеются фигуры возвращающихся на стойбище охотников.

Мужчина и женщина растягивают и закрепляют на поверхности земли шкуры для просушки.

Группа охотников приезжает на стойбище на собачьих упряжках. Разгружают нарты с добычей.

Титр. ОБЫЧАЙ ТРЕБУЕТ ПЕРЕД РАЗДЕЛКОЙ ЗВЕРЯ...

Мужчины отпивают из кружки, затем выливают остатки жидкости на морду добытой нерпы.

Титр. ОХОТА БЫЛА УДАЧНОЙ.

Мужчина кормит собак.

Из дневника киноэкспедиции: «Однажды киноаппарату удалось запечатлеть необычайную картину: двое чукчей раскопали яму, где хранился “копальхен” — моржовое мясо, заготовленное на зиму. Запах мяса привлек несколько сот собак. Они неслись по направлению к яме

со всех концов стойбища с лаем, кидаясь и кусая друг друга. Чтобы спастись от буйной собачьей своры, чукчи стали разбрасывать прелые куски мяса и, пользуясь собачьей междуусобицей и дракой из-за каждого куска, быстро засыпали яму снегом» (ГАСО. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 51).

Титр. ДОБЫВАЯ ПИЩУ НА ДОЛГУЮ СУРОВУЮ ЗИМУ...

Птицы кружатся над высокими прибрежными хребтами. Гнездо на вершине сопки. По крутой поверхности сопки взбирается охотник. Добирается до гнезда, собирает птичьих яйца.

Сборы множества птичьих яиц рассортировываются женскими руками.

Два охотника идут к морскому побережью. Над береговой полосой — стаи птиц. Охотники целятся, стреляют, достают из воды дичь.

Титр. СТАРИННЫЙ СПОСОБ ОХОТЫ ПРАЩЕЙ СОХРАНИЛСЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ.

Мальчик с пращей охотится на птиц. Целится, стреляет, попадает.

Титр. ЛЕТНЕЕ ВРЕМЯ — СЫТНОЕ ВРЕМЯ.

Мальчик приносит на стойбище тушки нескольких добытых на охоте птиц.

Собрание мужчин у яранги. Один говорит, остальные слушают.

Титр. Я ВИДЕЛ ЛЕТАЮЩУЮ БАЙДАРУ, КРЫЛЬЯ ЕЕ БЛЕСТЕЛИ НА СОЛНЦЕ...

В кадре — самолет. Мужчина продолжает свой рассказ.

Титр. ПЕРЕЛЕТЕВ ЧЕРЕЗ ВЫСОКУЮ ГОРУ, ОНА СЕЛА НА ВОДУ, ГДЕ НА БЕРЕГУ ЖИВУТ РУССКИЕ...

Поселок на берегу. Ровная улица деревянных домов и хозяйственных построек.

Титр. КУЛЬТУРНАЯ БАЗА В ЗАЛИВЕ ЛАВРЕНТИЯ.

На улице культбазы. Работники ходят. Флаг больницы развеивается на ветру. Санитарка выводит из помещения больницы пациента на костылях.

По воспоминаниям участников киногруппы, «интерес представляют моменты культурной перестройки и нового советского быта чукотской тундры. Тут и школа ликбеза, посещаемая старыми чукчами, которые изучают свой родной язык по новой методике, разработанной знатоком Чукотки академиком Таном-Богоразом. Каждый год культбаза выпускает новые группы чукчей-курсантов, которые являются проводниками социалистической культуры в поднимаемых к новой жизни стойбищах» [8, с. 4].

Титр. ЛУЧШИЙ НА ПОБЕРЕЖЬЕ СОБАЧИЙ ПИТОМНИК.

Кадры работы собачьего питомника на культбазе.

Титр. ДЕТСКАЯ ПЛОЩАДКА НА 67-Й ПАРАЛЛЕЛИ.

Дети играют в игрушки на уличной площадке.

Титр. В ДНИ ОТДЫХА...

Мужчины играют в волейбол на спортивной площадке.

Титр. КАЖДУЮ ОСЕНЬ КОЧЕВНИКИ-ОЛЕНЕВОДЫ СПУСКАЮТСЯ С ГОР НА ОБМЕННЫЙ ТОРГ С БЕРЕГОВЫМИ ОХОТНИКАМИ.

Оленеводы гонят стада оленей.

Титр. В ДОЛИНЕ РЕКИ «ВОЛЧЬЕГО ПОМЕТА».

Береговые охотники и оленеводы обмениваются товарами. Общаются. Оленеводы загоняют стадо. Ловят арка-

нами оленей. Забивают несколько оленей — укладывают на землю и закалывают ножом в сердце.

Устраивают совместную трапезу.

Титр. ОТДЕЛЕНИЕ КООПЕРАТИВА В ДАЛЕКОЙ ТУНДРЕ.

Работник кооператива отпускает товары тундровикам.

«На культбазе чукчи приобретали в кооперативе роскошные предметы из неизвестных им стран: сахар, нитки, бумазю, ножи, спички, муку и жевательный табак», — комментировал режиссер [8, с. 4].

Титр. КОРОТКОЕ ЛЕТО СНОВА СМЕНИЛА ЗИМА...

Зимний пейзаж. Побережье сковано льдами. Заснеженная пустыня зимней тундры. По глубокому снегу на снегоступах идет охотник.

Титр. НА ПЕСЦОВ И ЛИСИЦ.

Охотник устанавливает в снегу капкан, уходит. Лисица попала в капкан. Охотник достает добычу из капкана, оценивая оглядывает мех.

Титр. ОХОТНИЧЬИ АРТЕЛИ СДАЮТ ПУШНИНУ КООПЕРАЦИИ.

Строение с надписью: «Колхозный склад». Чукчи достают из нартов пушнину. Работник склада развешивает шкурки на специальные вешала возле склада. Множество шкурок сушатся на ветру.

Титр. 7 НОЯБРЯ ЗА ПОЛЯРНЫМ КРУГОМ...

Здание культбазы с советским флагом.

Титр. В ЗАЛИВЕ ЛАВРЕНТИЯ.

Собрание на улице. Работники культбазы произносят речи. Чукчи слушают.



Рис. 2. Кадр из фильма «У берегов Чукотского моря»

По воспоминаниям руководителя киноэкспедиции, «работники культбазы говорили речи о цели пребывания здесь культурных работников, о жизни в далекой советской стране, о коммунистах, о Ленине и Сталине, о комсомоле и о том экономическом и культурном перевороте, который совершает революция среди народностей, ранее выброшенных за борт так называемого цивилизованного мира и ныне приобщаемых к революционной культуре» [8, с. 4].

Титр. БЕГА НА СОБАКАХ.

Спортивные состязания — заезды на собачьих упряжках.

Титр. СТРЕЛКОВЫЕ СОСТЯЗАНИЯ.

Чукчи соревнуются в меткости, стреляют из ружей по мишеням.

Титр. В УЭЛЛЕНЕ.

Кадры жилых, хозяйственных и административных зданий в поселении Уэлен.

Музыканты играют на гармонии, балалайках. Транспарант с надписью: «Вперед, за построением социализма во второй пятилетке». Выступление детей с песней. Зрители аплодируют.

Титр. В ВАНКАРЕМЕ.

Виды поселения Ванкарем (Рис. 2). Чукчи в яранге бьют в бубны, поют. Национальный женский танец — исполняется на улице.

Титр. НА ВСЕМ ПОБЕРЕЖЬЕ...

Мужчины исполняют танец, бьют в бубны, поют, зрители подпевают.

Титр. ПРАЗДНУЮТ ГОДОВЩИНУ ОКТЯБРЯ.

Дети танцуют. Зрители поют и весело смеются.

Титр. КОНЕЦ.

Методология создания фильма

Вышеприведенная исследовательская расшифровка фильма и последующее изучение кинотекста с привлечением архивных свидетельств создания фильма, помимо содержания, позволяет рассмотреть и творческий метод работы Г. И. Смирнитского.

Известно, что экспедиционной поездке группы «Совкино» на Чукотку предшествовала тщательная подготовительная работа, в том числе обязательное знакомство с изданными научными материалами по этнографии народностей региона [7, с. 26] — это вкупе с консультациями исследователей обеспечивало в будущем фильме научную составляющую. С другой стороны, в составлении сценарного эскиза будущего фильма принимали участие сотрудники Комитета Севера — универсальная

ведомственная позиция заключалась в требовании выделения хозяйства в качестве основного стержня фильма и в необходимости показа положительной роли партии в приобщении малочисленных народностей к новой жизни [14, с. 6].

В рамках съемочной работы группы были также специфические подходы. В частности, непосредственно съемке предшествовал период освоения в незнакомой локации. Во-первых, это помогало приезжим кинематографистам провести этнографические наблюдения на месте работ и внести соответствующие поправки в составленный загодя сценарный эскиз будущего фильма. Расположилась группа на культбазе бухты Лаврентия — комплексном учреждении, созданном Комитетом Севера для «культурного подъема, развития самодеятельности, выработки основ национального самоопределения и вовлечения туземных племен в строительство, а также оказания немедленной экономической и культурной помощи туземцам» [1, с. 236]. Отсюда и совершались ознакомительные выезды вдоль побережья — с целью выбора натуральных объектов, типажей и интерьеров для будущих съемок. Во-вторых, такая предсъемочная работа позволила создать определенную «привычку» чукчей к присутствию рядом киногруппы, аппаратуры, к самой ситуации съемки — это дало возможность избежать впоследствии лишних реакций героев фильма «на камеру».

Если анализировать *съемочную методологию работ киногруппы в Чукотской экспедиции, то можно охарактеризовать ее как комплексную — с использованием приемов документального и постановочного кино*. Как видно из фильма, документальная основа фильма — это его этно-

географическая часть, эпизоды же советизации края сняты полупостановочно. И потому итоговый фильм выглядит конструкцией из двух разных блоков. С одной стороны, фильм украшают яркие видовые кадры природы Чукотского полуострова: морские пейзажи, могучие льды, птичий базар на мысе Уэллен, моржовые колонии, стада диких оленей и стаи птиц. Эти картины бережно обрамляют внимательные кинонаблюдения за миром людей разного пола и возраста — за работой и на отдыхе, в семейном быту и на промыслах, в разные времена суток и сезонов года. Этнографические эпизоды последовательно собираются режиссером в образ самобытной чукотской культуры.

С другой стороны — в продолжение повествования следует существенный блок полупостановочных «сценарных» эпизодов культурной перестройки быта чукотской тундры: выступления художественной самодеятельности; работа кооператива, куда чукчи сдают шкуры пушных зверей; организация больницы и детского сада; обеспечение работы собачьего питомника; выступления чукчей-курсантов — проводников новой социалистической культуры в отдаленных стойбищах и на культбазе. И завершается этот сюжет резюме о политическом перевоспитании малочисленных народностей, идущем в русле общей идеи преобразования человека — краеугольного камня советской программы преобразований [17]. Так, в фильме Г. И. Смирнитского была своеобразно воплощена большевистская формула о пути к коммунизму, минуя капитализм: показ традиционного быта монтировался «встык» с экранизацией советских преобразований, и в финале достигался искомый монтажный

эффект рождения нового смысла — о превращении этнокультурных сообществ в национальные по форме и социалистические по содержанию [5].

Тем самым, с одной стороны, этот фильм является вкладом в науку, будучи одним из самых ранних кинодокументов о культурной эволюции чукчей. С другой стороны, в данной кинокартине просматриваются информативно-ценные свидетельства государственной национальной политики, выразившиеся в запечатленных на пленке мероприятиях, проводимых организациями Комитета Севера на Дальнем Востоке СССР на рубеже 1920—1930-х годов: создание на этом «краю земли» культурбаз, кооперативов, школ, медпунктов и т. д. (Рис. 3). По схожей сценарной матрице выстраивались и другие советские этногеографические фильмы изучаемого периода, что можно отнести к правилам киноработ в условиях ведомственной цензуры.



Рис. 3. Кадр из фильма «У берегов Чукотского моря»

Заключение

Рубеж 1920—1930-х годов стал временем научно-творческих поисков, трудоемких экспедиций, в результате чего раннесоветский документальный кинематограф создал пеструю карту культурных, природных и хозяйственных особенностей жизни регионов Союза. Чукотский кинопоход, в ходе которого снималась картина Г. И. Смирнитского, стал одним из самых длительных среди прочих — 17 месяцев. Начавшись в свое время с мотивации кинематографистов снять экзотический материал этнографического характера и заданий студийного руководства по созданию кинопамфлета о приобщении «первобытных» туземцев к жизни при социализме, кинопроект претерпел существенную эволюцию. Многомесячное странствование по природным ландшафтам Чукотского полуострова и совместное сосуществование с представителями самобытной культуры неизбежно переформатировали отношение приезжих кинематографистов к материалу и замыслу фильма в направлении минимизации использования идеологических «линз». Да, во второй части фильма «У берегов Чукотского моря» присутствуют сюжеты, демонстрирующие советские новации в жизни чукчей, однако содержательно и ритмически эти сцены фильма стоят особняком от основной этнографической киноистории, очевидно являясь уступками студийной редакции. Так, результат усилий участников киноэкспедиции вышел за рамки формального задания, а итоговая работа преодолела границы строго информационного повествования, став заметным явлением в истории направления этнографического кино.

Параллельно с низведением этнографии до уровня вспомогательной исторической дисциплины было свернуто и производство этнографических фильмов. Если первоначально показ «вымирающих первобытных народностей», запущенных царизмом, которым Советы протягивали руку помощи, были удобны государственному заказчику, то в последующем этнографические кинодокументы стали невыгодной краской «прогрессивном» образе СССР. Ведь малочисленные народности, населявшие окраины СССР, несмотря на реализовывавшиеся в регионах программы советизации, продолжали сохранять свою культурную самобытность и образ жизни, что невозможно было искусственно спрятать в документальных кадрах. Руководители государственной киноотрасли вынужденно прислушивались к политической риторике, выводя этногеографические единицы из тематических планов киностудий [16, с. 9]. Был заморожен и проект «Киноатлас СССР» — порождение экспериментов периода культурной революции, создававшийся как пестрая кинокомпозиция многокультурной федерации — он представлял конкурентную позицию в условиях складывающейся унитарной госструктуры. К началу второй пятилетки межведомственная партийно-научно-кинематографическая схема его осуществления так и не была налажена *на практике*, что критически сказалось на жизнеспособности актуального *в теории* проекта.

Социальный заказ и внутренние задачи развития этнографии и антропологии, а также эволюция кинопроизводства в этот период пересекались, вследствие чего рубеж 1920—1930-х годов оказался временем методоло-

гических научно-творческих открытий, трудоемких экспедиций и создания уникальных этнографических кинодокументов. Наличие партийно-государственной цензуры не повлияло существенным образом на основные векторы этого процесса. Изучение панорамы советского этнографического кино не только обогащает источниковую базу по истории визуальной антропологии, но и демонстрирует эффективные производственные приемы, вполне востребованные для применения в текущей кино-исследовательской практике [21]. На крупном плане, при рассмотрении конкретного фильма, мы видим образ одного этнического сообщества или региона; на общем же плане перед нами действительно разворачивается целый атлас культур и территорий СССР — комплекс визуально-антропологических свидетельств внутреннего и внешнего позиционирования многонационального государства.

Что же касается сути послания, транслируемого всеми материалами «Киноатласа», независимо от того, в какой степени авторы фильмов были погружены в выполнение идеологического заказа и насколько сознательно идентифицировали себя с ним, — можно заметить следующее. Несомненно, во всех фильмах присутствует некая общая картина, отразившая процессы советизации коренных народов. И картина эта очень противоречивая, более сложная, чем в фильмах (и в целом в советском искусстве) в следующий период, когда формула «национальное по форме, социалистическое по содержанию» обрела свои законченные и отлитые в канон черты. Непредубежденное восприятие из сегодняшнего дня легко вычленяет признаки нестыковок и разломов между

привычными признаками поведения, заведенного веками порядка, следов материальной культуры прошлого и новыми феноменами советского образа жизни. Эти разрывы вскрывают объективное положение дел, независимо от стараний авторов фильма: *представителей коренного населения переделывали, а они так и остались «другими»*. И это было уже не спрятать на экране. На наш взгляд, именно в этом ценность проекта «Киноатлас СССР», в котором обнажены связи между «естественным» (складывающимся веками) образом этноса и конструированием в условиях ускоренной модернизации.

Литература

1. Аманжолова Д. А. Советская этнополитика (1929–1941 гг.) / Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства. – М. : Новый хронограф, 2012. – С. 207–262.
2. Головнев А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. – 2011. – № 1 (1). – С. 83–91.
3. Головнев И. А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х гг.). – СПб. : МАЭ РАН, 2021. – 440 с.
4. Головнев И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). – М. : ИЭА РАН, 2018. – 226 с.
5. Гурвич И. С. Принципы ленинской национальной политики и применение их на Крайнем Севере // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. – М. : Наука, 1971. – С. 9–49.
6. Красовицкая Т. Ю. Конфликт идеалов и практик ранней советской государственности. Механизмы и практики

- этнополитических процессов (1917–1929) / Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства. – М. : Новый хронограф, 2012. – С. 151–206.
7. Литвинов А. А. Путешествия с кинокамерой. – М. : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982. – 54 с.
 8. Литвинов А. А. Снежными тропами Чукотки // «Кино». – 1933. – 29 ноября. – С. 4.
 9. Магидов В. М. Киноатлас СССР: История создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. – М. : Институт Наследия, 2008. – С. 136–141.
 10. Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2011. – 662 с.
 11. Паушкин М. М. Кино через пять лет. – М. : Теакинопечатъ, 1930. – 128 с.
 12. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии. – М. : Теакинопечатъ, 1929. – 468 с.
 13. Сытин В. А. Кино-Атлас // Кино и культура. – 1929. – № 4. – С. 71–72.
 14. Терской А. Н. Этнографическая фильма. – Л. ; М. : Теакинопечатъ, 1930. – 187 с.
 15. Тишков В. А. Российский народ. – М. : Просвещение, 2010. – 191 с.
 16. Фельдман К. В защиту путешествий. По поводу кинофильма «Джоу» // Вечерняя Москва. – 1934. – 13 мая. – С. 9.
 17. Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм. Социальная история советской России в 30-е годы: город. – М. : РОСС-ПЭН, 2008. – 333 с.
 18. Шлегель Х. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. – 2002. – № 58. – С. 368–380.

19. Якимов Ф. Выехала чукотская экспедиция // «Кино». — 1932. — 30 июня. — С. 3.

20. Cultural revolution in Russia, 1928–1931 / Ed. by Sheila Fitzpatrick. — Indiana : Indiana University Press, 1984. — 309 p.

21. Golovnev I., Golovneva E. Traditional Ethno-Cultural Communities in the Modern Russian North (Oil Field as a Documentary Film Case) / Visual Representations of the Arctic. N.Y. : Routledge, 2021. P. 279–294.

Архивные источники

Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2581. Д. 93. Рецензии на фильмы А.А. Литвинова 1923–1935 гг.

Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Фонд кинодокументов. Учетный № 3597.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Планы акционерных обществ «Совкино», «Межрабпом-Русь» и «Кино-Сибирь» и Государственного Военного кино на 1927–1928 и 1928–1929 гг.; сведения о выполнении производственных планов за 1-е полугодие 1927–1928 гг.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Постановления и выписки из протоколов заседаний правления Всероссийского кинофотообъединения «Союзкино». Информационный бюллетень «Межрабпомфильм» и др. 18 апреля 1929 – 7 июня 1931 гг.

Примечания

Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 21-18-00518, <https://rscf.ru/project/21-18-00518/>.

П. В. Прохоренко*

«Известно, барин; разве он что понимает»: колониальный дискурс в русской литературе от Базарова до Преображенского

Введение

В данной работе на примере трех текстов русской литературы («Отцы и дети», «Серебряный голубь», «Собачье сердце») я постараюсь рассмотреть *три принципиальных подхода ко взаимоотношению субалтерна и колонизатора*. Временной диапазон в 60 лет наглядно показывает, как менялись идеи репрезентации Другого в русской литературе, каким задачам они были подчинены, как они связаны с колониальным дискурсом.

В российском научном сообществе постколониальная теория в последние годы постепенно становится все более актуальной оптикой при рассмотрении художественных произведений. Более того, сами авторы начинают использовать эту оптику при создании своих произведений. Ученые обращаются к кавказскому и восточному тексту, однако большую часть составляют произведения современной литературы. Исследуются, например, романы Алексея Иванова, Германа Садулаева, Афанасия Мамедова. Можно наблюдать и обращения в рамках постколониальной оптики к советской литературе и кинематографу.

* Сведения об авторе:

Павел Прохоренко — независимый исследователь, учитель школы «Летово», Москва.

Однако в целом вполне можно согласиться со словами Элеоноры Шафранской, что «проблема колониальности и постколониальности в литературе в подавляющем большинстве исследуется на материале англоязычной литературы (британской, американской, индийской), французской, болгарской, сербской, польской и др. Русская литература крайне редко выступает объектом колониального и постколониального дискурса» [10].

В данной работе я постараюсь проследить определенную *логику и конкретные модели взаимоотношений интеллектуалов/интеллигенции и того актора, который условно назывался народом*. Несмотря на то что во всех этих текстах «люди из народа» показаны всегда объективирующими, а отношения иерархичными, результат этих взаимодействий всегда приводит к поражению (идейному, политическому, моральному) именно интеллигенции.

Эти модели можно интерпретировать через призму постколониальной оптики. Три текста, которым посвящена данная работа, образуют своеобразную логику колониального мышления внутри ряда «интеллигенция — народ». Все они вызвали очень яркую реакцию, от бурного обсуждения (и осуждения авторов), как это было в случае с «Отцами и детьми» и «Серебряным голубем», до цензурного запрета и впоследствии культивирования как самой повести, так и ее героев, что произошло в случае с «Собачьим сердцем». Несмотря на то что во всех этих произведениях *«люди из народа» показаны всегда объективирующими, а отношения иерархичными, результат этих взаимодействий всегда приводит к поражению (идейному, политическому, моральному) именно интеллигенции*.

Все три текста объединяются так или иначе проблемой (само)идентификации Другого. Если в «Отцах и детях» речь идет именно о преодолении отчуждения от народа путем его внутренней колонизации, а в «Серебряном голубе» изображена полная дискредитация этой миссии, равно как и идеи самоориентализма, то в «Собачьем сердце» главный герой отчетливо ощущает и идентифицирует себя как носитель цивилизационной миссии, как Творец, буквально создавший человека из животного и обязанный заместить голос субалтерна своим, навязав ему идентификацию, подобно тому как это делал Робинзон Крузо.

Теоретические модели и концепции

Постколониальный дискурс применим отнюдь не только к ориентальной прозе, но вполне продуктивно может быть использован и при анализе классических текстов. В этом смысле важно понимать, что колониальность вполне может расходиться с колониализмом как историческим явлением, так как второй формирует устойчивые паттерны поведения и социальные фреймы, внутри которых и являет себя колониальность мышления. Так, по убеждению Н. Мальдонадо-Торреса, «колониальность переживет колониализм. Она остается живой в книгах, в академических критериях, в культурных паттернах, в здравом смысле и в самовосприятии людей, в их надеждах и чаяниях и во многих других аспектах современной жизни» [4, с. 47]. Только если у Мальдонадо-Торреса речь идет о колониальности, пережившей колониализм, то в моей работе, скорее, речь будет идти именно

о сформированном культурой модерна колониальном мышлении.

Как показывает Мадлена Глостанова, рассуждая о *колониальности как логичном следствии модерности и идеи прогресса*, «в теоретическом смысле колониальность является скрытой стороной и даже оружием модерности, ее неотъемлемой частью, которая скрывается за риторикой модерности, оправдывающей любые действия, включая войну, с целью уничтожения или преодоления “варварства” и “традиционализма”. Таким образом, колониальность — скрытое оружие цивилизаторской и развительской миссий модерности» [6, с. 64].

Теоретической базой для моих наблюдений будут, во-первых, *теория внутренней колонизации*, сформулированная Александром Эткиндом в одноименной книге и примыкающая концептуально к идее Франца Фанона о зависимости от нарциссической идентификации в колониальных отношениях. Во-вторых, *работы Вальтера Беньямина, посвященные идее называния и человеческому языку*. Наконец, важной для моих наблюдений будет *концепция Хоми Бабы, посвященная идее мимикрии, связанная с частичной репрезентацией колониального объекта*, в чем, по мнению философа, и кроется потенциальный подрыв колониационного дискурса.

Колониальная проблематика в русской литературе, безусловно, связана с темой Кавказа и Сибири, однако в моей работе я остановлюсь на структуре взаимодействий русских крестьян/мужиков и русской интеллигенции. Колониальное присутствие (presence) всегда амбивалентно, расколото между своим появлением как авторитетным утверждением и дальнейшим разверты-

ванием и бесконечным повторением и дифференциацией. Именно об этом пишет Александр Эткинд в своей книге «Внутренняя колонизация». Его идея сводится к тому, что *магистральные пути русской колонизации были направлены внутрь колонии, а не вовне*, как это было во всех иных европейских империях. Он пишет о «вторичной колонизации», когда Другим становится народ, выключенный из системы социальных лифтов и обменов. Соответственно, этот Другой подлежал контролю, дисциплинированию, но одновременно заботе и любви, как бы по-разному ни понимали ее власть и интеллигенция.

Романы Ивана Тургенева и Андрея Белого стали знаковыми событиями в литературном мире. В них, по словам Александра Эткинда, «воспроизведен и пародирован центральный миф эпохи» [12, с. 389]. Этот миф заключался в том, как интеллигенция идентифицировала себя и чем для нее являлся так называемый соблазн народа. Эткинд предлагает называть этот соблазн, в результате которого конструировался особый миф о несостоятельности интеллигенции с одной стороны и об истинности народной жизни с другой, чарой. Это приводит нас к проблеме внутренней колонизации, так как та задача, которую интеллигенция очень долгое время осознавала в отношении народа (крестьян), — это просвещение. То есть интеллигенция брала на себя цивилизаторскую миссию, а *голос субалтерна, которым являлось крестьянское сословие, не брался в расчет*, можно сказать, что этот голос и не имел возможности выхода. В этом случае мы имеем дело с внутренней колонизацией, которая направлена на растождествление культурных и социальных границ. С другой стороны,

характерной особенностью России, что подчеркивают Александр Эткинд, Дирк Уффельман и другие ученые, было то, что административная практика в Российской империи была направлена на создание этнических и сословных границ, когда порой этносы определялись как отдельные сословия. В анализе этих романов меня будет интересовать именно *интеллигентский миф о народе и его осмысление в произведении*.

**«Отцы и дети»:
как нам обустроить русского мужика**

Посмотрим, как эти идеи реализуются в романе Тургенева. Для Базарова отношения с мужиками играют довольно важную роль. Если Павел Петрович начинает споры и дискуссии с Базаровым по самым разным поводам, то в репликах самого Базарова образ мужика встречается регулярно: он говорит об этом с Аркадием, он сам стремится к коммуникации с ними, наконец, во время спора с Павлом Петровичем снова всплывает эта тема. Вот что говорит Базаров в ответ на обвинения Кирсанова, что он идет против своего народа:

«— А хоть бы и так? — воскликнул Базаров. — Народ полагает, что когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. Что ж? Мне соглашаться с ним? Да притом — он русский, а разве я сам не русский.

— Нет, вы не русский после всего, что вы сейчас сказали! Я вас за русского признать не могу.

— Мой дед землю пахал, — с надменной гордостью отвечал Базаров. — Спросите любого из ваших же мужи-

ков, в ком из нас — в вас или во мне — он скорее признает соотечественника. Вы и говорить-то с ним не умеете.

— А вы говорите с ним и презираете его в то же время.

— Что ж, коли он заслуживает презрения! Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым народным духом, во имя которого вы так ратуете?» [7, с. 50]

В этих репликах можно увидеть наглядное проявление того, что Хоми Баба называет мимикрией: потребность в преобразованном, но узнаваемом Другом как субъекте различия, почти сходном, но не полностью сходном. Иными словами, *дискурс мимикрии выстраивается вокруг двойственности; чтобы быть действенной, мимикрия должна непрерывно создавать эффекты смещения, избыточности, различия*.

Если для Кирсанова мужик — это воплощение абсолютной инаковости, полностью непознаваемой, но не представляющей реальной политической силы и, следовательно, опасности существующей иерархии, поэтому он, соответствуя русским либералам 1840–1850-х годов, его экзотизирует, то для Базарова мужик — объект приложения цивилизаторских практик, причем объект, представляющий потенциальную опасность, вследствие этого идея дисциплинирования для Базарова очень важна: именно поэтому нужно сломить весь патриархальный уклад. Важно при этом отметить тот факт, что Базаров подчеркивает свою русскость, ссылаясь на своих предков-крестьян. В его глазах это как будто легитимизирует его колониальные намерения.

Концепция мимикрии задает видение колонизированного колонизатором и самим собой. Из-за отсутствия

четко заданных маркеров идентичности колонизированный всегда выступает как почти такой же, как колонизатор, но немного не такой.

Таким образом, власть в той разновидности колониального дискурса, который Хоми Баба называет мимикрией, оказывается пронизанной неопределенностью: «...мимикрия возникает в качестве представления различия, которое в свою очередь является отрицанием. Мимикрия в данном случае становится комплексной стратегией преобразования, управления и дисциплинирования, которая “апроприирует” Другого, демонстрируя свою силу» [1].

Именно на силу неоднократно полагается, упоминая ее, в первой половине романа Базаров. Он *проходит путь от идеи преобразования до самоироничного отрицания, которое замыкается на себе*. Его последняя встреча в романе с мужиком — это попытка иронии со стороны главного героя: «Иногда Базаров отпраплялся на деревню и, подтрунивая по обыкновению, вступал в беседу с каким-нибудь мужиком. “Ну, — говорил он ему, — излагай мне свои воззрения на жизнь, братец: ведь в вас, говорят, вся сила и будущность России, от вас начнется новая эпоха в истории, вы нам дадите и язык настоящий, и законы”. Мужик либо не отвечал ничего, либо произносил слова вроде следующих: “А мы можем... тоже, потому, значит... какой положен у нас, примерно, придел”. — “Ты мне растолкуй, что такое есть ваш мир? — перебивал его Базаров, — и тот ли это самый мир, что на трех рыбах стоит?” — “Это, батюшка, земля стоит на трех рыбах, — успокоительно, с патриархально-добродушной певучестью объяснял мужик, — а против нашего, то есть,

миру, известно, господская воля; потому вы наши отцы. А чем строже барин взыщет, тем милее мужику”. Выслушав подобную речь, Базаров однажды презрительно пожал плечами и отвернулся, а мужик побрел восвояси» [7, с. 172].

По сути, Тургенев показывает несостоятельность молодой российской интеллигенции в роли цивилизатора русского народа. Стремление быть русским, но не таким, как русский народ, необходимость так или иначе создавать зазор между собой и мужиками — это и есть тот тупик, в котором оказываются и либералы в лице Павла Кирсанова, и молодые разночинцы, такие как Базаров.

Бенедикт Андерсон пишет о том, что мимикрия противоположна совмещению империи и нации. *Мимикрия расставляет знаки расового и культурного приоритета таким образом, что «национальное» становится неассимилируемым*. Но при этом отождествление себя с «национальным» все равно оказывается ключевой идеей, ведь и Базаров, и Павел Кирсанов принципиально борются за то, кто из них больший русский. Это позволяет им не отождествлять себя с колонизаторами, причем если Павел Петрович смотрит на русского мужика через ориенталистскую оптику и конструирует его образ для себя через экзотизацию, то Базаров — через колониальную, стремясь переформатировать его идентичность.

Но не менее важна и реакция мужика:

«— О чем толковал? — спросил у него другой мужик средних лет и угрюмого вида, издали, с порога своей избы, присутствовавший при беседе его с Базаровым. — О недоимке, что ль?

– Какое о недоимке, братец ты мой! – отвечал первый мужик, и в голосе его уже не было следа патриархальной певучести, а, напротив, слышалась какая-то небрежная суровость, – так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает?» [7, с. 172].

Показательно, что Базаров изображен как человек, не чуждый и дисциплинарным практикам в отношении мужиков: «Черт меня дернул сегодня подразнить отца; он на днях велел высечь одного своего оброчного мужика – и очень хорошо сделал; да, да не гляди на меня с таким ужасом, – очень хорошо сделал, потому что вор и пьяница он страшнейший» [7, с. 126].

В итоге Тургенев показывает *раздвоенное сознание Базарова*: он дворянин и с этих позиций одобряет телесные наказания и дисциплинарные практики в целом. Но, с другой стороны, он подчеркивает в разговоре с аристократом Павлом Кирсановым свое крестьянское прошлое, что как будто бы оправдывает его цивилизаторскую миссию. В одной из реплик Базаров, по сути, признает за русским мужиком некую непознаваемую инаковость: «Русский мужик – это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает» [7, с. 147]. А в итоге показательно и то, что смерть Базарову как раз приносит русский мужик, так как, вскрывая труп мужика, Базаров получает заражение крови.

Таким образом, *Другой под взглядом Базарова и Кирсанова, то есть под взглядом властного дискурса, расщепляется на составляющие его знаки*: традиции, речь, при-

вычки, внешний вид. И эти знаки репрезентируют страх утратить собственную целостность и идентичность.

«Серебряный голубь»: самоориентализм русской интеллигенции

К концу XIX века в России цивилизаторская миссия во многом оказалась проваленной. Это было связано с самыми разными причинами. Власть и культурная элита противостояли друг другу и боролись за возможность быть единственным носителем всех тех благих идей и начинаний, которые эта миссия подразумевала. И речь сейчас не идет о том, как по-разному эти блага понимали интеллигенция и властные институты. Конструирование инаковости перешло в иную плоскость. *Народ теперь не воспринимался как объект, который должен подвергнуться благотворному воздействию. Его инаковость радикализуется, и он становится носителем истины* (так воспринимали народ на определенных этапах своей жизни Лев Толстой и Александр Добролюбов). Интеллигенция подвергает себя субверсивно-ироничной самоориентализации, принимающей порой самые неожиданные формы, как это было со скифством Блока или уходом Добролюбова.

Как пишет Франц Фанон, «культура... за которой закрепился колониальный статус... является одновременно живой и мумифицированной, она свидетельствует против своих же представителей» [8]. Наиболее наглядно это проявляется в романе «Серебряный голубь» А. Белого.

Дарьяльский – главный герой романа – является типичным образом интеллигента конца XIX века. Он

студент, пишет декадентские стихи. Круг его увлечений весьма характерен: это и философы-мистики вроде Сведенборга или Бёме, и позитивистская философия Конта, и, разумеется, Маркс.

В романе мы видим Дарьяльского находящимся в пороговом состоянии. Белый описывает это в образе некой тайны, а также подчеркивает *пограничное состояние героя в метафорах Запада и Востока*: Дарьяльский помолвлен с дочерью баронессы Тодрабе-Граабен из некогда знатного, но уже практически разоренного рода. Это тот увядающий, бессильный Запад, который его ожидает. В противовес ему возникает иррациональная и стихийная сила Востока в образе Матрены и секты голубей в целом. Белый очень ясно показывает близкую гибель Западной России. Когда, например, баронесса слышит поющие за окном песни — «звуки новой России», то «никогда тем словам и тем песням не долететь до тихого этого пристанища... но то обман: и слова, и сама песнь — здесь, и парни — здесь: давно отравляет песнь этот, старыми полный звуками, воздух... все уже давно баронесса узнала; и себя, и Россию обрекает она на гибель и роковой борьбы жертву; но и немой она представляется, и глухой: будто ничего она не знает от новых тех песен; но знает Петр» [2]. Сектанты несут гибель Дарьяльскому. Его слепота, очарование непостижимой сакральной тайной оборачивается тем, что он не способен распознать коварные и гибельные для него планы голубей. Они буквально разлетаются по всей стране, воплощая собой сверхъестественную силу.

Но для Белого важно не показать этот *миф, а деконструировать его*. Дарьяльский постепенно погружает-

ся в паутину секты голубей, но в конце романа на него нисходит прозрение: он понимает иллюзорность своих надежд, более того, они кажутся ему каким-то дурным сном. Уже в конце, ясно чувствуя опасность, которую таят в себе медник Сухоруков, Кудеяров и их сподвижники, он не просто их покидает, но демонстративно преобразуется в человека Запада: «Дверь отворилась... <...> ...медник в Петре не узнал давешнего молодчика, потому что на том был довольно-таки помятый, но все же плотно сидевший пиджак, а крахмальный воротничок высоко подпирал Петрову небритую шею; серенькое пальцецо трепыхалось на ветру, широкополая шляпа накренилась на лоб, а рука в перчатке сжимала тяжелую трость с костяным набалдашником» [2]. Однако Белый показывает все это с нескрываемой иронией, заключающейся главным образом в том, что слепота в отношении сектантов по-прежнему остается с Дарьяльским, который хоть и чувствует опасность, грозящую ему гибелью, тем не менее легко позволяет завлечь себя в нехитрую ловушку.

Дарьяльский в итоге осознает гибельность, тупиковость своего выбора. Но что остается? Вернуться к прошлой роли цивилизатора невозможно, а стать человеком из народа не удалось. Россия гибнет, а панацеи нет ни на Западе, ни на Востоке: «Но он уже начинал понимать, что то — ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел. “Ужас!” — подумал он и вспомнил бритого барина, его приметные для уха слова, будто крик ночной испуганной птицы, путника извещающей, что он заблудился в ночи, приглашающей обернуться, вернуться на родину: “Вернитесь обратно”» [2, с. 188].

Попытка вернуться назад заканчивается гибелью, потому что неотвратимое соприкосновение с сакральным уже произошло и происходящее не поддается контролю и логике. Другой остается столь же непроницаемым для внутренне ориентализированного взгляда, но теперь еще и несущим угрозу. А поиски инаковости парадоксальным образом вернулись к тому, что свою собственную идентичность снова приходится искать под пристальным взглядом. *Самоориентализация оказывается разочаровывающим опытом, так как только подтверждает бытующие предрассудки* (в данном случае общее место о неспособности интеллигенции понимать народ и находить с ним общий язык) и вызывает, наряду с внутренним ориентализмом, негативное внешнее восприятие, замыкая тем самым порочный круг.

Дисциплинирование субалтерна: от биополитики к паранойе

Наконец, третий текст — повесть Михаила Булгакова «Собачье сердце». Здесь главный герой буквально реализует миф о создании гомункула. Отношения Преображенского и Шарикова — это отношения Робинзона и Пятницы в прямом виде. И здесь интересно будет рассмотреть идею Вальтера Беньямина о назывании.

Эта идея состоит в том, что *объект получает через имя ту идентичность, которой он не обладает, в результате чего предмет, получивший название, становится чем-то близким нам, обладающим чем-то общим с нами*. Эта идентичность амбивалентна в том плане, что воздействует на называемого так же, как и на называющего. Эта ам-

бивалентность особенно актуальна и может быть даже опасной, когда называние производится по отношению к другому человеку.

Беньямин характеризует называние как основной принцип исключительно секулярного процесса формирования общества, прочно связанный с мимесисом: *будучи определяющим, ключевым событием в языке, называние неотделимо от подражания, от способности создавать сходство*. Отождествление называния и подражания может быть понято как протосоциополитическое действие. Согласно Беньямину, называя вещи, мы в действительности подражаем им — то есть становимся такими же, как они. Называя (Другого), превращаясь (в Другого), выстраивая социальные отношения (с Другим), мы приобретаем свое знание о мире.

Потенциал объединения, согласования людей и немого мира вещей, которым обладает называние, делает его невероятно эффективным перформативным жестом: называя объект, мы даруем ему идентичность, каковой он сам по себе не имеет, — ту идентичность, благодаря которой предмет, получивший название, обретает жизнь в качестве близкого нам, сходного с нами, имеющего с нами нечто общее, ту идентичность, которая позволяет названному иметь на нас такое же воздействие (и влияние), какое и мы имеем на него.

Этот потенциал общности и сходства, впрочем, делает название чрезвычайно опасным. *Опасность подобия и слияния названия и называемого становится очевидной, когда жест называния производится не по отношению к немому миру вещей, описанному Беньямином, но по отношению к другому человеку*.

Шариков пытается обрести свою речь на протяжении всей повести. Его языковой мир расщеплен, он помнит какие-то реплики, но они ни с чем не соотносятся. Более того, дискурс власти в лице профессора и Борменталья, по сути, запрещает ему этот язык, либо подвергая его иронии, либо просто отменяя, по словам Рэя Чау, «постколониальное пространство в этом смысле превращается в пространство меланхолии, где колонизированный страдает из-за утраченной гармонии с родной речью» [9]. Речь идет уже о *биополитических практиках*: Шарикову навязывают не только язык, поведенческие паттерны, но и полностью стремятся контролировать его время и пространство. Соппротивление же властному дискурсу идет через выстраивание собственных социальных практик: выбор имени, устройство на работу и даже попытка жениться.

По сути, колонизированный субъект проходит все стадии социализации, мимикрируя под колонизатора и подрывая тем самым его дискурс: он стремится осваивать книги, стремится к выстраиванию семейных отношений, организовывает свой досуг, наконец, даже получает документы. Тем самым происходит реконфигурация традиционных элементов власти: образование, социальный статус, досуг. Они становятся элементами власти именно после определенного «искажения» колониальной дифференциацией, культурной и социальной.

Шариков такой же (или должен быть таким же), как профессор или Борменталь, но немного не такой. Отношения профессора к Шарикову – это не просто отношение колонизатора к колонизируемому. Здесь реализуется связь субъекта и объекта, в которой называемый объект

обретает жизнь и голос. Шарикову негде скрыться, общность с профессором, подчеркнутая еще и на уровне пространства (совместное проживание), замещает его речь/немоту. В отношении него происходит *принудительная самоидентификация*, что исключает вопросы о системном согласии и воле актуальности, так как картина мира в основе этой самоидентификации была навязана и сформирована извне. Это мы видим в ключевом аспекте, собственно, в выборе имени: «По такому имени и отчеству в моей квартире я вас не разрешу называть. Если вам угодно, чтобы вас перестали именовать фамильярно “Шариков”, и я, и доктор Борменталь будем называть вас “господин Шариков”» [3].

Показателен сам момент трансформации у Булгакова: «Затем оба заволновались, *как убийцы*, которые спешат. <...> Нож вскочил ему в руки как бы сам собой, после чего лицо Филиппа Филипповича *стало страшным*. <...> Филипп же Филиппович *стал положительно страшен*. *Сипение* вырывалось из его носа, зубы открылись до десен. <...> Филипп Филиппович *зверски оглянулся* на него, что-то *промычал*... <...> – Иду к турецкому седлу, – *зарычал* Филипп Филиппович... <...> – Что вы еще спрашиваете?! – *злобно заревел* профессор... <...> Некогда рассуждать тут – живет, не живет, – *засипел страшный* Филипп Филиппович. <...> Тут же Филипп Филиппович отвалился окончательно, *как сытый вампир*, сорвал одну перчатку, выбросив из нее облако потной пудры, другую разорвал, швырнул на пол и позвонил, нажав кнопку в стене» [3].

Преображенский и Борменталь описаны здесь максимально негативно: это заметно и на уровне авторских

характеристик («убийцы», «вампир», постоянный эпитет «страшный»), так и по издаваемым звукам («зарычал», «злобно заревел», «засипел»). Получается любопытный метонимический процесс: профессор, создавая из животного человека, сам превращается во время этого процесса во что-то неопределенное, близкое скорее к животному, чем к человеку. И здесь тоже образуется парадоксальная общность его и Шарикова.

Таким образом, случай Шарикова – прочерчивание *траектории самоидентификации, из которой заранее исключена возможность самоуважения* (или чувства собственного достоинства). Самоидентификация для него может иметь лишь форму редукции или овеществления: он способен быть/стать (собой), только будучи/становясь усеченным, только будучи/становясь униженным. Ради самоидентификации ему приходится отказаться от всякого представления о собственной ценности.

Шариков является своеобразным продолжением тех самых мужиков из «Отцов и детей» и «Серебряного голубя». Но если в предыдущих текстах мы видели, как их идентичность пытались постигнуть и даже раствориться в ней, как минимум констатируя факт непознаваемости Другого, то в «Собачем сердце» на первый план выходит дискурс насилия через принудительную самоидентификацию. Парадоксальным образом сам профессор практически беззащитен перед надвигающимся бунтом со стороны Шарикова, что в итоге и приводит к обратной операции. *Другой должен быть стерт, мимикрия оказывается слишком опасной, а апелляция к властному дискурсу перестает быть надежным работающим инструментом*, что и приводит нас к тому, что интеллигенция,

отказавшись от цивилизаторских и колониальных практик в отношении народа, оказалась в состоянии нарциссизма и паранойи одновременно.

Выводы

Интеллигенция проходит путь от цивилизаторской миссии, где раздвоенность сознания разночинца не позволяла ей полностью принять роль колонизатора, а в итоге привела к отказу от собственной идентичности и к попытке самоколонизации не через вестернизацию или просветительские практики, а благодаря *обращению к домодерновым практикам*, через опрощение, растворение в идентичности колонизуемых. Ни Базаров, ни Дарьяльский не апеллировали к власти, что весьма показательно. Но в итоге этот *путь заканчивается на куда более иерархичной (и архаичной) модели* «Робинзон – Пятница», как это мы видим в случае с профессором Преображенским и Шариковым, где в ход идут биополитические практики, прямая апелляция к высокой культуре и цивилизации, а также к власти, которая должна выполнять регулирующие полицейские функции, позволяющие этой утопичной модели реализоваться.

Все три текста объединяются проблемой (само)идентификации Другого. Если в «Отцах и детях» речь идет о преодолении отчуждения от народа путем его внутренней колонизации, а в «Серебряном голубе» изображена полная дискредитация этой миссии, равно как и идеи самоориентализма, то в «Собачем сердце» главный герой отчетливо ощущает и идентифицирует себя как носитель цивилизационной миссии, как Творец, буквально

создавший человека из животного и обязанный заметить голос субалтерна своим.

«Двойственность колониальной власти постоянно превращается то в мимикрию — почти полностью, но не полностью отсутствующее различие, — то в опасность — почти абсолютное, но не абсолютное различие. И на обратной стороне колониальной власти, где история превращается в фарс, а бытие становится “частичным”, возникают близнецы нарциссизм и паранойя, воспроизводящиеся с завидной частотой и неуправляемые» [1].

Путь интеллигента в России определялся в соответствии с идеей самоколонизации. Самоколонизация — это то, что возникает в ответ на внешний ориентализм. Россия в XIX веке столкнулась с амбивалентным явлением. С одной стороны, Россия сама пыталась вести внешнюю колонизаторскую деятельность. С другой стороны, ее культура складывалась во многом в результате ориентализирующего ее западноевропейского взгляда извне. Внешняя колонизация должна опережать внутреннюю, в противном случае сказывается нехватка пространства, которое можно моделировать как неразвитое и расположенное внутри.

В определенный момент *внешний ориентализм, в результате которого русская культура воспринималась как нечто вторичное, другое, становится толчком к самоколонизации*. Этот процесс, субъектом которого является правитель и культурная элита, носит возвратно-рефлексивный характер, то есть сопряжен с добровольным принятием своей вторичности и попытками ее преодолеть. В этом случае неизбежно происходит *процесс отме-*

жевания от собственной культуры и возникает внутренний ориентализм по отношению к «другим» внутри этой культуры. В результате того, что элита и власть проходят через самоколонизацию, то есть выступают ее субъектом, возникает идея внутренней колонизации, объектом которой становится народ, подконтрольные группы населения (крепостные крестьяне, например).

Литература

1. Баба Х. Мимикрия и человек: двойственность колониального дискурса [Электронный ресурс]. — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/article/21970/.
2. Белый А. Серебряный голубь [Электронный ресурс]. — URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0032.shtml.
3. Булгаков М. А. Собачье сердце. [Электронный ресурс]. — URL: <http://bulgakov.indbooks.ru/sobache-serdce/>.
4. Ионов И. Н. Новая глобальная история и постколониальный дискурс // История и современность. — 2009. — № 2.
5. Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России : сб. ст. / под ред. А. Эткинды, Д. Уффельмана, И. Кукулина. — М. : Новое литературное обозрение, 2012.
6. Тлостанова М. В. Деколониальные гендерные эпистемологии. — М., 2009.
7. Тургенев И. С. Отцы и дети. — М. : Наука, 2006.
8. Фанон Ф. Чёрная кожа, белые маски [Электронный ресурс]. — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/article/21969/.
9. Чау Р. Не как на родном языке. Использование языка как постколониальный опыт [Электронный ресурс]. — URL: <https://>

www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/article/21971/.

10. Шафранская Э. О русском ориентализме, «русском мире» в колониальной литературе и их переосмыслении в литературе постколониальной [Электронный ресурс]. — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/article/21984/.

11. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / пер. с англ. В. Макарова. — М. : Новое литературное обозрение, 2013.

12. Эткинд А. Хлыст (Секты, революция и литература). — М. : Новое литературное обозрение, 1998.

Б. В. Рейфман*

**«Неживая жизнь»: от критики «цивилизации»
до постмодернистского «плохого кино»**

В главе «Что такое кино?», завершающей книгу «Язык новых медиа», Л. Манович говорит о характерной для цифрового кинематографа «своеобразной пластичности» экранных изображений, позволяющей создавать такие симуляции «реальности», которые «можно описать как “нечто, что выглядит ровно так, как если бы оно действительно произошло” и в то же время могло и не произойти» [9, с. 357]. Возможность достичь средствами цифровых технологий такого рода «реалистичности» означает, что при производстве фильма либо «необходимость фиксировать реальность отпадает» [9, с. 356] вовсе, либо конструируется такое «посткинематографическое»¹ изображение, в котором «реальность» зафиксированная и «реальность», созданная с помощью компьютерных технологий, синтезируются.

«Если традиционный кинематограф оставлял кадры с натуральным движением нетронутыми, — пишет

*** Сведения об авторе:**

Борис Викторович Рейфман — кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

¹ Посткинематограф отличается тем, что экранная реальность в нем конструируется на компьютере уже после съемки. В отличие от классического кинематографа в посткинематографе в процессе производства фильмов доминирует не стадия production, т. е. запечатления реальности, а стадия post-production, заключающаяся в последующей цифровой обработке отснятого материала.

Л. Манович, — то в цифровую эпоху они — “сырец”, предполагающий дальнейшую обработку, например, анимацию или морфинг» [9, с. 356]. Автор «Языка новых медиа» является одним из адептов и «протагонистов» такой достигаемой с помощью цифровых технологий «уникальной визуальной реалистичности» [9, с. 356]. Он возвышает ее откровенный, не таящийся от зрителей иллюзионизм, противопоставляя его иллюзионизму пленочного «реалистического» кино, идентифицируемого им как кино, которое «старательно скрывает улики своей “искусственности” — элементы процесса производства, включая монтажные склейки» [9, с. 354].

В то же время в другом широко известном современном тексте, анализирующем, в частности, зрительский опыт в цифровую эпоху, — книге Т. Эльзессера и М. Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» — настрой авторов по отношению к современным технологиям кажется не столь однозначно оптимистичным. В книге без ответа остается волнующий авторов вопрос, который кратко можно сформулировать следующим образом: возвещает ли практика абсолютного доступа к цифровым технологиям, позволяющим «создавать медиа с почти той же легкостью, что и потреблять их... о наступлении новой эры медийной грамотности?.. Или мы имеем дело лишь с новой... формой потребления?» [16, с. 362].

Как видим, утверждающая позиция Мановича по отношению к новым медиа не полностью совпадает с мнением Эльзессера и Хагенера, которые выражают некоторую тревогу по поводу того, что глобальная дигитализация может являться лишь «новой формой потребления».

Аксиологическая причина этого несовпадения в том, что Л. Манович, по-видимому, не испытывает никаких негативных эмоций к «обществу потребления». Любые новые формы потребления, и прежде всего связанные с глобальной дигитализацией, приветствуются теоретиком как факторы и свидетельства понятийной трансформации рожденного Т. Адорно и М. Хоркхаймером современного «субъекта культуры индустрии» в постмодерного жителя «ценностно-горизонтального мира». Данная трансформация мыслится Мановичем как элиминация того видения социальной «реальности», которое подразумевается понятием «массовый человек», и как архаизация выдвинутых интеллектуальной культурой позднего модерна концепций «массового человека». Элиминацией «массового человека» снимается оппозиция между элитарной и массовой культурами, а восприятие того, что по старинке все еще часто называют искусством, привычно связывая его создание с иррациональными «истоками творчества», переориентируется в направлении безошибочного распознавания рационально сконструированной компьютерной «неживой жизни», репрезентирующей «живое» или «неживое», «реальное» или виртуальное. Такая переориентация созвучна отторжению любых индивидуально-антропологических и социальных абсолютных «истин», которые ассоциируются с «большими нарративами», и тождественна «конструированию» равнодушия к совсем недавно еще актуальному «критическому реализму», опиравшемуся на материал «живой жизни». Можно говорить и об отчуждении как чего-то «архаичного» модернистского «авторского кино», которое

опиралось на различные экзистенциалистские и христианско-персоналистские концепции «запечатленного времени» [14] или, говоря языком Ж. Делеза, «образа-времени» [3].

Данной, как мне представляется, либерально-технократической в своей изначальности позиции соответствует все более очевидное доминирование компенсаторных обоснований «эстетической деятельности», которая превращается в практики конструирования сильных зрелищных эмоций, подразумевающих антипафосную «бессмысленность» состояний аффективности, связанных не с какой-то «эссенциалистской» метафизикой, а с наполненной продуктивной энергией бытовой или узкоспециализированной профессиональной повседневностью. Вероятно, с этой «компенсаторной» точки зрения гораздо важнее, чем какие бы то ни было «высокие смыслы», уже достигшая почтенного возраста, проверенная постконтркультурной эпохой яппи ценность, выраженная рефреном *Don't worry be happy* из популярной песенки Бобби Макферрена.

Одним из ответов на заданный когда-то А. Базеном вопрос «Что такое кино?» в ту эпоху, когда этот вопрос повторяет Л. Манович, становится институционализация и популяризация апологетических по отношению к новым медиа теорий «плохого кино». Та возвышаемая Л. Мановичем «неживая жизнь», которая «по умолчанию» существует как «реальность», созданная средствами компьютерной анимации, в фильмах, рассматриваемых теоретиками «плохого кино» в качестве объектов исследования, приобретает еще и нарративно-семантическое измерение, артикулирующее оксюморонный

«жизненно-нежизненный» смысл экранного существования персонажей.

Территория «плохого кино» образовалась на руинах некогда актуальной и влиятельной оппозиции между «культурой» и «цивилизацией». На этой территории, которая, если использовать подразумеваемые данной оппозицией смыслы составляющих ее понятий, оказалась освобожденной от «культуры» с ее различными модусами «элитарности» и полностью захваченной «цивилизацией», теоретики «плохого кино» выделяют не всегда легко отделимые друг от друга направления, например, те, что получили названия «трэш-фильмы», «паракинематограф», «кэмп». В это новое культурное (в более современном широком смысле понятия «культура») пространство, породившее многочисленные фэндомы, входят, в частности, определенные поджанры фильмов ужасов, такие как слэшеры, повествующие о серийных убийствах, которые совершаются похожими на зомби маньяками-психопатами, и зомби-хорроры.

Дифференциация зомби-хорроров и слэшеров, а также обоснование их «антиэстетической» ценности вписаны в круг интересов влиятельного теоретического направления *cinema studies*. Это обоснование можно редуцировать к взаимодействию нескольких контекстов. Первый из них исходит из своего рода негативного определения «плохого кино» и сводится к оппозиции тому, что обозначается как «хороший вкус». «Плохой вкус», очерчивающий одну из границ групповой солидарности почитателей «плохого кино», подразумевает отрицание как высокобюджетного голливудского мейнстрима, так и всего того, что институционализированными

академическими формами кинокритики, теории кино и истории кино идентифицируется как «истинное кино-искусство», *art cinema* [12, с. 1–26]. Здесь, я полагаю, происходит непосредственная встреча теории «плохого кино» с отмеченным выше «непочтительным» принижением Л. Мановичем того кино, будь то «кинореализм» или «киномодернизм», производство которого никак не связано с цифровой посткинематографической фазой *post-production*. Ведь шедевры *art cinema*, признанные таковыми «академией», в большинстве своем являются фильмами, созданными без вмешательства цифровых технологий в зафиксированный на пленке материал «реальности».

Что же касается второго ценностного критерия «плохого кино», выводящего соответственно на его позитивное определение, то этот критерий прежде всего связан с оценкой уровня профессионализма в том направлении кинематографической деятельности, которое специализируется на создании спецэффектов. Здесь основную роль играет мастерство творцов той «неживой жизни», которая привлекает своей шоковой комической («комической») омерзительностью — «океанами крови, гноя и всяких липких гадостей» [15, с. 58]. «Плохое кино» в данном контексте является тем более хорошим «плохим кино», чем в большей степени равным самому себе, самодостаточным, оказывается зрительский эффект от экранного сосуществования «живых мертвецов» или похожих на них маньяков и их жертв. Ценностные пресуппозиции такого подхода на первый взгляд кажутся противоположными любым формам понимания кино как развивающего зрителя, расширяющего его когнитивные возможности, искусства. В частности, они

противостоят призыву С. Эйзенштейна решать «основную проблему» (*Grundproblem*) теории искусства, заключающуюся, по его словам, в том, что в искусстве должно происходить «стремительное прогрессивное вознесение по линии высоких идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого чувственного мышления» [цит. по: 4, с. 65].

Однако с этой «антиинтеллектуальной» ценностной установкой, предопределенной доминированием компенсаторной функции зрелища, напоминая о принципе дополнительности Н. Бора, в авторских замыслах многих идентифицируемых как «плохое кино» фильмов парадоксальным образом сосуществует свойственная постмодернизму интенция саморефлексии и самопародирования, порождающая то, что может быть названо «интеллектуальным “плохим кино”». Выражается это, в частности, в обнажении культурно-языковой, коммуникативной, а не онтологической природы экранного зрелища. Акт кинематографического высказывания часто превращается здесь в то, что, как пишет Р. Барт о подобном явлении в литературе, «лингвисты... именуют перформативом» [2, с. 388], такой глагольной формой, которая «не включает в себе иного содержания... кроме самого этого акта» [2, с. 388].

Причем это постмодернистское «Я говорю», объявляющее, что у данного высказывания нет никакого авторского замысла, кроме указания на сам этот акт высказывания, противоположно значению «Я могу говорить», которое в прологе «Зеркала» А. Тарковского устами избавляющегося от заикания мальчика метафорически выражает мысль об обретенном

автором Слове. И семантический модус саморефлективной «неживой жизни» цифрового кино здесь, конечно, уже нельзя противопоставлять эйзенштейновскому пути к решению Grundproblem — несмотря на то что, как и в любом «чистом» пастише, в данном случае не подразумевается никакой социальной критики, ибо не устанавливается какая-либо позиция, возвышающая пародиста над пародируемым. Речь в данном случае, вероятно, следует вести об определенном понимании того, что А. Радеев в статье, открывающей коллективную монографию «Кинематографический опыт. История — теория — практика», предлагает называть зрительским переживанием «собственной опытности», полагая именно такого рода переживание высшей формой рецепции [13, с. 27]. И заключается эта высшая форма, если я правильно толкую мысль А. Радеева, в том, чтобы «телесно» переживаемое аффективное состояние было синхронизировано с неким ориентированным перформативной природой зрелища зрительским коммуникативным наслаждением, напоминающим бартовское «удовольствие от текста».

Для прояснения ситуации с «неживой жизнью» в «интеллектуальном “плохом кино”» несколько слов скажу о литературной предыстории этой темы. В статье «Куклы в системе культуры» Ю. Лотман пишет, что «в конце XVIII века Европу охватило повальное увлечение автоматами. Сконструированные Вокансоном куклы сделались... образом мертвого движения. Поскольку это время совпало с расцветом бюрократической государственности, образ наполнился социально-метафорическим значением... мертвой машинной жизни.

Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма» [8].

Романтическая традиция критики «мертвой машинной жизни», как раз и углубившаяся до оппозиции «культуры» и «цивилизации», будучи в разной степени актуальной на протяжении всего XIX века, продолжилась и в XX столетии, прежде всего в экспрессионизме и родственных экспрессионизму, как современных ему, так и более поздних, модернистских художественных течениях. Что же касается как таковой эпохи рождения «кукольной» темы в литературе, то одним из наиболее глубоких немецких романтиков, развивавших ее, как известно, был Э. Т. А. Гофман, в сатирических гротесках которого, как пишет А. Карельский, с наибольшей отчетливостью проявилось отрицание «разнузданного общества» позднепросвещенческой и постпросвещенческой Европы с его «грубыми и незаконными инстинктами» [5, с. 26]. Филистерский дух нарождавшегося буржуазного мира, чуждого поэзии и художественному мироощущению, и у Гофмана, и у других романтиков как раз и выражался в образах механических кукол. Причем у Гофмана мир, населенный механическими куклами или похожими на них персонажами, созвучен теме помогающих зрению увеличительных стекол, сквозь которые смотрят на мир герои, и в целом теме развития науки и техники как враждебной «культуре» закрепощающей тенденции буржуазного прогресса.

Одной из интереснейших отличительных черт произведений романтиков было то, что в них, в стиле, который Ф. Шлегель называл «божественным дыханием иронии» [цит. по: 6, с. 187] и «истинной трансцендентальной

буффонадой» [цит. по: 6, с. 187], ироническому пародированию подвергается образ самого романтического героя, часто являющегося alter ego создавшего его романтического автора. Как отмечает в «Немецком Орфее» А. Карельский, «Гофман — поэт-романтик, мучительно переживавший прозаичность окружающей жизни, создавал мир фантастической грезы, который он населял поэтами, художниками, кого он объединил под именем “энтузиасты”. Он любил их всей душой, восхищался ими, но когда читаешь Гофмана, в каждой строчке ощущаешь, что он понимает их и свою чужаковатость, их и свое бессилие, несовременность, комичность. В совсем резкой, утрированной... форме это выражено у раннего Гейне, который в своих стихах то как будто искренне плачет, то вдруг... зло хохочет над своими слезами» [6, с. 190]. А в «Житейских воззрениях кота Мурра» Гофман «отваживается... параллельно с романтическим рассказом о гениальном художнике-одиночке создать свою самую решительную... пародию на само романтическое мировоззрение» [7, с. 295].

Именно с романтической традицией иронического самопародирования, понимая, что она — не единственный из истоков, можно соотнести ту область постмодернистского «плохого кино», принадлежащие к которой фильмы в то же время отчетливо маркируют пространство, ранее названное мною «интеллектуальным “плохим кино”». Можно привести довольно много примеров самопародирования зомби-хорроров и слэшеров, в рамках самих этих поджанров фильма ужасов одновременно оказывающих аффективное воздействие на зрителя и деконструирующих способы этого воздействия.

Примером такой деконструкции является трилогия С. Рэйми «Зловещие мертвецы». В аннотации к опубликованной в журнале «Логос» статье Д. Уайнстока «Постмодернизм с Сэмом Рэйми, или Как я научился не волноваться насчет теории и полюбил “Зловещих мертвецов”» говорится, что трилогия «Зловещие мертвецы» может сказать о постмодернизме не меньше... чем многие ключевые тексты, посвященные данному феномену... На примере сцен, кадров и сюжетных линий автор пытается объяснить основные элементы, сопутствующие постмодернизму: иронию, недоверие к метанарративам... интертекстуальность, пародию, кэмп и т. д. [15, с. 51].

В частности, «Зловещие мертвецы» многократно обнаруживают свою «“метаповествовательную” основу, становятся фильмом о фильме» [15, с. 53]. Такой деконструирующий характер фильмов трилогии проявляется, например, в тех кадрах и сценах, которые вдруг неожиданно для зрителя раскрывают свои повествовательные «швы», т. е. разрушают свойственную реалистическому кино идентичность зрителя как носителя взгляда, совпадающего со взглядом героя. Таким образом, зритель, во-первых, выводится за рамки диегетического пространства существования персонажей и попадает в пространство производства фильма. Во-вторых, такая деконструкция обнажает «реалистические» методы осуществления власти визуальными средствами.

Другого рода саморефлексивность демонстрируют такие картины, как, например, «Зомби по имени Шон» Э. Райта, и в еще более выраженной форме фильм Д. Джармуша «Мертвые не умирают». Здесь мы становимся свидетелями той вернувшейся критики «цивилизации»,

которая вписывает «реалистическую» репрезентацию жизни американской глубинки в жанровую структуру зомби-хоррора. Происходит соединение темы современных медийных воздействий, а именно аффективного воздействия самого зомби-хоррора, и темы провинциальной дремучести. Итогом этого соединения становится предъявляемая зрителю в комической форме мысль о том, что именно зомби-хорроры и свойственная современной культуре тотальность подобных хоррорам медиальных воздействий являются фактором дремучей неразвитости.

Но еще в 1971 году, т. е. до начала активного применения компьютерных технологий в кинопроизводстве, принцип иронического самопародирования проявился в форме, как мне представляется, близкой аутентичному пониманию иронии самими романтиками, в фильме С. Кубрика «Заводной апельсин», который в некотором смысле можно считать предтечей «интеллектуального “плохого кино”».

Фильм этот, названный автором книги «Кубрик» Д. Нэрмором «шедевром синемазлогафа» [11, с. 236], — красивое, жестокое и насыщенное культурными смыслами зрелище. Что же оказывается на первом плане в зрительском восприятии этого зрелища — завораживающая «красота дьявола» или дистанцированное от этой визуальной красоты понимание, идущее следом за процессом авторской концептуализации культурных смыслов? Ответ на этот вопрос зависит от зрителя, от его способности уловить, где здесь заканчивается повествовательный мир героя фильма — влюбленного в музыку Бетховена молодого отморозка Алекса, от имени которого ведется рассказ, — и начинается отстраненный

от экранных страстей и красот дискурс реального автора. Диегетическое² пространство рассказа героя возникает в самом начале картины и не требует никаких усилий для его распознавания. Звучит электронно-барочная вариация «под Баха» Уолтера Карлоса (после смены пола — Венди Карлос), и на экране после нескольких кроваво-красных и ультрамариновых кадров с титрами возникает статичный крупный план глядящего исподлобья «в глаза зрителю» лица Алекса. Через короткое время происходит медленный переход от крупного плана к общему и появляется изображение четырех держащих бокалы с белым напитком молодых людей.

По словам Д. Нэрмора, «Заводной апельсин» содержит «массу блестящих операторских, постановочных и монтажных решений. Среди наиболее эффектных приемов — использование варифокального объектива, получившего широкое распространение в 60-е, особенно в фильмах французской “новой волны” и на телевидении, где “зум” стал доступной заменой съемки с движения... Характерная особенность кубриковского “зума” — очень медленный переход от сверхкрупного плана к общему и, как следствие, постепенное “разоблачение”» [11, с. 236].

Описанные выше начальные кадры «Заводного апельсина» — крупный план лица Алекса, трансформирующийся в общий план четырех персонажей, — пример такого «разоблачения», создающего в этом визуальном

² Кристиан Метц определяет диегезис как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также пространство и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, пейзажи, события и другие повествовательные элементы, рассматриваемые с точки зрения денотации» [цит. по: 17, с. 256].

прологе «эффект статичного кадра, живой картины — композиции, выстроенной по правилам живописи» [11, с. 237].

«Это были я, милый Алекс, и три моих друга, Пит, Джорджи и Дим», — информирует зрителя закадровый голос, звучащий одновременно с продолжающимся изменением пространства кадра. С неспешной механической неотвратимостью происходит наращивание его глубины, по-прежнему осуществляемое посредством использования варифокального объектива, вследствие чего возникает эффект своего рода статичной динамики изображения. Закадровый голос позволяет идентифицировать того субъекта номер один, глазами которого нам как будто бы предлагается видеть мир. В дальнейшем все рациональное в экранном действии, все, что в виде естественно-языкового «это было» автоматически соединяется с киноязыковым «это есть», волею творца данного художественного пространства как бы предоставлено Алексу. Это условная «свободная зона» героя, в ней он «сам по себе»: вот я и мои друзья, и мы часто заходим в бар «Когова», потому что любим выпить в нем наркотический молочный коктейль, который «готовит... к ультранасилию»; потом мы кого-нибудь бьем, насилуем, убиваем, потому что это доставляет нам огромное удовольствие. В уста Алекса Кубрик вкладывает очень правдивый ввиду своей «реалистической» экранной выстроенности миф о горгоне Медузе, облачившейся в хитон и доспехи Персея и ставшей практически неотличимой от великого героя. Пока мир романтически возвышен и быстрее ветра мчится автомобиль, который везет четверых друзей, опьяненных жизнью, пока гордая женщина в баре «Когова», глядя на

Алекса, поет «Оду к радости» Бетховена, зритель, поверивший в этот миф, смотрит на мир глазами того, в ком он видит экранного красавца Алекса-Персея.

Оксюморонная статичная динамичность как общий «не человеческий», «машинный», принцип пространственно-временной организации представляющих перед нами кадров создает особый тип визуального воздействия на зрителя. Зрительское восприятие подчиняется тотальности визуальных приоритетов дизайна, клипа и рекламы или, можно сказать, приручается поп-артовской красотой «объективного мира».

Визуальный стиль «Заводного апельсина» настолько завораживает, что и тогда, когда Алекс-Персей оказывается Алексом-горгоной, зритель, верящий в мифы, уже не в состоянии отшатнуться от героя. Успевшее стать привычным и самодостаточным визуальное удовольствие, даже оказавшись удовольствием от «красоты дьявола», лишает оскорбленное моральное чувство дара речи, без которого невозможна никакая рефлексия. Более того, «Заводной апельсин» создает нечто подобное «стокгольмскому синдрому», заставляя «наивного» зрителя сочувствовать «милому Алексу».

Однако в самом начале фильма, даже раньше, чем закадровый голос обнаруживает «субъективное видение героя», совпадающее со зрительской рецепцией «“объективного” отражения мира», предъявляет себя и «субъективное видение автора». При первом же своем появлении на экране Алекс, как отмечалось выше, смотрит «в глаза зрителю», т. е. в кинокамеру. В статье «Дискурс и повествование» М. Ямпольский говорит, что «взгляд в камеру, выявляя наличие автора, подчеркивает сам

факт существования дискурса...» [18, с. 175]. Это означает, что данный кинематографический прием открывает зрителю сам процесс съемки фильма, создания кинотекста, т. е., можно сказать, с ведома автора запускает инерционный механизм зрительского осознания как используемых автором средств визуального воздействия, так и их очуждения.

Плоскостной ассиметричный крупный план часто повторяется в пространстве «Заводного апельсина». Продолжительная статичность таких кадров вступает в противоречие с этой их ассиметричностью, актуализирующей «систему ожидания» потенциальной повествовательной динамики. «Одно я не выношу — когда вонючий старый пьянчужка орет песни своих отцов и при этом блюет», — дает «закадровый» Алекс логическое разъяснение сцены избиения старого пьяницы, следующей за начальной сценой в баре «Когова». Но этому «быстрому» времени словесного высказывания соответствует почти «замершее» время высказывания кинематографического: на экране появляется изображение, в модернистской денотации которого «реалистичны», а следовательно, и сразу узнаваемы лишь две винные бутылки и кисть руки. Эта картина остается в кадре несколько мгновений, и лишь затем очень медленно отступающая кинокамера «присоединяет» к туловищу руки, ноги и голову, а холодный синий фон первоначального изображения превращается в широкую и глубокую галерею.

В следующее мгновение на «старого пьянчужку», распевającego «песни своих отцов», начинают надвигаться со зловещей неторопливостью четыре чрезвычайно длинные тени. И лишь после того, как присутствие

Алекса, Пита, Джорджи и Дима окончательно фиксируется этими уже остановившимися тенями, появляются сами герои. Отрезанный краями экрана кусок туловища пьяного старика мы видим еще раз, когда малоподвижное художественное пространство и «растянутое» художественное время больше почти не способны противостоять «буре и натиску» логики действия.

Эта последняя в сцене статичная картина отличается от первой метонимии присутствием в кадре трости Алекса, упертой в грудь старика. Казалось бы, незначительное дополнение; но эта деталь — точно найденная фиксация культурологического смысла: содержание кадра меняется от наивно-романтической «беспредметности», еще не знающей, что ее ждет, до готовой к «взрыву» «полной ясности». И «взрыв» происходит: после предшествующих малоподвижных эстетизированных планов быстрое, переполненное движением избиение старика выглядит плебейским мельтешением. Но именно здесь словесное означающее — закадровый комментарий Алекса — «завершается» автором, окончательно преобразуется в необходимое ему означаемое. Циничный бунт становится суетливым мельтешением. «Беспредметность» изрядно мельчает и воспринимается уже не как «штучный товар», не как признак яркости личности, а как некое общее место, повторяющийся эпизод на конвейере усталой европейской истории.

Другая сцена, загородная прогулка на автомобиле, — не менее «наглядный» пример очуждения «гибельного восторга». Пластической ясностью, выражающей жизненную силу и устремленность в «великие дали», групповой портрет Алекса и его друзей напоминает чуть ли

не «Клятву Горациев» Давида. Соединение этой патетики с жизнерадостным аллегро увертюры к опере «Сорокаворовка» Россини создает иллюзию веселой бесшабашности и безграничного оптимизма. Но быстро становится понятно, что автомобиль неподвижен, а проносящиеся за спинами героев темно-голубые сумеречные леса — результат комбинированной съемки. Искусственное движение в искусственном глубинном перспективистском пространстве и экспрессия группового портрета образуют оппозицию, дающую ощущение марионеточной плоскостности фигур и муляжности экспрессии.

Муляжность и марионеточность делаются все более явным содержанием фильма. На экране продолжают кипеть бурные разрушительные страсти, но вскоре последние остатки демонического-человеческого в них вытесняются «демоническим»-звериным. Кубрик придает этому «Оно» черты не естественного зверя, а марионетки, запрограммированной на разрушение. Предметный мир картины постепенно наполняется очевидной эротической значимостью: трость, котелок, длинноногая маска, оставаясь органичной атрибутикой повествования, приобретают фаллическую аллегоричность. В завершающей первую часть фильма сцене поединка Алекса в «Клубе здоровья» с его хозяйкой Кошатницей эротическая аллегоричность выступает уже в абсолютно откровенном виде: Алекс сражается с женщиной огромной фарфоровой моделью фаллоса; она защищается маленьким бюстом Бетховена.

Учитывая «подсказку» современной «Заводному апельсину» маркузеанской темы развитого индустриального «одномерного общества», явившегося результатом

определенной исторической динамики — проекта «технологической рациональности», — мы можем интерпретировать такое «завершение» Кубриком своего героя как выстраивание концепта «десублимация». Согласно Г. Маркузе, «десублимация» — это превращение открытых форм проявления сексуальности, табуированных социумами предшествующих исторических периодов, в социальную нормативность. То, что раньше было запрещено и, следовательно, выходило наружу только в сублимированном виде, теперь разрешено и, более того, управляемо: «Понятие управляемой десублимации предполагает возможность одновременного высвобождения подавленной сексуальности и агрессивности... институционализируемая десублимация предстает как аспект “обуздания способности к трансцендированию”, достигнутого одномерным обществом» [10, с. 103], — читаем в «Одномерном человеке».

Тема «приручения», «институционализации», гиперсексуального «романтизма» Алекса выходит на первый план во второй, финальной, — условно назовем ее «притчевой» — части фильма. В первой половине картины все звенья фабулы связаны единством действия и, следовательно, детерминированы в определенной степени друг другом. Во второй же части автор откровенно заявляет о себе не только на уровне структуры кадра и сцены, но и на уровне построения фабулы. Не связанные внутренней логикой повествования события — череда драматических встреч с бывшими друзьями и жертвами — соединяется через посредство только необходимого автору закона.

Вышедшему на волю «прирученному» Алексу по закону автора по очереди мстят все, над кем он когда-то

издевался. А когда он вновь становится «самим собой», происходит соединение «заводного апельсина» и «заводного государства».

Литература

1. Базен А. Что такое кино? – М. : Искусство, 1972. – 314 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1994. – С. 384 – 391.
3. Делез Ж. Кино-2. Образ-время // Делез Ж. Кино. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 249 – 553.
4. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М. : Наука, 1976. – 304 с.
5. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. – 335 с.
6. Карельский А. Йенский романтизм и концепция романтической иронии // Карельский А. Немецкий Орфей. – М. : РГГУ, 2007. – С. 175 – 190.
7. Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Карельский А. Немецкий Орфей. – М. : РГГУ, 2007. – С. 277 – 300.
8. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры [Электронный ресурс]. – Таллин : Александра, 1992. – С. 377–380. – URL: <http://ec-dejavu.ru/d/Doll.html> (дата обращения: 27.02.2015).
9. Манович Л. Язык новых медиа. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. – 400 с.
10. Маркузе Г. Одномерный человек. – М. : «REFL-book», 1994. – 344 с.
11. Нэрмор Д. Кубрик. – М. : Rosebud, 2012. – 384 с.

12. Павлов А. В. Штурм публичное пространство: слова о гетеротопии плохого вкуса // Логос. – 2014. – № 5 (101). – С. 1–26.

13. Радеев А. «Поворот к переживанию»: вот, новый поворот, что он нам несет? // Кинематографический опыт. История – теория – практика. – СПб : Порядок слов, 2020. С. 15–31.

14. Тарковский А. А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Начало... и пути (воспоминания, интервью, лекции, статьи) / сост. М. Ростоккая. – М. : ВГИК им. С. А. Герасимова, 1994. – С. 45–67.

15. Уайнсток Д. Постмодернизм с Сэмом Рэйми, или Как я научился не волноваться насчет теории и полюбил «Зловещих мертвецов» // Логос. – 2014. – № 5 (101). – С. 51–78.

16. Эльзесер Т., Ханегер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб. : «Сеанс», 2016. – 440 с.

17. Ямпольский М. Б. Комментарий // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. ст. / сост. К. Разлогов. – М. : Радуга, 1984. – С. 237–280.

18. Ямпольский М. Б. Дискурс и повествование // Киносценарии. – 1989. – №6. – С. 175–189.

Е. А. Стругова*

**«Несвоевременная чувственность»:
от глобальных нарративов к локальному
переживанию**

Введение

Локальные, миноритарные или просто «маргинальные» фильмы отнюдь не всегда получают эти квалификации по критерию оторванности от условных центров кинематографа. Ленты оттесняются на периферию мирового кино в силу политических, экономических и других условий, но очень часто эпоха, в которую они снимались, становится предметом особого культа и даже ностальгии. Поэтому, *говоря о смысле локальности конкретного фильма или целого жанра, нужно не забывать о символическом и временном*. Близость или, напротив, отдаленность от Голливуда и «столиц» европейского, а также азиатского кино не гарантирует, что история кино рассудит о ценности фильма исходя из логики центра и периферии.

Ныне обострился интерес критиков, теоретиков кино и зрителей к забытым шедеврам, которые еще полвека назад показывали только в грайндхаусах¹ [6] и облагали

* Сведения об авторе:

Екатерина Александровна Стругова — магистрант факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского университета.

¹ В XX веке в системе дистрибуции и проката американской киноиндустрии грайндхаусами (*англ.* grindhouse) назывались кинотеатры на территории США, предназначенные для показа среднебюджетных и низкобюджетных фильмов эксплуатационного, сексуального и насильственного содержания, работа которых контролировалась цензурными и налоговыми ограничениями.

жесткими цензурными ограничениями [12], — это, безусловно, позитивный тренд. Грайндхаусы были местами проката кино, которое больше всего пострадало от *повреждения после многократной проекции* [3, с. 55]. В то время как чувственная сторона и особая «культовость» аналогового кино — это сильный довод в пользу сохранения, реставрации и дистрибуции фильмов, мигрирующих с одного медиа на другие.

Например, даже после оцифровки треш-раритеты выходят в формате «двойного показа» (double-feature). Этот формат был принят в североамериканской системе дистрибуции середины XX века, когда два фильма, как правило, один — высокобюджетный, или категории «А», шел в прокате вместе с фильмом более низкого бюджета, то есть категории «В» и ниже. Тот факт, что упомянутая практика продолжается в цифровую эпоху, на DVD, говорит о том, что кино категории «В», среди которого особое место занимают хорроры и эксплуатационное кино, не освобождается, а вновь подвергается дискриминации по жанровому признаку.

В данной статье мы ставим задачу обосновать тезис о том, что современная аудитория, получившая доступ ко огромному пласту истории кино, сталкивается с *радикально иным чувственным переживанием, в отличие от опыта современных фильмов*. Будучи отнюдь не эпизодическим явлением истории кино или антиподом масштабных студийных проектов XX и XXI веков, малокалиберные, низкобюджетные и зачастую просто забытые фильмы становятся *локальными в смысле времени, а не места*. В этом плане продуктивно ввести в концепт «локального» семантику «несвоевременного», выводимого

из специфики чувственного переживания современным зрителем категории фильмов, которые мы описали выше.

Несвоевременная чувственность и «культовое кино»: предварительные замечания

Описанию различных способов проявления несвоевременности в кино должна предшествовать работа со смыслами самой несвоевременности в контексте эстетической ситуации. С одной стороны, что-то становится несвоевременным, когда ожидания зрителя или слушателя не оправдываются либо какое-то событие происходит слишком поздно или рано. Философские истоки данного концепта можно найти еще в «Несвоевременных размышлениях» Ф. Ницше. Так, он полагал, что «странность» существования современного человека состоит в «необъяснимости того, что мы живем именно сегодня... мы располагаем только крошечным сегодня» [2, с. 177]. Стало быть, несвоевременность, по Ницше, — это в первую очередь *утраченные шансы на выбор эпохи*, жизнь в которую становится тем желаннее, чем она дальше от наблюдателя из другого времени.

Второй возможный смысл несвоевременности заключается в *неподходящем времени*. В частности, М. Коат утверждает, что «отстраненное суждение об уродливости какого-либо артефакта может лишить зрителя возможности испытать отвращение непосредственно», в результате чего только одна черта объекта, например *повреждение* или разрушение внешнего облика, подкрепляет эстетическую оценку предмета в целом [7].

О «повреждении» как одном из факторов современного восприятия аналоговых медиа речь пойдет позже. Сейчас необходимо отметить, что оба приведенные в пример смысла несвоевременности позволяют говорить о двух сторонах отрицаемого в эстетическом опыте — *близости к объекту переживания и ценности опыта от первого лица, то есть в «своем» временном контексте*. Однако в несвоевременности во втором смысле — неподходящего времени — важную роль играет *предвосхищение чувственного эффекта от некоторого объекта искусства*. Именно поэтому, оценивая шансы «несвоевременной чувственности» в кино, нужно обосновать, что это понятие очень близко, но в то же самое время противоположно ностальгии.

Действительно, если соглашаться с первым смыслом несвоевременности, приведенным выше, то она становится переживанием фильма, знаки времени или «возраста» которого вызывают особые чувства в отдалении от первоначального контекста просмотра. С другой стороны, когда временные приметы соотносятся с жанром «устаревшего» фильма, в результате чего к ностальгии присоединяется страх отвращения и, к примеру, тревога, возникает следующий вопрос: чем отличается ностальгический страх перед событиями культовых хорроров XX века от страха в современном кино и становится ли он несвоевременным? Ведь монстры, неприятные субстанции, персонажи или обстановка фильма если и угрожают нынешнему зрителю, то последнего от них отделяют целые десятилетия. Обратившись к различным направлениям теории «культового кино», следует доказать, что «несвоевременная» чувственность перед лицом

образов прошлого *в кино* и *кино* как такового не столько утрачивает свое место в каком-то объекте, сколько, опираясь на признаки временного «износа» аналоговых медиа, сохраняет за субъектом киноопыта идентичность.

Сам термин «культовое кино» достаточно неоднороден как по смыслу, так и по контексту употребления. В частности, исследователи современного эксплуатационного кино подчеркивают его сенсационность, непосредственное обращение к телесности зрителя, что характерно, например, для фильмов студии Troma Entertainment и Astron-6. Однако в отношении «культовости» кино XX века можно выделить, по крайней мере, два направления его трактовки. Теоретики, работающие в русле первого тренда, подчеркивают, что культовым является, как правило, низкобюджетный фильм с особой системой персонажей и сюжетом, понятным узкому кругу фанатов, которые резко противопоставляют себя ценителям студийного кино [1]. Например, М. Хиллс настаивает, что такие чувства, как отвращение и страх, не выставляют в выгодном свете, а дискредитируют фаната аутентичного треша [11]. Иными словами, аутентичность — это привилегия аудитории, не испытывающей отвращения к подчас провокативному содержанию некоторых ретрохорроров.

С другой стороны, авторы, примыкающие ко второму направлению, считают, что именно *материальность фильма обостряет чувствительность зрителей к стилю эпохи, в которую была снята та или иная лента*. В частности, Дж. Секстон определяет эстетику оригинального грайндхауса удовольствием и травмой, потому что сегодняшний зритель застал его не в лучшем качестве [14]. Поэтому

«культовость» в контексте второй тенденции корректнее называть чертой отдельно взятого киноопыта.

Из обеих линий анализа «культового кино» следует, что конкретное свойство образа и реакция на него пере-квалифицируются в стандарт суждения вкуса. *Опыт зрителя становится уникальным потому, что он отделен от какого-то периода в истории кино культурной и чувственной дистанцией*. Поэтому после обзора основных теоретических предпосылок «несвоевременной чувственности» необходимо продолжить ее аналитику по нескольким направлениям.

Во-первых, нужно очертить пределы переживания времени, которое разворачивается на фоне некоторых «изъянов» фильмов прошлых лет и подтверждает их реализм в условиях актуального кинопроцесса. Во-вторых, следует объяснить, почему применимость понятия «реализм» к явлению, получившему название *retrosplotation* или *неограйндхаус* [6], в котором хронотопом становится отдельная эпоха истории кино либо воспроизводится усредненный «стиль» съемки, остается проблематической. «Несвоевременная чувственность» как концепт позволит снять вопрос о содержании зрительского опыта и оценить его изменения в глобальном пространстве истории кино.

От «старых» медиа к аналоговой чувственности

Было бы упрощением говорить о форме чувственного опыта, возникающей на пересечении условной границы «Пленка — цифра», как о возмещении недостатка физического присутствия в аналоговых медиа. Однако,

спрашивая о преимуществах «современности» зрителя в отличие от посетителей кинотеатров, от которых в истории кино остались только названия — драйв-ины, или кинотеатры под открытым небом, и грайндхаусы, — следует иметь в виду одно обстоятельство. «Маргинальные» ленты и локальные жанровые сенсации не смогли миновать бойкота индустрии еще в эпоху своего создания. Права на прокат переходили из рук одного дистрибьютора к другому, так что хронометраж урезали в два, а то и в три раза по сравнению с режиссерским вариантом. Жанр и «категория» низкобюджетных лент прошлого века не позволяли кинопроизводителям выделять на их сохранение достаточно средств, в отличие от фильмов крупных студий [3; 10].

Вероятно, интерес к периферийным явлениям истории кино, обострившийся в последние два десятилетия со стороны как зрителей, так и профессиональных кино-критиков, вызван необходимостью признать их историко-кинематографическую ценность. Тем не менее каждый новый релиз на рынке ретрохорроров и эксплуатационного кино настойчиво напоминает, сколько фильмов, оттесненных на периферию истории, еще ждет открытия нынешнему зрителю. Возникает вопрос: *дополняется ли архивный эффект эстетическим, который включает в себя особую чувствительность к «возрасту» фильмов?*

Сама технология «видео по требованию», возвращающая в современность вытесненное прошлое истории кино и даже более верная принципам медиаархеологии, чем оцифровка, предстает настоящим культурным гетто. Например, одной из известнейших «библиотек» и одновременно центров реставрации аналогового наследия

наряду с Something Weird Video, Distrib Pix и The Bleeding Skull является Vinegar Syndrome («Уксусный синдром»). Ее принципы запрещают цифровые методы шумоподавления и повышения количества «зерна» на оригинальном носителе. Таким образом, отказываясь от экстенсивного способа улучшения качества, дистрибьюторы сохраняют первоначальный контекст просмотра фильмов, переносимых с 16-мм или 35-мм на Blu-Ray. Однако тот факт, что компания Vinegar Syndrome названа в честь процесса на фотохимической пленке, которая, разлагаясь, издает специфический запах, увеличивает шансы на восприятие фильмов как в первую очередь документов прошлого. Поэтому какой-то аспект образа, наиболее «пострадавший» с течением времени, расширяет сферу своего влияния на ценителей аналоговой эстетики.

Задавая вопрос о чертах «несвоевременной» чувственности, стоит учитывать еще один аспект реставрации фильмов. Можно предположить, что критики и поклонники отдельных жанров и эпох истории кино различают не только термины, но и конкретные эмоции. Тот факт, что «треш» перестал быть синонимом низкобюджетной эстетики, свидетельствует о том, что теория кино отступила от универсальных суждений о качестве фильмов на основе экономического критерия. Ряд современных исследователей предполагает, что в ситуации, когда ожидания зрителей начинают формировать политику реставрации фильмов, их опыт становится «место-специфичным» [16, с. 128] или вовсе превращается из опыта в «обитание с движущимися образами» [9].

В частности, когда эксплуатационное кино, дошедшее до сегодняшнего дня в состоянии, наименее пригодном

для регулярного проката, реставрируют цифровым способом, некоторые черты (царапины, выгоревшие участки и даже перешедшая на формат VHS перфорация пленки) становятся только заметнее. Например, фильм Ника Милларда «Преступно безумная» (1975) в 2005 году был выпущен на DVD компанией E. I. Independent совместно с другой лентой режиссера, «Черной свадьбой Сатаны» (1976). Помимо светового ореола вокруг персонажей и очевидных различий в состыковке скоростей двух изображений, реставрация усилила расхождение временных планов фильма. Даже после цветокоррекции и удаления визуальных повреждений, отразившихся сначала на пленке, а затем в формате VHS, в ленте Милларда остается еще много примет скромного бюджета, а именно минимума преобразований в постпродакшене.

Действие не только отдельных фильмов 1970–1980-х годов, но и жанров – слэшер и сплэттер – часто разворачивалось в одном-единственном доме, когда вся операторская нагрузка ложилась на съемку в интерьерах. Запечатлевая их на пленке 16-, 35- и даже 8-мм калибра, операторы превращали скромные технические возможности вроде недоэкспонированных и расфокусированных планов, которые разительно отличались и после реставрации в XXI веке, неравномерного освещения в *инструменты создания эффекта реальности*. Например, по причине единства времени и места в «Преступно безумной», упомянутой выше, закадровое пространство практически не влияет на развитие сцен. Несмотря на неравномерное соотношение звуковой и изобразительной дорожки, внутрикадровые шумы с разницей в план в пределах одного диалога, фильм

производит впечатление «полноты» событий. Переживание очевидных примет времени становится едва ли не единственным иным в излишестве путей их воспроизведения, которые запускают переворачивание эпизодов иной, но не новой гранью.

Другой пример – лента Томаса Кэйси «Иногда тетушка Марта делает ужасные вещи» (1971), перенесенная с 35-мм пленки на DVD качества 2K компанией American Genre Film Archive в 2020 году. В ней несфокусированная, в отличие от заднего плана, съемка переднего плана перемежается с опаздывающими приближениями и отдалениями камеры. На звание элемента, разрушающего сюжетный вымысел, претендует также видимость второй камеры и осветительного прибора в углу кадра. Тем не менее даже в улучшенном виде цветовой баланс кадра колеблется от зеленого до сиреневого оттенка. Если бы не качество пленки, на которую был снят данный фильм, то его обновленную версию можно было бы принять за рядовой эксплуатационный фильм, оставшийся локальным явлением своего времени.

Вряд ли можно считать «выпавшие кадры» специальным стилизованным решением если не всех, то большого процента режиссеров эксплуатационных фильмов и хорроров второй половины XX века. Однако причины преувеличенной актерской игры становятся менее ясными из-за несовпадений в раскадровке «Иногда тетушка Марта делает ужасные вещи» (1971). Только длинные установочные кадры и звуковые «мосты», связывающие голоса героев из соседних сцен между собой, сохраняют впечатление последовательности. Тем не менее называть эффект, возникающий при просмотре фильма

Кэйси «Иногда тетушка Марта делает ужасные вещи» (1971), неигровым или документальным не совсем корректно. Различие между игровым и неигровым кино не становится менее важным для современного зрителя, а устанавливается в другом временном отсчете.

Стало быть, в фильмах Ника Милларда и Томаса Кэйси, одних из самых сильных игроков «теневого» сектора хоррор-индустрии 1970-х годов, расходятся два плана реальности и выделяется контраст между фильмическим временем и пространством. Обостряются два тренда — изоляция деталей от контекста нарратива и неотличимость звуковых и изобразительных средств изложения сюжета от медиальных особенностей «старения» пленки. Если первый мотив изолирует и формирует «несвоевременное» нарратива, оставляя его на вторых позициях, то другой служит кратким перерывом неподвижности. Несвоевременное переживание, в свою очередь, пролегает во временном интервале между этими мотивами, но, не разводя их совсем, сохраняет возможность возмещения нехватки, заложенной в каждом из них.

Таким образом, аргумент в пользу несвоевременной чувственности может выглядеть таким образом: поскольку под отреставрированными фильмами «проступает» их аналоговая основа, вопрос о происхождении кинематографического образа остается актуальным даже в цифровой век [10]. С другой стороны, срок давности не до конца объясняет, почему негативная репутация жанров, ставших наиболее популярными в определенную эпоху истории кино, является менее сильным инструментом пробуждения чувственности зрителя по сравнению с узнаваемым образом самой эпохи.

Несмотря на то что современные хорроры уже не так просто оттеснить на периферию индустрии кино только из-за их бюджета, следует признавать, что любительский подход, экономия средств на спецэффектах и непрофессиональные актеры никуда не исчезли. Ведь если сейчас *грайндхаус — это жанр, а не место коллективного просмотра, то несвоевременная чувственность как понятие оценивает положение зрителя сегодняшнего дня в глобальном пространстве истории кино*. Вне зависимости от условий просмотра грайндхаусных фильмов, будь то на мониторе или под звук проектора, *опыт современной аудитории утрачивает не контекст — кинозал, а чувство собственного времени*.

Эстетика VHS и медианостальгия

Стоит обратиться к другой стороне «несвоевременности», которая обнажает не только сильные, но и слабые стороны описания этого эффекта в терминах пространства. Отвечая на вопрос *об историчности кинематографического опыта, нужно оценивать возможности его возникновения на пересечении как «старых», так и относительно «новых» медиа*. Пока диалог аналоговых и цифровых носителей порождает какое угодно число форм и режимов зрительства, не приходится говорить о том, что среди них нет места несвоевременной чувственности.

Доводы, согласно которым VCR и VHS на телесном уровне взаимодействуют со зрителем, не сталкивавшегося с этой технологией, устаревшей на сегодняшний день, звучат довольно убедительно. В частности, в контексте исследований платформ (platform studies) авторы

признают, что переживания аудитории зависят от таких факторов, как близость и дистанция. Например, К. Бенсон-Аллот связывает второй критерий с нейтральностью цифровых медиа, но при этом подчеркивает, что «неудобная близость» к VHS, которую испытывает современный зритель, не исчезает даже при оцифровке видео [5, с. 153]. На основе подобных аргументов можно предположить, что «Видеодром» (реж. Д. Кроненберг, 1982) и «8-мм пленка» (реж. Дж. Шумахер, 1999) — это боди-хорроры. Тем не менее в современном жанровом кино также есть много примеров «обратной» стороны эстетики VHS.

Так, в фильмах «Цензор» (2021) П. Бэйли-Бонди и «Друг напрокат» (2020) Дж. Стивенсона зрительский выбор между воспроизведением и остановкой видео приводит протагонистов к негативным последствиям. В первом проблематизируется становление главной героини-цензора жертвой феномена, который получил в британской прессе середины 1980-х годов статус Video Nasties. В то время как в «Друге напрокат» *своевременность* переживания протагониста, попавшего в ловушку видеознакомств в 1990-х годов, отдаляет предкамерные события до предела, не сопоставимого с аналоговым кино. Таким образом, в обоих фильмах *моральное отвращение к персонажам почти неотделимо от медиального строя их образа на экране.*

Стоит расширить поле несвоевременной чувственности анализом фильмов, снятых на видео, а не обыгрывающих ситуацию видеосалона. Например, в фильме «Холодное хранилище» (1983) П. М. Райнхарда в эпизодах наибольшей угрозы жизни главного героя скорость

фильма не просто замедляется, но и заменяет то, что в цифровом кино не больше, чем глитч. Всякий раз, когда приближается насилие, по экрану проплывает графическая вставка. Сцены с максимальным кровопролитием детализируются путем откладывания кульминации событий, которые не развиваются, а продвигают нарратив фильма в обход медиа. Следовательно, рассмотренный фильм Райнхарда служит завуалированным комментарием возможности формата по делегированию зрителю обязанности руководить длиной видео.

Хотя во многих приведенных в пример фильмах эпохи 1970-х годов и «видеошика» 1980-х годов отсутствуют флешбэки, скорость съемки вызывает эффект прямого включения в происходящее, *а ухудшение качества изображения становится полноправным участником нарратива.* Однако, кроме аргументов за несвоевременное переживание с упором на визуальность, есть другие сферы, усиливающие временную «плотность» треш-раритетов.

Канадский хоррор «Вещи» (реж. Э. Джордан и Б. Дж. Джиллис, 1989), первоначально снятый на малокалиберную пленку Super-8 и затем вышедший на видео, сочетает в себе скованную игру актеров, монтажные и осветительные нарушения. Примечательно, что русскоязычному зрителю этого фильма повезло испытать гораздо более широкую гамму эмоций, чем любому другому: в одноголосой озвучке некоторые реплики и диалоги были сыграны с невероятной отдачей. Несвоевременное переживание в подобном случае усиливает контраст между оригинальными интонациями актеров и смысловым «бонусом» дубляжа, который служит поддержкой восприятия и осмысления экранных событий. Таким

образом, наиболее аутентичным чувством выступает не отвращение или откровенная ирония, но считывание вторичных звуковых посылов, которые перекидывают мост между средой современного зрителя и вневременным закадровым комментарием.

Таким образом, даже девайсы управления VHS, позволяющие останавливать, записывать и проматывать видео, с одной стороны, оставляют контроль за экранной реальностью, помещая ее на расстояние магнитной пленки. С другой фрагментарность этого контроля освобождает место дистанции, повторения и неопределенности как немногих точек опоры чувственного опыта эпохи.

Назад в прошлое: возвращение грайндхауса или в грайндхаус?

Как было сказано ранее, представители различных направлений теории «культового» кино уделяют внимание как «насмотренности» конкретного зрителя, так и его включенности в какое-либо сообщество. Существует и иная точка зрения, согласно которой синефильский момент преодоления исторического рубежа — это буквально «след», оставленный тем, кто «заворожен» самим образом, а не его руинированностью как следствием удовольствия целых поколений зрителей [13, с. 59]. Иными словами, степень культовости может измеряться временем, потраченным на многократную проекцию или перемотку любимых моментов фильма.

Однако в последнее десятилетие особенно сильные споры вызывает сама *возможность описывать кинематографический опыт, чей объект отделен от современности*

не только во времени, но и в пространстве. Поэтому, отстаивая несвоевременную чувственность как понятие, нужно иметь в виду как минимум три «конкурирующих» концепта. Например, Дж. Бэйрон говорит об «*опыте прошлости*» (an experience of pastness) и об «*архивном эффекте*», в котором «о прошлом можно не столько узнать, сколько воспринять» в самих кинообразах [4]. В то время как С. Дэвис ставит *акцент на «неподходящем времени»* [8].

Авторы трех вышеупомянутых альтернатив несвоевременной чувственности настаивают на необходимости других целей зрительского переживания, кроме эффекта правдоподобия и эффекта реальности. Однако можно выдвинуть два аргумента, по *которым понятие «несвоевременная чувственность» наиболее продуктивно для описания переживаний на границе временных контекстов.* Во-первых, тот факт, что зритель сегодняшнего дня воспринимает фильм, не зная о своих «предшественниках» и даже целых поколениях зрителей, может натолкнуть на риск ложного противопоставления: нематериального фильмического опыта — материальному следу многих «несвоевременных» переживаний. Во-вторых, если физические свойства кинообраза, поврежденного или изношенного временем, не «стираются», а, напротив, усиливаются или добавляются в ходе цифровой обработки, это также не гарантирует, что переживание другой эпохи становится *своевременным.*

Начиная с известного эксперимента Р. Родригеса и Кв. Тарантино по воссозданию опыта посещения «того самого грайндхауса» [15, с. 12], режиссеры независимого и студийного кино XXI века не оставляют попыток

вернуть современному зрителю ощущение винтажной пленки. Помимо того что подобное «возвращение» стоит определять скорее как «перенесение в...», возникает еще одно затруднение. *Что позволяет говорить об эффекте присутствия в терминах отсутствующего образца?* Условно принимая за точку отсчета 2010-е годы, можно отыскать множество фильмов, в которых 1960-е, 1970-е и 1980-е годы служат больше, чем сюжетной деталью и хронотопом.

На 2021–2023 годы назначено несколько продолжений хоррор-франшиз и ремейков, «классический» статус которых — это еще один исследовательский кейс. Среди них приквел сериала «Клан Сопрано», переносящий события в конец 1960-х, «Лебединая песнь» (реж. Т. Стивенс, 2021), «В ритме жизни» (реж. С. Лэйн, Л. Джонсон, 2021), «Без резких движений» (реж. С. Содерберг, 2021), «Это грех» (реж. П. Хор, 2021) и российский сериал «Душегубы» (реж. Д. Ткебучава, 2021). Было бы преувеличением считать упомянутые проекты отдельным жанром или поджанром, однако *масштабы интереса к конкретному промежутку времени в лице его ключевых нарративов и явлений действительно впечатляют.*

К примеру, «В ритме жизни» (2021) демонстрирует сильные и слабые стороны прицельной «ностальгии» по какой-то эпохе, а в данном случае 1980-м годам. Визуальная сторона этого сериала про восхождение аэробики на вершину медийного мира действительно отсылает к временному, а не нарративному строю фильмов. Однако пониженная насыщенность цветов, эффект «запотевшего» объектива и стэдикам отсылают не к технической

стороне фильмов того времени, а к его усредненному образу в фильмах о 1960–1980-х годах.

Из этого можно заключить, что, обнаруживая отсылки к декадам в истории кино, нужно *отличать локальное перенесение сюжета современных фильмов на расстояние конкретной эпохи от стилизации под нее.* Если сфера последней, как правило, аудиовизуальная и выполняет жанрообразующую роль, что отразилось в таких фильмах прошедших двух лет, как «Спиритический сеанс» (реж. С. Баррет, 2020), «Адский ад» (реж. А. Грирсон, 2021) и «Порочное удовольствие» (реж. К. Кэлахан, 2021), то первое явление получило неофициальное название *retrosploitation*. Именно оно ставит перед зрителем сегодняшнего дня выбор: перейти в режим несвоевременности или отрефлексировать конкретную эпоху лишь как элемент хронотопа.

Заключение

Суммируя, следует отметить, что, будучи «несвоевременным», переживание современных цифровых фильмов в каком-то смысле действительно более «чисто» и отстраненно, поскольку чувственный эффект не опосредуется временной дистанцией. В то время как современные режиссеры, перенося сюжеты в «аналоговое прошлое», делают свой выбор: ностальгировать по конкретному отрезку времени или воспроизводить кинематографический образ эпохи.

Если ставить акцент на том, что оцифрованная версия грайндауса не может заменить непосредственный опыт, велик риск не найти за смыслом «несвоевременности»

ничего, кроме непонимания современного зрителя: как настроить свою чувственность на восприятие определенной эпохи? Хотя преувеличенная или, наоборот, слабая актерская игра и недостатки сценографии во многом определяют эстетику культового кино, современное жанровое кино — не исключение. *Помноженные на время, эти детали ставят современного зрителя перед чувственной данностью, а именно — историчностью самого медиума кино.*

Даже успешно пройдя через цифровую «очистку» и улучшение графики, ленты, в свое время ценившиеся культурным меньшинством, только подтверждают свой маргинальный статус, не выходя в публичное пространство. Такие *раритеты должны быть легитимированы не в качестве следа медиума, от материальности которого остались лишь царапины и выцветшие участки на пленке, а в статусе несвоевременного объекта зрительской чувственности.* Если треш-фанат заявляет о своей идентичности со своего рода метапозиции, то такие конкретные чувственные переживания, как жуткое, отвращение или страх, становятся слишком частными (локальными) в сравнении с ностальгией или включенностью во что-то глобальное. Таким образом, несвоевременность позволяет вернуть сегодняшнего зрителя к упущенному региону его чувственности, обогатив его переживанием тех фильмов, чей «распад» говорит об их несомненности в качестве оригинала.

Литература

1. Павлов А. Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. — 584 с.

2. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 томах / Ин-т философии. — М. : Культурная революция, 2005. — Т. 1/2. Несвоевременные размышления. Из наследия 1872–1873 гг. / пер. с нем. В. Бакусева, В. Невежиной, И. Эбаноидзе и др.; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. — 2013. — 480 с.

3. Andrew D. Announcing the End of the Film Era: The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come by Francesco Casetti, Columbia University Press, 2015 // Post-cinema: Cinema in the Post-art Era / ed. by D. Chateau & J. Moure. — Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020. — P. 45–66.

4. Baron J. The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History. — L. ; N. Y. : Routledge, 2014. — 187 p.

5. Benson-Allott C. Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship from VHS to File Sharing. — Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2013. — 312 p.

6. Church D. A Drive-in Theatre of the Mind: Nostalgic Populism and the Déclassé Video Object // Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom. — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015. — P. 29–72.

7. Coate M. Nothing but Nonsense: A Kantian Account of Ugliness [Электронный ресурс]. — URL: <https://proxy.library.spbu.ru:2060/10.1093/aesthj/ayx032> (дата обращения: 16.01.2022).

8. Davis G. The Speed of the VCR: Ti West's Slow Horror // Screen. — 2018. — Vol. 59 (1). — P. 41–58.

9. De Rosa M. Dwelling with Moving Images // Post-Cinema: Cinema in the Post-Art Era / ed. by D. Chateau, J. Moure. — Amsterdam University Press, 2020. — P. 221–240.

10. Fossati G. From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition. — Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018. — 336 p.

11. Hills M. Fan Cultures between Community and Hierarchy in Fan Cultures. — N. Y. ; L. : Routledge, 2002. — P. 20–37.

12. Lewis J. Hollywood vs Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry. – N. Y. : New York University Press, 2000. – 377 p.

13. Robnik D. Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture // Cinephilia. Movies, Love and Memory (Film Culture in Transition) / ed. by M. de Valck, M. Hagener. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005. – P. 55–64.

14. Sexton J. From Bad to Good and Back to Bad Again? Bad Cinema and Its Unstable Trajectory // B Is for Bad Cinema: Aesthetics, Politics, and Cultural Value / ed. by C. Perkins, C. Verevis. – Albany : State University of New York Press, 2014. – P. 129–145.

15. Tarantino Q., Rodriguez R. Grindhouse: The Sleaze-Filled Saga of an Exploitation Double Feature. – N. Y. : Weinstein Books, 2007. – 251 p.

16. Verhoeff, N. Sensing Screens: From Surface to Situation // Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / ed. by C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. – Amsterdam University Press, 2019. – P. 115–134.

Е. С. Килина*

Репрезентация ментальных расстройств как концепции «Другого» в кинематографе

Проблема природы разума и его границ с безумием занимает долгое время многие поколения ученых и деятелей искусства. Артур Конан Дойль написал в «Этюде в багровых тонах»: *«Человеческий мозг похож на маленький пустой чердак, который вы можете обставить, как хотите. Дурак натащит туда всякой рухляди, и полезные, нужные вещи уже некуда будет всунуть, или в лучшем случае до них не докапашься. А человек толковый тщательно отбирает то, что он поместит в свой чердак. Он возьмет лишь то, что ему понадобится для работы и все разложит в образцовом порядке. Напрасно люди думают, что у этой маленькой комнатки эластичные стены...»* [9]. Эта цитата нам показалась интересной потому, что автор указывает на отсутствие объективных показателей нормального обустройства человеческого мозга и вообще на сомнительность нормы. Кроме анализа природы мозга и погружения в вопросы мышления и разума, возникает вопрос о психических расстройствах и репрезентации их в искусстве.

Психическое расстройство личности, как правило, понимается как психическое заболевание, связанное

* **Сведения об авторе:**

Екатерина Сергеевна Килина – бакалавр 4-го курса Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.

Сведения о руководителе:

Наталья Алексеевна Симбирцева – д-р культурологии, доцент Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.

с нарушением интеллектуального и эмоционального развития, ограничивающее возможности человека в социальном взаимодействии и усложняющее процесс его адаптации в обществе. Способность полностью воспринимать реальность и контролировать свое поведение также значительно снижается. В этом плане личности, подверженные психическим расстройствам, чаще всего воспринимаются окружающими не как «другие» люди, а как вообще «нелюди», как полностью выпавшие за пределы нормы человеческого. В кино, за редким исключением, «безумцев» представляли с кувалдой в руках и сенсационной агрессией. В связи с основной целью нашего исследования нам важно это подчеркнуть, так как в дальнейшем ход анализа кинематографических репрезентаций психических расстройств покажет, что происходит изменение статуса этой проблемы в обществе. Осмысление этого аспекта жизни человека интересно не только само по себе, но и в контексте репрезентации в искусстве, так как именно искусство становится источником осмысления социально значимых проблем.

Начнем наше исследование с прояснения состояния проблемы психических расстройств в научной среде. Первое, на что нужно обратить внимание, — это замена понятия психических расстройств другим концептом — *репрезентации ментальных проблем*¹. Можно предположить, что психические расстройства как предмет изучения не

¹ Ментальность (от *лат.* mens, mentis — «разум, ум, интеллект») определяется как интеллектуально-эмоциональные особенности индивида, мысли и эмоции которого неразделимы, где мысли — диктуются культурой, а эмоции — реакция на изменения внешней среды [13].

перестали быть отдельной сферой исследований, но стремление включить их в более широкое поле — ментальных проблем в целом — позволило более глубоко и точно понять границу между расстройством и нормой.

Е. С. Кубрякова и В. З. Демьянкова утверждают, что вопрос о ментальных репрезентациях был разработан в трудах первого поколения когнитологов [см.: 11]. До 1990-х годов проблемы, связанные с их определением и пониманием их роли в процессах мышления, были объявлены центральными как для когнитивной психологии, так и для когнитивной лингвистики, а само понятие репрезентации широко обсуждалось в зарубежной литературе, особенно в литературе по искусственному интеллекту [см.: 3; 4]. Это было обусловлено интересом исследователей к природе знания как такового и к сущности разнообразных мыслительных процессов, относящихся к его возникновению и использованию, а также к когнитивным способностям, участвующим в этих процессах.

Р. Тагард подчеркивал в своем «Введении в когнитивную науку», что «большинство когнитологов соглашались с тем, что знание в разуме человека состоит (*consists of*) из ментальных репрезентаций» и что «когнитивная наука утверждает: люди обладают ментальными процедурами, которые оперируют ментальными репрезентациями для осуществления мышления и действий» (выделено самим Тагардом). По Тагарду, к основным типам когнитивистских ментальных репрезентаций относятся: правила, концепты, аналогии, образы и «коннекционистские связи» (то есть искусственные нейронные сети) [см. подр.: 2].

В когнитивную науку понятие репрезентации пришло из психологии, где оно имело более узкий смысл.

Полемизируя с Ж. Пиаже, в трудах которого термины «символизация» и «репрезентация» почти взаимозаменяемы, Э. Бейтс определяет термин «репрезентация» как «вызывание в памяти различных процедур действия для оперирования с объектом при отсутствии перцептивного подкрепления со стороны объекта». Несмотря на то что главное для символической деятельности, как и для репрезентации, — это «способность замещать» (в частности, при репрезентации объектов в памяти), по Бейтс, между символизацией и репрезентацией существуют важные различия. Так, репрезентация «статична» и создает «ментальные единицы» (mental entities), а символизация, предполагающая прежде всего единицы материальные, выборочна: при ней выбираются некоторые части целого, которые должны «представлять» [7].

Постепенно когнитологи начинают анализировать процессы мышления более глубоко. Появилось фундаментальное исследование Элеонор Рош, заложившей основы изучения типичности и нормальности, которые впоследствии стали применяться в репрезентации ментальности в искусстве. С именем Э. Рош связывают появление двух важных понятий, определивших экспериментальное изучение структуры знаний в течение последних 25 лет [1]: понятия базового уровня и понятия типичности. Базовый уровень, согласно Э. Рош, — промежуточный уровень абстракции, спонтанно актуализируемый испытуемыми при выполнении широкого класса когнитивных задач. Под типичностью Э. Рош понимала самый репрезентативный пример на базовом уровне абстракции. Было получено много экспериментальных подтверждений негомогенности таксономической

структуры категорий и наличия в этой структуре предпочтительного уровня абстракции. На этом уровне абстракции находятся самые репрезентативные (типичные) примеры, категории, названные прототипами. Переработка на этом уровне происходит эффективнее: прототипы легче называются, визуализируются, запоминаются. Таким образом, было показано, что в ментальном пространстве нарушается евклидова метрика: при сравнении двух объектов существенным для результата оценивания является то, что испытуемый выбирает в качестве точки референции. Э. Рош вводит понятие «типичность», которое обозначает склонность воплощать в себе особенности, индивидуальные, своеобразные черты и признаки, характерные для ряда лиц. Это проявляется в ментальных особенностях личности, следовательно, становится почвой для анализа и репрезентации аспектов, которые не соответствуют общепринятым нормам. Таким образом, определяется ключ к пониманию таких проявлений личности, которые воспринимаются как «ненормальные», но в то же время подчиняются более фундаментальным закономерностям работы менталитета.

В XX веке описания и изображения психического здоровья/расстройства не отличались четкими критериями. Но в последние десятилетия тонкие вопросы эмоционального и психологического благополучия стали популярной темой в телешоу и в фильмах. Постепенно появился термин «другой» и входящие в него аспекты. *Понятия «другой», «ментальность» и «нормативность» становятся взаимосвязанными.* Нормативность является, с одной стороны, регулятором социальной жизни человека и ограничителем человеческих импульсов; с другой стороны, она

также может играть негативную роль в подавлении индивидуальности. Проблема подавления индивидуальности становится одной из главных в философии XX века. Как возможно человеческое самоопределение в этом мире? Этот вопрос поднимают в своих произведениях философы XX века М. Бубер («Я и Ты») [8] и Э. Левинас («Время и Другой») [12]. Диалогическое понимание межлических отношений «Я» и «Другого» в философско-антропологической онтологии М. М. Бахтина [5; 6] представляет фундаментальный интерес для современной теоретической и практической психологии и может применяться для анализа произведений искусства, где репрезентируется образ «другой» ментальности.

XX век стал эпохой кардинального переосмысления собственного «Я» и реформативирования системы видов искусства: возник кинематограф и его уникальный язык, с помощью которого он может трактовать действительность и создавать собственные миры. Рассматривая кинематограф и репрезентацию психологических аспектов в нем, нельзя не упомянуть эволюцию, которую прошло отражение ментальных проблем. XX век становится эпохой не только научно-технического прогресса, но и переосмысления природы человека, о чем свидетельствует огромное количество громких судебных процессов над серийными убийцами. Например, образ Джека Потрошителя воплотился в ряде кинолент, которые приоткрыли завесу тайны над темой насилия и природы человеческого разума, точнее, того, что в нем скрыто.

В 1960 году появляется фильм «Психо» (реж. А. Хичкок), который не просто показывает нам пугающий образ психопата, но и пытается проникнуть в суть природы

насилия, ставшего источником ментальных проблем. Обратимся к фильму 1944 года «Газовый свет» (реж. Дж. Кьюкор), в основу которого был положен текст 1938 года, написанный британским писателем и драматургом Патриком Гамильтоном. Пьеса Гамильтона — разоблачение токсичной мужественности; мрачная история о браке, основанном на обмане, и о муже, который решил свести жену с ума, чтобы украсть у нее полученные по наследству драгоценности. Что скрывается за обычным сюжетом о непростых взаимоотношениях между двумя влюбленными людьми? Психологическое насилие и ментальные проблемы, которые полностью изменяют судьбы героев. Фильм стал не просто достоверным с точки зрения репрезентации психологического насилия, но и обусловил появление термина «газлайтинг» — формы психологического насилия и социального паразитизма, главная задача которого — заставить человека мучиться и сомневаться в адекватности своего восприятия окружающей действительности через постоянные обесценивающие шутки, обвинения и запугивания. Психологические манипуляции, призванные выставить индивида «дефективным», ненормальным, мотивируют режиссеров обращаться к репрезентации ментальных аспектов как «другого», становятся привлекательной темой для режиссеров. Отметим, что почти до конца XX века подобные кинообразы *трактовались либо как условные, либо были сильно гиперболизированы.*

Привлекательным для кинематографа стал и образ серийного убийцы: изначально в США он был олицетворением зла и общественных пороков. Но затем образы, подобные Чарльзу Мэнсону, *стали романтизироваться и со*



Рис. 1. Джек Николсон в фильме «Сияние».
Реж. Стэнли Кубрик

временем превратились в часть массовой культуры. Нашумевший фильм «Молчание ягнят» вообще превратил серийного убийцу в гения, а книга Брета Истона «Американский психопат» и одноименный фильм долгие годы держались в списках бестселлеров, получив десятки тысяч фанатов. В 1971 году Зодиак вдохновил Клинта Иствуда на создание образа Скорпиона в фильме «Грязный Гарри». А в 2007 году режиссер Дэвид Финчер рассказал историю самого Зодиака в одноименной кинокартине.

Важно отметить, что романтизация не отвергла условность и иногда даже карикатурность образов персонажей с «другой» ментальностью усилила впечатление их инаковости. Достаточно вспомнить широко раскрытые глаза Гленн Клоуз в «Роковом влечении» или зловещее рычание Джека Николсона в «Сиянии» (Рис. 1). Сумасшедший был сумасшедшим, вменяемый — вменяемым. Ни шага влево, ни шага вправо. Такие термины, как «чокнутый», «псих» и «полоумный», использовались небрежно, в то время как повествование было зациклено

на драматических психических срывах во всем их «странном» великолепии.

Все эти художественные особенности кинорепрезентаций «другой» ментальности (прежде всего в массовой культуре) могут трактоваться как *примеры того, как не следует изображать психическое нездоровье*. Если психическое состояние персонажа сегодня представлено более реалистично и достоверно, то это связано, на наш взгляд, как с популяризацией в обществе значимости психологических проблем, так и с ростом научных исследований на эту тему (которые также попадают в поле общественного интереса через различные медиа). Все это способствует снятию запрета на обсуждение психического здоровья. Соответственно, и в истории кинематографа этот процесс проявился.

В XXI веке проблемы ментального здоровья, на наш взгляд, стали показываться наиболее ярко и достоверно. Докажем это на примере сериала «Ты» (You), который транслируется Netflix с 2018 года по настоящее время. Он снят по романам Кэролайн Кепнес и явил миру *аспекты психопатии и феномена «сталкеринга»*, открывающего ментальные проблемы в контексте влияния интернета на нашу повседневность.

Джо Голдберг — молодой управляющий книжным магазином (Рис. 2). Он прекрасно разбирается в литературе, приветлив с посетителями и очень обаятелен. Он не из привилегированных слоев, не учился в колледже, скромно одевается, у него нет друзей. Джо симпатизирует соседскому мальчику, который вечно сидит на лестнице, потому что его мать и отчим выясняют отношения. Кэролайн хотела создать личность главного героя



Рис. 2. Джо Голдберг – главный герой сериала «Ты» (2018) и одноименного романа Кэролайн Кепнес

притягательной и ужасающей одновременно. Так и вышло: Джо отталкивает и завораживает; его маниакальная забота о небезразличных ему людях соседствует с навязчивой потребностью в любви. Собственно, эта потребность и является мотивом его поступков. Он совершает поступки, достойные как уважения, так и осуждения. Он убивает с тем же выражением, с каким цитирует Достоевского за стойкой книжного магазина.

Несмотря на риск быть пойманным на ужасном преступлении, Джо хранил в доме тайник с трофеями – частями тела и вещами жертвы. Джо соревновался со своими противниками, у него в голове счет: «2:0 в мою пользу, Пич» [15]. Если невозможно устранить противника с помощью манипуляций, он буквально избавляется от него – убивает или прячет в клетку. Он не хотел ни с кем делить свою девушку, хотел, чтобы она полностью принадлежала ему. Очевидно, именно поэтому он полностью хочет владеть всеми аспектами ее существования. Этот образ возвращает нас к произведению Джона

Фаулза «Коллекционер». Роман Фаулза был написан в 1963 году, и роман Керолайн Кепнес модернизирует образ главного героя. Сам факт модернизации образа психопата указывает, как бы это ни было ужасно, что он остается востребованным в искусстве.

Волнует общество долгое время и *проблема потери памяти*. И эта тема не могла не отразиться в кинематографе. За последние десятилетия сняты прекрасные фильмы, в основу сюжета которых легли случаи заболеваний деменцией и болезнью Альцгеймера. «*Нужно начать терять память, пусть частично и постепенно, чтобы осознать, что из нее состоит наше бытие. Жизнь вне памяти – вообще не жизнь*». Эти слова принадлежат известному режиссеру Луису Бунюэлю [см.: 14], чья мать в конце своей жизни страдала деменцией. Наш интерес к теме потери памяти в кинематографе связан с тем, что именно в тех фильмах, которые осмысляют деменцию и болезнь Альцгеймера, происходит формирование новой позиции по сравнению с предыдущей традицией «демонизации» ментальных проблем, нового отношения к репрезентации «другой» ментальности.

Постепенная, но неизбежная потеря памяти, а вместе с ней и личности может напугать каждого. Тема «альцгеймера» и аналогичных ментальных расстройств является табуированной в обществе, несмотря на развитие толерантности. Болезнь Альцгеймера (также сенильная деменция альцгеймеровского типа) – наиболее распространенная форма деменции, нейродегенеративное заболевание, впервые описанное в 1907 году немецким психиатром Алоисом Альцгеймером. Как правило, она обнаруживается у людей старше 65 лет, но существует

и ранняя болезнь Альцгеймера – редкая форма заболевания. Общемировая заболеваемость на 2006 год оценивалась в 26,6 миллиона человек, а к 2050 году число больных может вырасти вчетверо.

Обратимся к кинематографу и двум работам, которые раскрыли эту тему. Для анализа были выбраны фильмы «Отец» 2020 года (реж. Флориан Зеллер) и «Все еще Элис» 2014 года (реж. Ричард Глацер). Эти два фильма раскрывают проблему Альцгеймера в двух ракурсах:

1) художественный ракурс (фильм «Отец» не говорит прямо о ментальных расстройствах героя, он уводит нас в лабиринт художественных образов, намекая нам мизансценами и расстановкой акцентов на то, что мы блуждаем по сюжету, подобно блужданиям главного героя в собственном разуме);

2) документальный (фактический) ракурс (фильм «Все еще Элис» достоверно показывает этапы болезни и то, к каким последствиям это может привести).

Фильм об отце означает больше, чем просто подробное и интимное описание повседневных проблем, которые неизбежно возникают между отцом и дочерью. Художественная форма повествования определяет функцию погружения зрителя в «рутину» этой болезни.

Это неприятное, но справедливое изображение представляет собой картину маленького семейного ада, который возник из-за болезни отца. Что или кто является источником этого ада: болезнь отца или отношение дочери? Главные герои постоянно меняют свои роли. В одни моменты мы наблюдаем их взаимопонимание и крепость семейных уз. В следующих сценах они напоминают квартиранта и квартиросъемщика, и зрителю предстает спектр



Рис. 3. Энтони Хопкинс в фильме «Отец» (2020).

Реж. Флориан Зеллер

эмоций дочери, который всегда в радиусе отвращения и негатива. Подобный подход похож на описание чувств людей, которые страдают болезнью Альцгеймера. Они каждый день теряют связь с реальностью и перестают понимать, где их близкие люди, а где враги.

Фильм «Отец» напоминает нам о хрупкости сознания и рассказывает о том, как легко потерять себя. Эта картина невольно заставляет людей задуматься, *насколько реально то, что мы видим*. Это уже совсем другой поворот в художественной репрезентации ментальных проблем. Состояние болезни и ситуация вокруг нее, в которую втянуты и так называемые здоровые люди, обращает наше внимание на проблему реального, ее зыбких границ.

В центре фильма «Отец» находится фигура уважаемого старика по имени Энтони (Энтони Хопкинс) (Рис. 3), который живет в роскошной квартире в Лондоне. Главный герой считает, что, несмотря на свой преклонный возраст, он прекрасно может сам о себе позаботиться. Но его дочь, Энн, решительно воспротивилась ему. Она планирует переехать в Париж, поэтому хочет

найти сиделку для своего отца. Поначалу фильм похож на триллер, и кажется, что все происходящее — лишь часть коварного плана дочери, которая хочет отправить отца в дом престарелых, наладить свою жизнь и переехать в Париж. Такая трактовка исходит из того, что кто-то из героев точно живет в реальности и знает истину, а другой — либо заблуждается и обманывается, либо вследствие болезни не различает фантазии и действительность. Иначе говоря, реальность существует только одна, и она — истинная. Избранный художественный способ повествования ставит зрителя на место старика, и тогда зритель принимает его картину мира, в которой дочь выглядит как манипуляторщица и обманщица. Но оказывается, что все не так просто. Более того, это настолько сложно, что даже люди, участвовавшие в создании кинокартины, не совсем уверены, что там на самом деле произошло, какие объяснения всему происходящему можно найти и в чем его смысл. Задолго до финала зрители наконец понимают: главного героя не обманули и его проблема была гораздо серьезнее, чем казалось на первый взгляд. Но это вовсе не означает, что позиция дочери трактована как единственно здравая и реалистичная и что только ее картина мира правильная. Точный диагноз в фильме не звучит, но Энтони, скорее всего, страдает слабоумием или прогрессирующей болезнью Альцгеймера. И тем не менее зрителю оказалось полезным побывать на месте Энтони, разделить с ним его подозрения и страхи.

Сюжет напоминает массу осколков, которые трудно собрать в одну картину: зритель блуждает по лабиринтам памяти Энтони, теряется во времени и пространстве,

теряет сюжетную нить... Развязка шокирует, показывая правдивость, а может быть, абсурдность всего действия. Весь фильм полон несостыкровок. Например, Зеллер акцентирует внимание на исчезающих часах: они символизируют потерянное время и страх героя. В фильме также регулярно повторяются разговоры о Париже. Эти моменты создают ощущение существования другого пространства параллельной реальности.

Суть этого метода в том, что он открывает нам: современные люди так же дезориентированы, как Энтони, и так же подозрительно относятся ко всем и всему, хотя фактически они здоровы. В данном случае зритель не сторонний наблюдатель, а почти участник события: он как бы перемещается в голову героя Энтони Хопкинса и пытается понять, что произошло. На наш взгляд, главная идея фильма «Отец» пересекается с содержанием «Короля Лира» У. Шекспира.

Второй фильм приоткрывает завесу в мир болезни Альцгеймера. «Все еще Элис» становится путеводителем по этапам болезни и приспособления к новому миру. Элис ставят диагноз, она теряет связь со своей повседневностью, лишается связи с родными и... со своим разумом. Героиня Джулианны Мур (*Рис. 4*), находясь в здравом уме, составляет для себя пошаговую видеоинструкцию о том, как покончить с собой, когда ее состояние регрессирует. «Точкой напряжения» может также стать прием лекарственных средств. Пациенты с болезнью Альцгеймера зачастую либо пропускают прием лекарства, либо принимают его слишком много. Это становится причиной самоубийства, потеря когнитивных функций приводит к депрессии и утрате собственного «я».



Рис. 4. Джулианна Мур в фильме «Все еще Элис» (2014).
Реж. Ричард Глацер

Как жить дальше, если практически в расцвете лет тебе ставят страшный диагноз — болезнь Альцгеймера? Именно этому посвящен фильм «Все еще Элис» — борьбе человека с болезнью и желанием сохранить себя, не утратив свою личность и память. Известный профессор лингвистики Элис Хаулэнд буквально сразу после своего 50-го дня рождения замечает, что с ее когнитивными способностями что-то не так. Она забывает о важных встречах, запинаясь и путаясь в мыслях в процессе выступлений, теряет ориентацию в пространстве, не узнает близких. Оказывается, у Элис редкая генетическая форма болезни Альцгеймера. Кроме того, у одной из ее дочерей также выявилась предрасположенность к этому заболеванию. Конфликт с дочерью обнажает отношение к этой болезни в социуме: люди, страдающие болезнью Альцгеймера, считаются «неполноценными».

Режиссер последовательно ведет зрителя за меняющимся состоянием и настроением героини. Как быстро развивается болезнь! Элис тренирует свою память,

пытается вести активный образ жизни, несмотря на изменение когнитивных функций, она выступает на конференциях по болезни Альцгеймера (для нее это стоило больших усилий). Как ее муж и дети поддерживали ее! И как они постепенно сдавались! А другие, иногда неожиданно, подставляли надежное плечо. Элис полностью осознает, что, несмотря на свои усилия, она проиграет в этой битве, однако она проявила стойкость и активно участвовала в своей семейной жизни, насколько это было возможно. Репрезентация состояния болезни Альцгеймера через публичные выступления героини позволяет провести параллель с выступлением Фредди Меркьюри о проблеме СПИДа в современном мире.

Этот фильм тяжелый, эмоционально правдивый, трогательный до глубины души. Самое страшное — это наблюдать, как разум человека угасает день за днем, его глаза становятся пустыми, а его слова становятся бедными и расплывчатыми, и он ничего не может с этим поделать.

Рассмотрев два фильма, посвященных одной проблеме, сделаем несколько выводов.

— Проблема ментальности перестает быть табуированной, и такие заболевания, как болезнь Альцгеймера, депрессия, раздвоение личности, суицидальные наклонности, представлены не только в новостных сводках и социальных роликах, но и в художественной сфере — сфере кино.

— Ряд репрезентаций ментальных проблем: осуждение, отталкивание и романтизация — дополнились новыми версиями. Оба рассмотренных фильма утверждают нейтрально оценочную позицию по отношению к ситуации и предлагают нетривиальную расстановку акцентов

в проблеме ментальных расстройств. Акценты ставятся, во-первых, на сложности проведения границы между миром здоровым и больным, так как утрата личностных качеств происходит постепенно; во-вторых, гораздо больше внимания уделяется осмыслению поведения людей в окружении больного человека.

— Многие киноленты до сих пор прибегают к романтизации ментальных расстройств. А это означает, что заболевание становится маркером не потери ментальных способностей человека, а, напротив, знаком его особенности и даже значимости. Это в равной степени относится и к негативным (демоническим), и к позитивным (возвышенным) коннотациям. В обоих случаях ментальные проблемы оказываются за пределами их рационального понимания и реальной эмпатии. Мы сознательно не включили в содержание статьи анализ фильма «Дневники памяти», где потеря памяти представляется чем-то романтическим и способным показать истинную любовь.

— Репрезентация ментальных проблем разворачивается в сторону концепции универсальной значимости Другого для осмысления собственной идентичности и в целом для достижения более глубокого понимания сложного и отнюдь не монолитного устройства мира. Взаимоотношения между «Я» и «другой» в концепции М. М. Бахтина строятся по «модели» эстетического творчества, эстетического авторства и отношения «дара к нужде, прощения... к преступлению, благодати к грешнику... подобны эстетическому отношению автора к герою или формы к герою и его жизни» [5, с. 80]. Само существование «Я» у Бахтина понимается как спасение *души*, причем «внешность души... есть художественная индивидуальность: характер, тип, положение...» [5, с. 97],

а «душа как становящееся во времени внутреннее целое строится в эстетических категориях; это дух, как он выглядит извне, в другом...» [6, с. 89]. Эта концепция помогает прояснить, каким образом погружение в состояние измененного сознания другого расширяет границы картины мира здорового человека.

— Проблема ментальных расстройств, как она раскрыта в фильмах «Все еще Элис» и «Отец», побуждает к возникновению новых вопросов. Обращая внимание на глубинный смысл названия фильма «Все еще Элис», в своей работе «Мозг» Дэвид Иглмен поднимает важный вопрос: «Вы — это ваш мозг или нечто большее?» [10]. В обоих фильмах нет однозначных ответов на этот вопрос, так как люди, находящиеся рядом с тем, кто теряет вместе с утратой мозга своих когнитивных функций качества личности, продолжают строить отношения с ним как с личностью, тем самым существенно меняя и самих себя.

Литература

1. Rosch E. Principles of categorization. In E. Rosch & B. L. Lloyd (Eds.). *Cognition and categorization*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1978.
2. Thagard P. *Mind. Introduction to Cognitive Science*. — Cambridge (Mass), 1996.
3. Аблеев С. Р. Моделирование сознания и искусственный интеллект: пределы возможностей // Вестник экономической безопасности. — 2015. — № 3. — С. 58–64.
4. Балюшина Ю. Л., Касаткина С. С. Философские проблемы информационной цивилизации. — М.: Директ-Медиа, 2014. — 166 с.

5. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М. : Художественная литература, 1986. — 143 с.

6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — М. : Искусство, 1979. — 424 с. — (Из истории сов. эстетики и теории искусства).

7. Бейтс Э. Интенции, конвенции и символы // Психолингвистика : сб. ст. — М. : Прогресс, 1984. — С. 50–102.

8. Бубер М. Я и Ты // Квинтэссенция : философский альманах / под ред. В. И. Мудрагея. — М. : Политиздат, 1992. — С. 294–370.

9. Дойль А. К. Этюд в багровых тонах [Электронный ресурс] Arthur Conan Doyle. A Study in Scarlet / пер. Н. Трениной / Из библиотеки Олега Аристов. — URL: www.chat.ru/~ellib/ (дата обращения: 29.11.2021).

10. Иглмен Д. Мозг: ваша личная история / пер. с англ. Ю. Гольдберга. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. — 115 с.

11. Кубрякова Е. С. К проблеме ментальных репрезентаций / Е. С. Кубряков, В. З. Демьянков // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2007. — № 4. — С. 8–16.

12. Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека / пер. с фр. А. В. Парибка. — СПб. : Высшая религиозно-философская школа, 1999. — 266 с.

13. Ментальность : [Электронный ресурс] // Фонд знаний «Ломоносов» : энциклопедия. — URL: <http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0134513:article> (дата обращения: 01.12.2021).

14. Сакс О. «Человек, который принял жену за шляпу» и другие истории из врачебной практики. — СПб. : Science Press, 2006. — 102 с.

15. Ты / Кэролайн Кепнес / пер. с англ. К. А. Карпова. — М. : Эксмо, 2021. — 125 с.

Научное издание

**МЕСТО И ГОЛОС: ПРАКТИКИ
ДРУГОГО В ИСКУССТВЕ**

Монография

Рецензенты: доктор культурологии Кириллова Н. Б.,
доктор культурологии Дроздова А. В.

Научные редакторы Т. А. Круглова, Л. М. Немченко
Оригинал-макет В. С. Лысов
Макет обложки А. В. Яковлев
Компьютерная верстка Т. О. Чернышева

Подписано в печать 31.01.2022. Формат 60×90/16
Уч.-изд. л. 9,21. Усл. печ. л. 16,4.
Тираж 100 экз. Заказ № 1.

ООО «Издательство К. Тублина»
(Товарный знак «Лимбус Пресс»)
190020, Санкт-Петербург, ул. Лифляндская, д. 3, литера В
Тел. (812) 331-45-90
email: limb@limbuspress.ru

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корпус 5
Тел: 8 (495) 322 38 31
www.t8print.ru