

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

7
2024

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

- 5.9.3. Literary theory (Philology)
- 5.9.4. Folkloristics (Philology)
- 5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Cultural Studies)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (History)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Art Studies)

Goals of the journal. Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal. Implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047

e-mail: itk@rggu.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

5.9.7. Классическая, византийская и новогреческая филология (филологические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение)

Цель журнала: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6

Электронный адрес: itk@rggu.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (History), professor RAS, Institute of Slavic Studies RAS/ Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

Yu.V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

T.B. Agranat, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

O.Yu. Antsyferova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

E.N. Basovskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.G. Bit-Yunan, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russian Federation

S.A. Burlak, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation

I.I. Chelysheva, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

D.J. Clayton, Ph.D., emeritus professor, University of Ottawa, Ottawa, Canada

O.V. Fedorova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

D.M. Feldman, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

V.Kh. Gilmanov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, RAS corr. memb., A.M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow, Russian Federation

N.Yu. Gvozdetskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, Dr. of Sci. (Philology), RAS corr. memb., Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

- E.Yu. Ivanova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway
- A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
- G.E. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium
- I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
- A.B. Letuchii*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation
- M.N. Lipovetskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.P. Odesskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation
- E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Sharoff*, Ph.D., Candidate of Science (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Sideltsev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- A.E. Skvortsov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation
- N.A. Slioussar*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- A.N. Taganov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- Yu.I. Tsvetkov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.G. Vladimirova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- V.I. Zabolotkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.V. Zagidullina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russian Federation
- A.V. Zimmerling*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

Executive editor

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, профессор РАН, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

Т.Б. Агранат, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

О.Ю. Аницферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Е.Н. Басовская, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ю.Г. Бит-Юнан, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Российская Федерация

С.А. Бурлак, доктор филологических наук, профессор, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация

Н.Г. Владимирова, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

Н.Ю. Гвоздецкая, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.Х. Гильманов, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

Н.П. Гришчер, доктор филологических наук, профессор РАН, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковская, доктор наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

В.И. Заботкина, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- М.В. Загидуллина*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет, Челябинск, Российская Федерация
- Е.Ю. Иванова*, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонна, Париж, Франция
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Университет Бергена, Берген, Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада
- А.В. Костина*, доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, Московский гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия
- И.А. Кушцова*, доктор культурологии, доцент, Московский педагогический государственный университет (МПГУ), Москва, Российская Федерация
- А.Б. Летучий*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- М.Н. Литовецкий*, доктор филологических наук, Колумбийский университет, Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.А. Мальцев*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация
- И.Г. Матюшина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Российская Федерация
- Е.Л. Рудницкая*, доктор филологических наук, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация
- А.В. Сидельцев*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

- А.Э. Скворцов*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Казань, Российская Федерация
- Н.А. Слюсарь*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- А.Н. Таганов*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.Л. Шапиро*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Шаров*, кандидат филологических наук, Ph.D., Университет Лидса, Лидс, Великобритания
- И.А. Шаронов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, РГГУ

CONTENTS

Studies in cultural history

Aleksei S. Obukhov, Polina E. Popova, Sofia A. Filimonova
Representation of Soviet manuals in self-made books-anthologies
of a rural teacher of the Trans-Baikal region 12

Fedor V. Ushakov
“We’ve been scratching like animals for a long time now...”:
specificity of the artistic language of Pavel Zaltsman 28

Contemporary cultural studies

Ruslan E. Shamshadinov
Dystopia of DiY-urbanism vs the utopia of partisan urbanism 37

Aleksandr V. Kosukhin
From legends to a new reality. The transformation
of Scandinavian mythology in video games 46

Visual studies

Diana O. Demina
Family photo album as a visual narrative 55

Victoria Ya. Malkina
The dynamics of historical memory.
“The Story of Aharon Barak: A Holocaust Story” 72

Violetta D. Evallyo
“Tears were dripping”: imaginary and real worlds
of a sad fairy tale by Georgy Danelia 84

Ekaterina I. Vikulina
Places of oblivion. Visualising ruins on social media 96

Museum studies and practices

Evgeniya Yu. Smykova
Transformation of the activities of modern museums
in the context of digital culture 110

Daria D. Rodionova, Svetlana V. Chelombitko
VR Museum as a form of actualization of historical and cultural heritage 120

Irina A. Prigarina
“China: through the looking glass”. Rethinking Chinese cultural signs 138

СОДЕРЖАНИЕ

Историко-культурные исследования

Алексей С. Обухов, Полина Е. Попова, София А. Филимонова
Репрезентация советских учебников в самодельных
книгах-хрестоматиях сельского учителя Забайкальского края 12

Федор В. Ушаков
«Мы давно уже скребемся как звери...»: специфика
художественного языка Павла Зальцмана 28

Исследования современной культуры

Руслан Э. Шамшадинов
Дистопия DiY-урбанизма vs утопия партизанского урбанизма 37

Александр В. Косулин
Из легенд в новую реальность: трансформация
скандинавской мифологии в видеоиграх 46

Визуальные исследования

Диана О. Демина
Семейный фотоальбом как визуальный нарратив 55

Виктория Я. Малкина
Динамика исторической памяти: «История Аарона»
как история Холокоста 72

Виолетта Д. Эвалльё
«Слезы капали»: «воображаемые» и «реальные» миры
грустной сказки Георгия Данелии 84

Екатерина И. Видулина
Места забвения: визуализация руин в социальных сетях 96

Музейные исследования и практики

Евгения Ю. Смькова
Трансформация деятельности современных музеев
в условиях цифровой культуры 110

Дарья Д. Родионова, Светлана В. Челомбитко
VR-музей как форма актуализации историко-культурного наследия 120

Ирина А. Пригарина
«Китай: в Зазеркалье»: переосмысляя китайские культурные знаки 138

Историко-культурные исследования

УДК 002.2(075)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-12-27

Репрезентация советских учебников в самодельных книгах-хрестоматиях сельского учителя Забайкальского края

Алексей С. Обухов

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия; aobuhov@hse.ru*

Полина Е. Попова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия,
peropova_1@edu.hse.ru*

София А. Филимонова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия,
safilimonova@edu.hse.ru*

Аннотация. Самодельная книга-хрестоматия на сегодняшний день является малоисследованным дидактическим жанром, хотя представляет важный источник эмпирического материала для изучения срезов эпохи, доступности информации и ее селективности в контексте локальной и общей социальной истории. Одним из релевантных ресурсов для поиска материалов может быть советский учебник – он представляет социально-нормативные позиции в вопросах истории и культуры. В ходе экспедиции НИУ ВШЭ «Школьное краеведение Забайкалья» в июне 2023 г. в школьном музее с. Калинино Нерчинского района Забайкальского края были обнаружены 9 самодельных книг-хрестоматий. Книги были созданы во второй половине XX в. учителем истории Калининской школы Матвеем Петровичем Коптеловым. Вероятно, он создавал их как самоучитель, который помогал ему собирать и структурировать информацию об истории, литературе, искусству, выдающихся личностях. Анализ выбора тем, персоналий, исторических событий в сопоставлении с учебниками разных лет дает основание судить о взглядах и читательском кругозоре представителя сельской интеллигенции второй половины XX в.

© Обухов А.С., Попова П.Е., Филимонова С.А., 2024

Ключевые слова: учебник литературы СССР, учебник истории СССР, книга-хрестоматия, Забайкальский край, дидактика

Для цитирования: Обухов А.С., Попова П.Е., Филимонова С.А. Репрезентация советских учебников в самодельных книгах-хрестоматиях сельского учителя Забайкальского края // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 12–27. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-12-27

Representation of Soviet manuals in self-made books-anthologies of a rural teacher of the Trans-Baikal region

Aleksei S. Obukhov

HSE University, Moscow, Russia, aso-issl@yandex.ru

Polina E. Popova

HSE University, Saint Petersburg, Russia, pepopova_1@edu.hse.ru

Sofia A. Filimonova

HSE University, Saint Petersburg, Russia, safilimonova@edu.hse.ru

Abstract. The homemade anthology book is a little-studied didactic genre today, although it represents an important source of empirical material for studying cross-sections of the era, the availability of information and its selectivity in the context of local and general social history. One of the relevant resources for searching for materials may be a Soviet textbook – it represents social and normative positions on issues of history and culture. During the expedition of the Higher School of Economics “Local history in Schools of Trans-Baikal region” in June 2023, 9 selfmade books were found in the school museum of the village of Kalinino in the Nerchinsky district of the Trans-Baikal Territory. The books were created in the second half of the twentieth century by Matvey Petrovich Koptelov, a history teacher at the Kalinin School. He probably created them to collect and structure information about history, literature, art, and prominent personalities. Topic, personalities, and historical events selection analysis in comparison with textbooks content from different years provides foundation to judge the views and reading horizons of the rural intelligentsia representative in the second half of the 20th century.

Keywords: literature of the USSR, history of the USSR, textbook, Trans-Baikal region, didactics

For citation: Obukhov, A.S., Popova, P.E. and Filimonova, S.A. (2024), "Representation of Soviet manuals in self-made books-anthologies of a rural teacher of the Trans-Baikal region", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 12–27, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-12-27

Введение

Самодельная книга-хрестоматия на сегодняшний день является малоисследованным дидактическим жанром, хотя представляет важный источник эмпирического материала для изучения срезов эпохи, доступности информации и ее селективности в контексте локальной и общей социальной истории. Одним из релевантных ресурсов для поиска материалов может быть советский учебник – он представляет социально-нормативные позиции в вопросах истории и культуры. В контексте отдаленных регионов нашей страны восприятие учебников и небольшого числа других доступных источников информации в XX в. во многом определяло мировоззрение и социальную позицию сельского учителя. На основе самодельных хрестоматий можно понять, какие темы человеком выделялись как наиболее значимые среди заданных сверху, а также вычленили темы, выходящие за рамки, определенные нормативным учебником.

В рамках исследовательской экспедиции «Школьное краеведение Забайкалья», проведенной НИУ ВШЭ в июне 2023 г. в Нерчинском районе Забайкальского края, в школьном музее старинного села Калинино (до 1923 – Монастырское) были обнаружены 9 самодельных книг-хрестоматий. Известен их автор – директор и учитель истории Калининской школы Матвей Петрович Коптелов. Известно также, что таких книг изначально было около 20. Вероятно, данные книги-хрестоматии создавались как автодидактический материал, помогающий вычленивать и структурировать значимую информацию об истории, литературе, искусству, выдающихся личностях.

Изучение самодельных книг-хрестоматий сельского учителя М.П. Коптелова и их сопоставительный анализ с текстами советских учебников по литературе и истории по критериям общего содержания и речевых конструкций дает возможность определить степень доступности учебной печатной продукции в Забайкальском крае и установить, являлись ли такие учебники основным источником информации для автора.

*Автор самодельных книг-хрестоматий –
М.П. Коптелов*

Матвей Петрович Коптелов родился в 1919 г. в Нерчинском районе Забайкальского края, в селе Нижние Ключи. После окончания семи классов он поступил в Сретенское педагогическое училище. Работал Матвей Петрович Коптелов в селе Кулаково, где прожил до начала войны. В 1950 г. был назначен директором и по совместительству учителем истории в школе села Калинино. Там же он создал школьный краеведческий музей.

Умер М.П. Коптелов в 1980 г., оставив после себя коллекцию самодельных книг-хрестоматий. Книги были переданы в музей его дочерью, работавшей учительницей начальных классов. Томов было, по сведениям дочери, более 20, из которых сохранилось только 9. Сохранившиеся книги созданы в период учительства М.П. Коптелова в школе в 1970-е гг. (рис. 1).

Датировка и порядок

Имеют номер:

- 1-2 том - 71 год
- 3 том - 73 год
- 4 том - 75 год
- 8 том 75-76
- 12 том - 76 год
- 14 том - 77 год

Имеют лишь датировку:

- 74-75 год
- 75 год
- 76 год



Рис. 1

По свидетельствам нынешнего учителя школы Светланы Николаевны Шираевой, которая училась у М.П. Коптелова, – эти книги он не использовал непосредственно в работе с учениками. То есть как ученица она про них не знала, с ними не работала. По всей видимости, он создавал их как автодидактическое пособие, помогавшее ему самому собирать и структурировать информацию по истории литературы, по локальной истории и краеведению, искусству в контексте истории и культуры. Создание таких книг-хрестоматий было его личным увлечением, особой формой самообразования и структурирования интересующей его самой информации.

Сопоставление содержания советских учебников по литературе и истории с вербальным и визуальным представлением конкретных тем, персоналий, исторических событий, которые М.П. Коптелов отбирал для своих книг-хрестоматий, позволяет выявить некоторые особенности мировоззренческих позиций и специфику читательского кругозора представителя сельской интеллигенции второй половины XX в.

Литература как школьный предмет

Литература как отдельный предмет стала изучаться в советской школе в середине 1930-х гг. В связи с этим возникла потребность в создании стабильных учебных пособий, первое из которых появилось в СССР в 1934 г. В этот период стабилизировался и школьный канон, действовавший в стране до реформ образования 1960-х гг. [Журавлев 2010]. В эпоху оттепели в школьном каноне расширяется как список отечественных авторов, так и зарубежных [Пономарев 2017].

Одним из таких стандартных учебников была книга Г.Л. Абрамович и Ф.М. Головенченко «Русская литература». Во второй части для девятого класса (1939) из интересного можно отметить наличие романов «Преступление и наказание» и «Бедные люди» Ф.М. Достоевского и главу о «Литературном движении» 60–80-х годов XIX в.¹

Вторым поколением изданий стала книга Н.И. Поспелова и П.В. Шабловского (1939). В ней русская классика рассматривалась в контексте мировой, большой упор делался на диахроническое развитие литературы. Поэтому книга включала в себя приложение «Главы из истории западноевропейской литературы»².

Следующий стабильный учебник под редакцией А.А. Зерчанинова, Д.Я. Райхина и В.В. Стражева, который позже переиздавался в 50-х и 60-х годах, оказался одним из самых долговечных изданий. Позже он издавался только под фамилией первых двух

¹ Абрамович Г., Головенченко Ф. Русская литература: Учебник для 8-го класса средней школы. М.: Учпедгиз, 1935; Абрамович Г.Л., Брайнина Б.Я., Еголин А.М. Русская литература для 9-го класса. Ч. 2: 1860–1905 гг. М.: Учпедгиз, 1939. С. 210.

² Поспелов Н.И., Шабловский П.В. Русская литература: Учебник для VIII класса средней школы / Под ред. Н.Л. Бродского. М., 1939.

авторов³. Пособие имело более обзорный характер, также из этого учебника исключили разделы с европейской классикой. Она была представлена отдельными именами, имеющими отношение к отечественным деятелям культуры. В нем также можно найти исторические справки о литературных процессах, например о сатирических журналах «Свисток» и «Искра». Издание 1965 г. для средней школы включало в себя следующих авторов: А.И. Герцен, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Помяловский, Ф.М. Решетников, А.А. Фет, А.Н. Майков, Ф.И. Тютчев, И.А. Гончаров, А.Н. Островский, И.С. Тургенев, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Некрасов, М.Е. Салтыков-Щедрин, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов.

В начале 1950-х гг. был опубликован учебник С.М. Флоринского для 8-го класса, который переиздавался вплоть до 1970-х гг. В издание 1955 г.⁴ входили «Слово о полку Игореве», сочинения М.В. Ломоносова, Д.И. Фонвизина, А.Н. Радищева, А.С. Грибоедова, М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, В.Г. Белинского.

Позже С.М. Флоринский совместно с П.А. Шевченко составили хрестоматию по литературе для 6-го класса (1960)⁵. В ней можно было найти былины, фрагменты текстов произведений, авторы которых: А.С. Пушкин, И.В. Гоголь, А.Н. Майков, И.А. Крылов, М.Ю. Лермонтов, Н.М. Языков, А.А. Фет, С.Т. Аксаков, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.И. Куприн, В.В. Маяковский, А.М. Горький, Д. Бедный, С.А. Есенин, А.С. Макаренко, В.П. Катаев, М.М. Пришвин, С.Я. Маршак, М.А. Шолохов, В.И. Лебедев-Кумач, М.В. Исаковский, Б.Н. Полевой, С.В. Михалков. Отметим, что из поэтов Серебряного века в школе в 1960-е гг. были представлены только А. Блок и В. Маяковский.

В рамках статьи также хотелось бы особенно выделить учебник литературы для 10-х классов – «Русская советская литература», составленный А. Дементьевым, Е. Наумовым и Л. Плоткиным, 15-е издание (1966)⁶, так как в ходе исследования было выявлено,

³ *Зерчанинов А., Райхин Д., Стражев В.* Русская литература: Учебник для IX класса средней школы / Под ред. Н. Бродского. М.: Учпедгиз, 1941; *Зерчанинов А.А., Райхин Д.Я.* Русская литература: Учебник для средней школы. М.: Просвещение, 1965.

⁴ *Флоринский С.М.* Русская литература: Учеб. пособие для сред. школы. М.: Просвещение, 1955. С. 120–137.

⁵ *Шевченко П.А., Флоринский С.М.* Родная литература: Хрестоматия для 6-го класса. М.: Учпедгиз, 1960.

⁶ *Дементьев А.Е., Наумов Е.И., Плоткин Л.А.* Русская советская литература: Пособие для средней школы. М.: Просвещение, 1966.

что М.П. Коптелов брал выдержки из этого учебника для своих хрестоматий.

В советских учебниках особенно подчеркивалась идейная функция литературы как школьного предмета. Литературные произведения изучались обзорно, особый упор делался на идеологическую и классовую принадлежность писателей и персонажей. Это можно заметить, к примеру, в пособии С.М. Флоринского. Так, в главе, посвященной пьесе «Горе от ума», автор делает особый упор на политические воззрения героев: «Люди фамусовского круга, особенно старшее поколение, являются убежденными сторонниками самодержавно-крепостнического строя, заядлыми реакционерами-крепостниками. Им дорого прошлое, век Екатерины II, когда особенно сильна была власть дворян-помещиков»⁷. Подобный подход обнаруживается и в описании биографии А.С. Пушкина: «Среди товарищей Пушкина были юноши с реакционными взглядами, привитыми им с детства. Но основная масса лицеистов, товарищей Пушкина, была проникнута духом вольномыслия, жила дружной, братской семьей»⁸.

Эпоха 1950-х гг. существенно изменила учебный процесс, ставший более демократичным. Расширился и список книг для внеклассного чтения («Ванька» А.П. Чехова, «Белый пудель» А.И. Куприна, «Белеет парус одинокий» В. Катаева). В программе для чтения появились произведения зарубежных авторов (Дж. Родари, Э.Л. Войнич, Д. Стейнбек, Дж. Сэлинджер, Харпер Ли). На уроках литературы стали обсуждаться произведения В.П. Аксенова, М.А. Шолохова, А.И. Солженицына.

В 1969 г. появился новый учебник по литературе, который был составлен М.Г. Качуриным, Д. Мотольской и М.А. Шнеерсон. Впоследствии он многократно переиздавался⁹. В тот же период методисты Т.В. Чирковская и Т.Г. Браже попытались провести идею о «целостном анализе текста» при школьном изучении литературы, но она осталась нереализованной¹⁰.

⁷ *Флоринский С.М.* Русская литература: Учеб. пособие для сред. школы. М.: Просвещение, 1955. С. 120.

⁸ Там же. С. 137.

⁹ *Качурин М., Мотольская Д., Шнеерсон М.* Русская литература: Учеб. пособие для 9-го класса средней школы. М.: Просвещение, 1969.

¹⁰ *Маранцман В.Г., Чирковская Т.В.* Проблемное изучение литературного произведения в школе: Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1977.

*Сравнительный анализ
книг-хрестоматий М.П. Коптелова
с учебниками: литература*

Сопоставляя содержание советских школьных учебников по литературе с содержанием самодельных книг-хрестоматий М.П. Коптелова, следует отметить, что в последних представлен классический набор литераторов XIX в.: А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.С. Грибоедов, И.А. Гончаров, Г.Р. Державин, В.А. Жуковский, Н.А. Некрасов, А.И. Герцен, В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, А.Н. Островский, И.А. Крылов, М.В. Ломоносов, И.С. Тургенев, А.П. Чехов (рис. 2).



Рис. 2

Характерно, что в хрестоматиях М.П. Коптелова почти нет упоминаний о Ф.М. Достоевском, кроме двух его портретных изображений. Это соответствовало тому, как этот писатель был представлен в советских учебниках литературы. Имя Достоевского появляется в середине 1960-х гг. в переизданном учебнике для 9-го класса А.А. Зерчанинова, Д.Я. Райхина и В.И. Стражева¹¹. А полноценный раздел о творчестве Достоевского впервые вошел в советский учебник М.Г. Качурина, Д.К. Мотольской, М.А. Шнеерсон в 1969 г.¹²

¹¹ Зерчанинов А.А., Райхин Д.Я., Стражев В.И. Русская литература: Учеб. для средней школы. М.: Просвещение, 1966. С. 344.

¹² Качурин М.Г., Мотольская Д.К., Шнеерсон М.А. Русская литература: Учеб. пособие для 9-го класса средней школы. М.: Просвещение, 1969.

Определенное сходство между подбором авторов в советских учебниках и самодельных книгах-хрестоматиях М.П. Коптелова можно заметить и в случае упоминания имени С. Есенина. Интересно, что цитата М. Горького о Есенине «какой честный и какой русский поэт» приводится и в вырезке, находящейся в хрестоматии Коптелова и в статье учебника «Русская советская литература» для 10-го класса под редакцией В.А. Ковалева (1978)¹³.

В книгах Коптелова значительное место уделяется советским писателям (В.В. Маяковский, М. Горький, Д. Бедный, А.Н. Толстой, С.Я. Маршак, А.А. Фадеев и другие). Им посвящено несколько глав в разных томах. В советских учебниках литературы В.В. Маяковский характеризовался как один из величайших отечественных поэтов наравне с Пушкиным. Подобную риторику можно встретить и в книгах-хрестоматиях М.П. Коптелова: «Выдающийся советский поэт-новатор, обогативший русскую и мировую литературу бессмертными художественными произведениями». Данная цитата является точной выдержкой из упомянутого учебника «Русская советская литература» для 10-го класса¹⁴. В главе хрестоматии Коптелова «Маяковский о Ленине» приводится стихотворение «Стихи о советском паспорте», которое входило в список обязательного школьного чтения в 1960-е гг.

В ряде случаев в хрестоматии Коптелова можно обнаружить прямые заимствования из советского учебника литературы. Это хорошо заметно, например, когда Коптелов представляет фрагменты биографии А.Н. Толстого: «Алексей Николаевич Толстой родился 10 января 1883 г. в Николаевске (ныне Пугачевск) Самарской губернии»¹⁵. Приводя цитаты, М.П. Коптелов, как правило, опускает служебные части речи или союзы. При описании биографии А.Н. Толстого в хрестоматии видны перефразировки цитат из того же учебника: «Мать хотела, чтобы был писателем, и он им стал» (в учебнике), «...и очень хотела, чтобы ее сын стал литератором. Ее желание сбылось» (в хрестоматии). Коптелов полагает важным выделить в специальную рамку высказывание А.Н. Толстого о революции, которое тоже частично заимствовано из текста советского учебника: «Если бы не было революции, меня бы ожидала серая, бесцветная деятельность дореволюционного среднего писателя» (оригинал: «Если бы не было революции, в лучшем случае меня

¹³ Русская советская литература: Учебник для 10-го класса / Под ред. В.А. Ковалева. М.: Просвещение, 1978.

¹⁴ Деметьев А.Е., Наумов Е.И., Плоткин Л.А. Русская советская литература... С. 104.

¹⁵ Там же. С. 188.

бы ожидала участь Потапенко: серая, бесцветная деятельность до-революционного среднего писателя. Октябрьская революция как художнику мне дала все»¹⁶). В текст хрестоматии Коптелов вставляет также упоминание об отношении писателя к эмиграции: «Он беспощадно осудил белую эмиграцию» (в оригинальном тексте: «В этих произведениях писатель беспощадно разоблачил и осудил белую эмиграцию, изменившую своей Родине»¹⁷).



Рис. 3

В хрестоматиях М.П. Коптелова можно обнаружить и неожиданные вкрапления других имен. Это, в первую очередь, поэты и писатели из союзных республик СССР – Муса Джалиль, Иван Джанаев, Фатих Карим, Леся Украинка, Жан Грива, Бруно Ясенский и другие. Также в книгах присутствует немалое количество зарубежных авторов, таких как Данте, А. Дюма, В. Гюго, О. Бальзак и Дж. Лондон (рис. 3). Выборку нельзя назвать стандартной для школьной программы, потому что даже в одном из первых советских учебников Н.И. Пospelова и П.В. Шабловского сведения об иностранной литературе ограничиваются упоминанием имен У. Шекспира, Мольера и Дж. Байрона. Некоторые из этих имен встречаются в советских хрестоматиях иностранной, или зарубеж-

¹⁶ Там же. С. 189.

¹⁷ Там же.

ной, литературы, например в книге М.Д. Эйхенгольц и Л.Н. Галицкого (1950)¹⁸ или В.А. Скороденко (1972)¹⁹.

При сопоставлении советских учебников литературы и книг-хрестоматий Коптелова стоит также обратить внимание на сходство в способах презентации биографий поэтов и писателей (например, наличие эпиграфов или включение небольших отрывков из произведений в канву описания жизни и творчества поэта или писателя). Все это дает основание полагать, что советские школьные учебники служили для М.П. Коптелова одним из основных ресурсов для составления его самодельных книг-хрестоматий.

История как школьный предмет

Сразу после Октябрьской революции история в школах на некоторое время была вытеснена преподаванием обществознания. В 1934 г. советское правительство поставило задачу возвращения изучения отечественной истории в школу и издания учебников, которые содержали бы новую концепцию отечественной истории и соответствовали государственным интересам [Лукашин, Сорокин 2016]. В 1937 г. вышел школьный учебник «Краткий курс истории СССР» под редакцией А.В. Шестакова для 3–4-х классов, пропитанный духом советского патриотизма²⁰. В редакционный совет входили И.В. Сталин, С.М. Киров и А.А. Жданов. Учебник был переведен на разные языки народов СССР. Этот учебник написан простым языком, он содержит темы от ранней отечественной истории до создания Конституции СССР в 1936 г. Лейтмотивом в нем выступает идея о неизбежности и значимости народных восстаний и революций в истории. Социализм противопоставляется капиталистическому миру. Один из последних параграфов книги содержит описание «наших врагов и наших друзей за пределами СССР».

В 1940 г. выходит первый «стабильный» учебник истории под редакцией А.М. Панкратовой²¹. Он формируется из трех частей

¹⁸ *Эйхенгольц М.Д., Галицкий Л.Н.* Хрестоматия зарубежной литературы. М.: Учпедгиз, 1950.

¹⁹ *Скороденко В.А.* Хрестоматия по зарубежной литературе для VIII–IX классов средней школы. М.: Просвещение, 1972.

²⁰ *Краткий курс истории СССР: Учебник для 3-го и 4-го классов / Под ред. А.В. Шестакова.* М.: Государственное учебно-педагогическое изд-во, 1937.

²¹ *История СССР / Под ред. А.М. Панкратовой.* М.: Учпедгиз, 1940.

для 8–10-х классов, каждая из которых многократно переиздавалась. Ранее, в 1935 г., А.М. Панкратова писала, что советский учебник по истории должен представить прошлое «в свете исторической борьбы рабочего класса за пролетарскую диктатуру и социализм во всем мире»²². Этот учебник мало отличается от учебника А.В. Шестакова, однако рассказывает об исторических событиях более детально. В учебнике для 10-го класса содержится история новейшего на тот момент времени – от первой российской революции до Великой Отечественной войны. Важное место в нем занимает фигура И.В. Сталина. Советская Конституция 1936 г., о которой говорилось и в учебнике А.В. Шестакова, уже названа здесь Сталинской.

После доклада Н.С. Хрущева «О культе личности и его последствиях» преподавание истории в школах, как и вся историческая наука в стране, по очевидным причинам изменилось. В середине 1950-х гг. учебник по начальному курсу истории СССР был заменен на учебник С.П. Алексеева, В.Г. Карцова «История СССР. Учебная книга для 4-го класса»²³. Имя И.В. Сталина и цитирование его работ уходит в прошлое, однако изложение общего хода исторических событий остается в учебнике неизменным. Образ В.И. Ленина мифологизируется, его смерти посвящен целый параграф. В остальном же содержание учебника остается прежним: прославляются герои революций и восстаний, а капиталистический мир объявляется злом.

Также знаковым учебником на рубеже 1960–1970-х гг. можно считать учебник для 7-го класса, созданный М.В. Нечкиной в соавторстве с П.С. Лейбенгрубом²⁴. Стоит отметить, что в тот период история в школе преподавалась следующим образом: краткий курс истории СССР – в 4-м классе, в 5-м классе – история древнего мира, в 6-м классе – история средних веков и в 7-м классе – история СССР. В учебнике представлены идеологически важные темы: роль народного ополчения под предводительством Минина и Пожарского, крестьянские восстания Степана Разина, Емельяна Пугачева. Значимое место в учебнике занимают параграфы, посвященные истории культуры и науки.

²² Панкратова А.М. За большевистское преподавание истории // Борьба классов. 1935. № 1–2. С. 20.

²³ Алексеев С.П., Карцов В.Г. История СССР: Учеб. книга для 4-го класса. М., 1961.

²⁴ Нечкина М.В., Лейбенгруб П.С. История СССР: 7-й класс: Учеб. пособие. М.: Просвещение, 1971.

Сравнительный анализ книг-хрестоматий М.П. Коптелова и учебников: история

Несмотря на то что самодеятельные книги-хрестоматии М.П. Коптелова имеют заголовок «Литература и искусство», в них уделено немало места историческим событиям и персонажам, политическим деятелям прошлого. Для М.П. Коптелова, как и для многих других жителей Забайкальского края, важным являлся факт того, что в их регион в свое время царской властью были сосланы декабристы. В Нерчинском Заводе располагалась Нерчинская каторга, а в самом Нерчинске – пересыльная тюрьма. Все это нашло отражение в книгах-хрестоматии М.П. Коптелова (рис. 4). В его книгах немало места уделяется деятелям Октябрьской революции, героям красного движения в Гражданской войне, партизанам. В книгах М.П. Коптелова, как и в современных им советских учебниках, рассказывается о них с гордостью и уважением.



Рис. 4

В книге под номером 14 есть глава, посвященная «виднейшим деятелям международного коммунистического и рабочего движения». В книгах много места отводится представлению личности В.И. Ленина и его деятельности как государственного деятеля и политика. В хрестоматии есть специальные разделы: «Лениниана», «Портреты Ленина» и др. В главе «Ленин и театр», например, рассказывается об отношении политика к театру, а также впечатле-

ния актеров, игравших его на сцене (рис. 5). Часто именно статьи, связанные с В.И. Лениным, являются мотиватором к развитию в книгах той или иной темы. Фигура И.В. Сталина представлена в книгах-хрестоматиях в соответствии с оценками этой личности в ранних советских учебниках. Он характеризуется Коптеловым как «выдающийся профессиональный революционер-большевик, теоретик марксизма, ленинизма, один из руководителей Октябрьской революции, Государственный секретарь ВКП(б), Верховный главнокомандующий в годы Великой Отечественной войны».



Рис. 5

Важно отметить наличие в книгах-хрестоматиях разделов об архитектуре городов Советского Союза (Ленинград, Баку, Астрахань, Москва, Ростов-на-Дону, Свердловск, Новочеркасск, Уфа). Особое место в них занимают материалы по истории архитектуры Забайкальского края, включая храмы, историко-культурные памятники, а также строения, представлявшие не только культурную ценность, но и социальную (санатории, универмаги, порты и др.).

Заключение

Анализ обнаруженных в с. Калинино Забайкальского края самодельных книг-хрестоматий сельского учителя М.П. Коптелова позволяет составить представление о специфике его мировоззренческих позиций и степени влияния социально-нормативных учебных текстов на его самообразование. Это прослеживается в способах подбора и структурирования информации, в использовании источников, в нормативных оценках представляемых материалов. Автор в основном придерживается позиций, выраженных в советских школьных

учебниках, несмотря на включение в хрестоматию нетипичных для учебной литературы того времени персоналий и тематик.

Литература представлена в книгах-хрестоматиях обширнее, чем в нормативных учебниках, поэтому набор тем и авторов довольно разнообразен, в том числе и выходящих за пределы заданного в официальных учебных текстах. В книгах рассматриваются в основном писатели и поэты советского периода, а также встречаются и зарубежные авторы. Самодельные книги-хрестоматии в сравнении с учебниками истории СССР имеют более ограниченный круг тем. В них по большей части делается упор на представление конкретных исторических личностей, участников определенных исторических событий (декабристов, сосланных в Забайкальский край, политических деятелей Советского Союза). Здесь виден внутренний запрос на большую детализацию информации, связанную с локализацией ключевых тем истории в контексте родного региона.

В ходе экспедиционной работы удалось подтвердить гипотезу о том, что автор использовал советские учебные пособия как один из основных источников для самодидактики. Наличие в самодельных книгах-хрестоматиях нехарактерных для нормативных учебников дополнений дает место для рассуждения о степени доступности разного рода печатной продукции в отдаленных регионах, которая, вероятно, не ограничивалась только школьными учебниками.

Литература

- Журавлев 2010 – *Журавлев В.П.* Первые стабильные учебники (30–40-е годы XX в.) как этап в развитии отечественных школьных учебных средств по литературе // Преподаватель XXI век. 2010. № 1. С. 105–114.
- Лукашин, Сорокин 2016 – *Лукашин А., Сорокин А.* «Не освещен вовсе аппарат самодержавия...» // Родина. 2016. № 9 (916). URL: <https://rodina-history.ru/2016/09/13/rodina-uchebniki-istorii.html> (дата обращения 20 марта 2024).
- Пономарев 2017 – *Пономарев Е.Р.* Литература в советской школе как идеология повседневности // Новое литературное обозрение. 2017. № 3. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12481/?ysclid=lteke9mrlx543309831 (дата обращения 20 марта 2024).

References

- Lukashin, A. and Sorokin, A. (2016), “The apparatus of autocracy is not illuminated at all...”, *Rodina*, vol. 916, no. 9, available at: <https://rodina-history.ru/2016/09/13/rodina-uchebniki-istorii.html> (Accessed 20 March 2024).

Ponomarev, E.R. (2017), "Literature in the Soviet school as an ideology of everyday life", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12481/?ysclid=lteke9mrlx543309831 (Accessed 20 March 2024).

Zhuravlev, V.P. (2010), "The first stable textbooks (30–40s of the 20th century) as a stage in the development of domestic school teaching aids in literature", *Prepodavatel' XXI vek*, no. 1, pp. 105–114.

Информация об авторах

Алексей С. Обухов, кандидат психологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; Россия, 101000, Москва, Потаповский пер., д. 16, стр. 10; aobuhov@hse.ru

Полина Е. Попова, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия; Россия, 190068, Санкт-Петербург, наб. Канал Грибоедова, д. 123А; pepopova_1@edu.hse.ru

София А. Филимонова, студентка, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия; Россия, 190068, Санкт-Петербург, наб. Канал Грибоедова, д. 123А; safilimonova@edu.hse.ru

Information about the authors

Aleksei S. Obukhov, Cand. of Sci. (Psychology), associate professor, HSE University, Moscow, Russia; bldg. 10, bld. 16, Potapovsky Line, Moscow, Russia, 101000; aobuhov@hse.ru

Polina E. Popova, student, HSE University, Saint Petersburg, Russia; 123A, Kanal Griboedova Emb., Saint Petersburg, 190068, Russia; pepopova_1@edu.hse.ru

Sofia A. Filimonova, student, HSE University, Saint Petersburg, Russia; 123A, Kanal Griboedova Emb., Saint Petersburg, 190068, Russia; safilimonova@edu.hse.ru

«Мы давно уже скребемся как звери...»:
специфика художественного языка
Павла Зальцмана

Федор В. Ушаков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, f.ushakoff@yandex.ru*

Аннотация. Павел Зальцман (1912–1985) – живописец и художник в кино, писатель и поэт. В статье представлены художественные особенности работ Павла Зальцмана. Долгое время Зальцман был известен как художник, ученик основателя аналитического искусства Павла Филонова. Живописные работы Павла Зальцмана находили своего зрителя при жизни, но были недоступны широкой публике. Литературные работы Зальцмана (стихи и роман «Щенки») стали известны и опубликованы только в 2011–2012 гг. Исследователи начали открывать его недавно, и многие аспекты его творчества остаются до сих пор малоизученными. Знакомство исследователей с литературным творчеством Павла Зальцмана поставило перед исследователями задачу определения особенностей его новаторского письма. Один из аспектов, который привлекает исследователей в творчестве Зальцмана, – это проблема альтернативного высказывания в условиях советской культуры. В литературных произведениях Павла Зальцмана выявляются принципы, которые позволяют по-новому описать культуру в СССР 1930–1950-х гг.

Ключевые слова: Павел Зальцман, художественный язык, аналитическое искусство, ОБЭРИУ, альтернативное высказывание

Для цитирования: Ушаков Ф.В. «Мы давно уже скребемся как звери...»: специфика художественного языка Павла Зальцмана // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 28–36. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-28-36

“We’ve been scratching like animals
for a long time now...”:
specificity of the artistic language of Pavel Zaltsman

Fedor V. Ushakov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
f.ushakoff@yandex.ru*

Abstract. Pavel Zaltsman (1912–1985) – painter and film artist, writer and poet. The article presents the artistic features of Pavel Zaltsman’s works. For a long time, Zaltsman was known as an artist, a student of the founder of analytical art, Pavel Filonov. The paintings of Pavel Zaltsman found their audience during his lifetime, but were inaccessible to the general public. Zaltsman’s literary works (poems and the novel “Puppies”) became known and published only in 2011–2012. Researchers began to discover him recently, and many aspects of his work remain poorly understood. The acquaintance of researchers with the literary work of Pavel Zaltsman set the researchers the task of determining the features of his innovative writing. One of the aspects that attracts researchers in Zaltsman’s work is the problem of alternative expression in the conditions of Soviet culture. The literary works of Pavel Zaltsman reveal principles that make it possible to describe culture in the USSR in the 1930s–1950s in a new way.

Keywords: Pavel Zaltsman, artistic language, analytic art, OBERIU, alternative utterance

For citation: Ushakov, F.V. (2024), “ ‘We’ve been scratching like animals for a long time now...’: specificity of the artistic language of Pavel Zaltsman”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 28–36, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-28-36

Павел Зальцман (1912–1985) был живописцем и художником в кино, писателем и поэтом. В кино он работал сначала в Ленинграде, затем в Алма-Ате на киностудии «Казахфильм». До 2010-х гг. Зальцман был известен в первую очередь как художник, ученик основателя аналитического искусства Павла Филонова.

В 2010-е гг. обнаруживаются литературные работы Зальцмана, которые поставили перед исследователями задачу определения особенностей его новаторского письма. Первым важным шагом в изучение литературного наследия Павла Зальцмана была публикация сборника поэтических произведений «Сигналы Страшного суда» в 2011 г. В 2012 г. был опубликован роман «Щенки»¹.

¹ *Зальцман П.* Щенки: Проза 1930–1950-х годов. М.: Водолей, 2012. 432 с.

Публикация романа была осуществлена при содействии дочери Павла Зальцмана и ее мужа Алексея Зусмановича. В расшифровке рукописей принимали участие филологи Илья Кукуй и Петр Карновский.

Цель этой статьи – рассмотреть особенности языка художественного творчества Павла Зальцмана.

В последние годы литературное творчество Павла Зальцмана начинают изучать такие исследователи, как Полина Барскова и Олег Юрьев. Их обращение к литературным текстам существенно расширяет представление о художественном языке Павла Зальцмана. При этом усложняется и понимание советской художественной культуры 1930–1950-х гг.

Литературовед Полина Барскова в своей работе «Седьмая щелочь. Тексты и судьбы блокадных поэтов» рассматривает Павла Зальцмана прежде всего как поэта. Для нее важен блокадный контекст и проблема поиска языка. Барскова вводит концепцию «не-языка»². «Не-язык» для нее – это нечленораздельная речь, которая вырабатывается, чтобы подчеркнуть распад языка в условиях катастрофы³. Переживания человека, который столкнулся с опытом уничтожения, выражаются вовне только словесной формой, подобной животному крику. Такой маргинальный язык может быть раскрыт полноценно только в особом типе письма. Это письмо гротескно, телесно, часто совмещает в себе человеческое и звериное. У Зальцмана это «письмо открытого гнева»⁴.

Литературный критик и эссеист Олег Юрьев, обсуждая феномен ленинградских поэтов Алика Ривина, Геннадия Гора и Павла Зальцмана, сформулировал применительно к их творчеству оригинальную концепцию «заполненного зияния»⁵. Под «зиянием» он подразумевает разрыв литературной традиции между поколением Серебряного века и первыми авторами конца 1950-х гг. Павел Зальцман наряду с другими авторами заполняет разрыв посредством формирования нового типа письма.

² Барскова П.Е. Издающий «ры-ры»: Павел Зальцман и форма Иова // Седьмая щелочь: Тексты и судьбы блокадных поэтов. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. С. 35–49.

³ Там же. С. 43–44.

⁴ Там же. С. 43.

⁵ Юрьев О.А. Заполненные зияния: Книга о русской поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2013; Ленинградская хрестоматия (от переименования до переименования): маленькая антология великих ленинградских стихов / Сост. О. Юрьев. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021.

В послесловии к роману «Щенки» Илья Кукуй связывает особенность письма романа с непринятием Зальцманом официального литературного языка, введенного властью⁶.

Павел Зальцман родился 2 января 1912 г. в Кишиневе, и в том же году его семья перебралась в Одессу, где застала революцию. С 1917 г. Зальцманы находились в постоянных разъездах. Летом 1925 г. семья Зальцманов переехала в Ленинград. Зальцман не посещал начальные классы, но имел хорошее домашнее обучение и был принят сразу в восьмой класс. Шансов попасть в университет не было из-за дворянского происхождения. С восемнадцати лет работал на киностудии «Ленфильм» (из подсобного рабочего быстро стал художником-оформителем) и часто ездил в киноэкспедиции по стране. В 1929 г. стал учеником Павла Филонова. В это же время через ученицу Филонова (вероятнее всего, Татьяну Глебову) познакомился с обэриутами Даниилом Хармсом, Александром Введенским, Николаем Заболоцким.

Живопись Зальцмана делится на два периода – ленинградский и алма-атинский. К ленинградскому периоду (1926–1942 гг.) относятся живописные работы, выполненные в разных техниках – акварель, графика, иллюстрации. К алма-атинскому периоду (1942–1985 гг.) – его графические работы (большая и малая графика). В художественном отношении Зальцман испытал большое влияние Филонова. Сюжеты его живописных работ часто выражают тему жестокости и отчуждения человека от реальности (с нагромождением фигур). Зальцман помещает свои сюжеты на грань вымысла и реальности.

Количество фильмов, в которых Зальцман принимал участие как художник-постановщик, насчитывает около сорока. Уцелело около 25 фильмов. Какие-то фильмы были сохранены частично, какие-то восстановлены по монтажным склейкам (например, фильм «Личное дело» 1932 г.). Во время кампании по борьбе с космополитизмом Зальцман был отстранен от работы на киностудии «Казахфильм».

Литературное наследие Зальцмана включает два романа – «Щенки» и «Средняя Азия в Средние века», пьесу, рассказы и стихотворения, а также дневники. На Зальцмана оказали заметное влияние такие литературные течения, как немецкий романтизм и экспрессионизм.

Среди литературных работ особенно выделяется роман «Щенки». Роман писался на протяжении нескольких десятилетий

⁶ *Кукуй И.* «Природа, обернувшаяся адом...» (о прозе Павла Зальцмана 1930–1950-х гг.) // Зальцман П. Щенки. С. 408.

в 1932–1952 гг. и затем был продолжен в 1982 г. Роман считается незаконченным. Структурно роман поделен на 6 частей – каждая часть содержит разное количество глав (в 1-й части – 11 глав, во 2-й части – 12 глав, в 3-й части – 11 глав, в 4-й части – 13 глав, в 5-й части – 12 глав, в 6-й части – 6 глав).

Читатель постоянно сталкивается с разными режимами чтения – повествование ведется от лица автора, от лица животных, от лица людей, прямая речь сочетается со сценической речью с именами героев перед каждой репликой, присутствуют также внутренние монологи. Структура текста такова, что его можно начинать читать почти с любой части, что сближает его с эстетикой постмодернизма.

Роман «Щенки» представляет собой сложно организованное высказывание и на уровне содержания. Обращаясь к стилистике аналитического искусства и обэриутскому абсурдизму, Зальцман разворачивает перед читателем картину реальности, где животные (в основном щенки, которые на протяжении всего романа, охватывающего большой промежуток времени, остаются щенками) наблюдают за жестокостью людей, которые пытаются выжить в условиях абсолютной катастрофы. Голос здесь звучит рассеянно, он принадлежит всем и никому одновременно – разговаривают животные друг с другом, говорят люди, людей принимают за животных, животных за людей. Как отмечает в послесловии к «Щенкам» Илья Кукуй, этот роман – «яркая иллюстрация охватившей Россию антропологической катастрофы»⁷.

Перейдем к более детальному анализу романа. Мы рассмотрим, как внутри текста художественными средствами конструируются *субъект, время и пространство*.

Субъект в тексте никогда не определен до конца. Он постоянно видоизменяется. Сначала это голодающие щенки, которые безмолвно наблюдают мародерство солдат (но даже наблюдать могут не все, потому что один щенок – безглазый). Здесь присутствует сочетание двух мотивов субъекта в животном и человеческом облики – голода и насилия.

Сыпятся из окон стекла, солдаты выбивают рамы, продирают мешки в осколках; мятый самовар катится в канаву. Старуху волокут на сундуке. В двух концах мигнули выстрелы. Вслед за их стуком зашумел крик. Солдаты подбираются через овраги и тащат на спинах мясо, путаясь в высокой траве...⁸

⁷ Кукуй И. «Природа, обернувшаяся адом...» (о прозе Павла Зальцмана на 1930–50-х гг.) // Зальцман П. Щенки... С. 409.

⁸ Зальцман П. Щенки... С. 13.

Затем это девушка Лидочка и соенок, который наделяется человеческими чертами и способен к размышлениям и высказываниям («<соенок> шепчет: “А я убегу”»⁹), дети (Ваня и Таня), потом одновременно все, затем обед в доме совы, где нагромождение зооморфных существ, и т. д. Звери почти всегда становятся человекоподобными. Щенки обретают возможность говорить с другими зверями, совы являются во снах детям с пищей и речью или вовсе претерпевают телесные перевоплощения, как в случае с совенком Лидочки. Соенок приходит к Лидочке в человеческом облике, становится главарем банды, участвует в набегах, принимая человеческие тела встречающихся ему людей, собирает гостей на пир. Каждый из героев одержим поиском пищи.

Мотив поиска *пищи* («нечего есть», «ищут крошки хлеба», «заглянул туда, нет ли пищи») очень важен в романе. На пищу молятся, ее требуют у других, совершают набеги ради пищи. Пища всегда объект желания, который может быть доведен до абсурда (перенасыщения), что ярко демонстрируется в уже упомянутой сцене обеда в доме совы.

Гости кончают еду с сильным шумом. <...> ...вытягиваются животами по столу за остатками мяса, роняют кости телячьих отбивных на пол; слуги под столом грызутся из-за них. Соприкасаясь шкурами, подбирают со скатерти куски, покусывая друг друга в губы и в нос, иногда ворча и хрипло дыша от натуги. Выпивка притупила вкус. Кушанья теребят в беспорядке. <...>

<...> Большинство разлеглось по стенам на боку, расправив хвосты и крылья, зажмурив глаза и благодумствуя, тяжело дыша, с раздувшимися животами¹⁰.

В отрывках, связанных с темой еды, ярко проявляется специфика художественного языка Зальцмана. Выясняется, что язык этот связан не только со странным гротескным письмом, но и с языковыми искажениями, нарушениями, которые близки обэриутской зауми. Глава «Еда» начинается почти со стихотворной формы, которая, кажется, лишена всякого смысла. Выделим несколько характерных строк:

Вырстелем нуям танеем. Сульте ни тульте ниниб никогдаб.
Скульти по чулшым. Кули в пакули.

⁹ Там же. С. 21.

¹⁰ Там же. С. 64–65.

Дахи вздохи влаз в хутутух
Кух кух горлышко петух¹¹.

Обратимся к рассмотрению категории *времени*. В самом начале романа приводится описание деревни Дубровка, где происходит действие. Время предстает здесь как движущая сила, которая заставляет двигаться не только щенков, но и все вокруг – ветер, растения, воду, людей, пулю. «В соснах летит ветер», «Вода несет пену», «Путь раскаленной пули из черного дула в закипающий дождь»¹².

Непрерывная изменчивость, которая пронизывает на всех уровнях роман – филоновская традиция, которую Зальцман перенес в текст. Филонов писал, что для того, чтобы объект был законченным, ему необходимо пройти внутренние и внешние метаморфозы. Тогда вещь будет «сделанной». У Зальцмана изменчивость достигает своего апогея. С этим связаны также телесные перевоплощения.

Кроме того, время переживается героями одновременно в реальном и нереальном (сновидческом) пространствах. В реальном пространстве, которое так же гротескно, как нереальное, время нелинейно. Нет четких представлений о прошлом, настоящем и будущем. Все переплетено. Во сне (нереальном пространстве) время может ощущаться быстротечно – например, в сцене, где щенку всю ночь снится птенец, который является обманом зрения щенка¹³. В реальности такая сцена могла бы длиться не больше пяти минут. Также время во сне часто связано с переживанием тревоги. «Нельзя было медлить и терять ни минуты», «Туда надо поспеть вовремя». Есть даже понятие «время сна» – «Время сна не твое».

Зальцман, говоря о времени, часто использует конструкцию «в это время» или «в то время как...», затрагивая одновременно несколько событий, которые происходят в разных пространствах. В качестве примера можно привести следующую цитату – «В то время как я догонял, в то самое время она была здесь»¹⁴.

Похожим образом время работает в следующей цитате – «В то время, как балагула в брезентовом пальто с капюшоном правит под горой парой лошадей, его старший сын Моня бежит по горе, поглядывая, нет ли чего-нибудь вокруг»¹⁵.

¹¹ Там же. С. 116.

¹² Там же. С. 7.

¹³ Там же. С. 10.

¹⁴ Там же. С. 154.

¹⁵ Там же. С. 194.

Такую одновременность событий можно сопоставить с филоновским принципом симультанности, когда на картине изображается сразу множество явлений и событий, наслаивающихся одно на другое.

Пространство также имеет ряд особенностей. Оно деформируется вместе с героями романа и временем, переживается как реальное и нереальное. Кроме того, для героев пространство зачастую невидимо, поскольку большую часть времени герои проводят в темноте. Некоторые герои и вовсе полностью или наполовину ослепшие, например второй щенок. О деформации зрения читатель узнает уже на первых страницах: «*Безглазый*, с опухшими ноздрями, он лежит неподвижно и чувствует всей кожей приближающийся рассвет»¹⁶.

Говоря о деформации пространства, стоит отметить сцену сна господина Балабана. Герои сна перемещаются в длинный коридор, который «суживался в конце и доходил до такой ширины, в которой мог поместиться только один человек»¹⁷. Героям приходится втискиваться в это ограниченное пространство, превращаясь в человеческую кучу. Стену пробить сначала не удастся, но, когда одному человеку удалось это сделать и часть стены рухнула, вся масса скорчившихся людей «пролетела вперед»¹⁸.

Про реальное и нереальное пространства уже было сказано выше. Стоит еще обратить внимание на то, как по-разному осмысливается пространство в физическом смысле – оно то наполняется людьми или полулюдьми-полузверьми («толпятся вокруг», «вокруг совенка в вагоне столпились люди», «сарай кишит мышинными толпами», набросившиеся на пищу гости в доме совы), то становится безлюдным («Что за проклятое безлюдье!», «Он проснулся и видит – никого вокруг»). Город как будто вымирает, особенно ночью. Так Зальцман описывает пустоту во время блужданий мальчика-беспризорника Аркашки: «Этому <пустынности> содействует и однообразие улиц, и черная пустота воды, и то, что деревья, высаженные вдоль каналов, уходят далеко длинной шпалерой»¹⁹.

Неопределенность пространства хорошо передает глава «Слепой». В ней слепой пытается найти пищу, просит ее у прохожих, но постоянно сталкивается с препятствиями – для слепого пространство превращается в одно большое темное пятно, которое может менять только степень яркости. Помимо этого, в тексте

¹⁶ Там же. С. 11.

¹⁷ Там же. С. 259.

¹⁸ Там же. С. 260.

¹⁹ Там же. С. 293.

встречаются такие фразы – «ничего не может разобрать», «мелькает чья-то фигура», «не различить далеко» (неузнавание субъекта и принятие его за кого угодно похоже на смешение человеческого и звериного).

Таким образом, субъект в романе «Щенки» Зальцмана подвергается постоянной деформации, а время и пространство предстают как незавершенные и неопределенные. Художественный язык отличает гротескность. Можно говорить о том, что у Зальцмана выявляется новая, альтернативная, форма высказывания, которая противопоставляется официальному литературному языку. Она вбирает в себя обэриутский язык и филоновский аналитический стиль, но при этом Зальцман создает индивидуальный стиль письма.

Информация об авторе

Федор В. Ушаков, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; f.ushakoff@yandex.ru

Information about the author

Fedor V. Ushakov, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; f.ushakoff@yandex.ru

УДК 71

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-37-45

Дистопия DiY-урбанизма vs утопия партизанского урбанизма

Руслан Э. Шамшадинов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, shre@list.ru*

Аннотация. В статье обсуждаются современные микроурбанистические концепции и подходы к изменению городской среды. Концепция DiY-урбанизма, которая основана на идее самостоятельного творчества жителей для улучшения городской среды, рассматривается на основе изучения кейсов – материалов двухдневного воркшопа «DIY-уикенд в Калининграде. Проектируя городские пространства» (2016 г.) и социокультурного феномена ЖЭК-арта. Этому подходу противопоставляется партизанский урбанизм – утопия, предполагающая неформальное и несанкционированное изменение городского пространства. Примером реализации такого подхода можно полагать одну из самых высоких частных деревянных построек в России – Дом Сулягина как аллегория утопического подхода к архитектуре. Сознательно или неосознанно, все эти подходы апеллируют к символической реальности, побуждают к конструированию прототипа идеального будущего, которое возможно воплотить в реальности. И этот импульс может воплощаться как в дискурсе утопии, так и в дискурсе дистопии. В статье предпринята попытка сопоставить и проанализировать отмеченные микроурбанистические подходы, выявить их особенности с целью концептуализации рассматриваемых социокультурных феноменов и актуализации их влияния на формирование городской среды.

Ключевые слова: Do it Yourself, DiY, микроурбанизм, тактический урбанизм, дистопия, утопия, пограничная архитектура, комьюнити-арт, «новые» социальные движения

Для цитирования: Шамшадинов Р.Э. Дистопия DiY-урбанизма vs утопия партизанского урбанизма // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 37–45. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-37-45

© Шамшадинов Р.Э., 2024

Dystopia of DiY-urbanism vs the utopia of partisan urbanism

Ruslan E. Shamshadinov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
shre@list.ru*

Abstract. The article discusses modern microurban approaches to changing the urban environment. The concept of DiY-urbanism, which is based on the idea of independent creativity of residents to improve the urban environment, is considered based on the study of cases – materials from the two-day workshop “DiY-weekend in Kaliningrad. Designing urban spaces” (2016) and the sociocultural phenomenon of housing and communal services art. This approach is contrasted with guerrilla urbanism – a utopia that involves informal and unauthorized changes in urban space. An example of the implementation of this approach can be considered one of the tallest private wooden buildings in Russia – the Sutyagin House as an allegory of the utopian approach to architecture. Consciously or unconsciously, all these approaches appeal to symbolic reality and encourage the construction of a prototype of an ideal future that can be realized in reality. And this impulse can be embodied both in the discourse of utopia and in the discourse of dystopia. The article makes an attempt to compare and analyze the noted microurban approaches, to identify their features, in order to conceptualize the sociocultural phenomena under consideration and actualize their influence on the formation of the urban environment.

Keywords: Do it Yourself, DiY, micro-urbanism, tactical urbanism, utopia, dystopia, frontier architecture, community art, “new” social movements

For citation: Shamshadinov, R.E. (2024), “Dystopia of DiY-urbanism vs the utopia of partisan urbanism”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 37–45, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-37-45

Город – это пространство интерсубъективности, и его семантическое разнообразие (мифологемы, сакральные/профанные места, дихотомия частного и общественного); активные «материальные» изменения, усовершенствования пространства; взгляд, видение, репрезентация и интерпретация – все это опосредованно интенциями его жителей – горожан. Вопрос «есть ли субъект без объекта» предлагается оставить на откуп феноменологов, но с важным уточнением: «объекты трансцендентного мира существуют сами по себе... объекты же интерсубъективного мира

существуют только тогда, когда их кто-то наблюдает» [Слинин 2004, с. 66].

В статье предпринята попытка сопоставить и проанализировать различные микроурбанистические концепции и подходы, выявить их особенности с целью концептуализации рассматриваемых социокультурных феноменов и актуализации их влияния на формирование городской среды.

Концепция DiY-урбанизма, основанная на идее самостоятельного творчества жителей для улучшения городской среды, рассматривается на основе изучения кейсов – материалов двухдневного воркшопа «DiY-уикенд в Калининграде. Проектируя городские пространства» (2016) и социокультурного феномена ЖЭК-арта. Этому подходу противопоставляется партизанский урбанизм – утопия, предполагающая неформальное и несанкционированное изменение городского пространства. Примером реализации такого подхода можно полагать одну из самых высоких частных деревянных построек в России – Дом Сутягина как аллеорию утопического подхода к архитектуре.

Движение DiY (Do it Yourself) 1950-х гг. XX в. (в своих истоках – как креативно-развлекательная и, одновременно, обусловленная экономической выгодой тенденция к самостоятельному обустройству быта) к 80-м годам преобразовалось в средство творческой самореализации, которое неотделимо связывают с «материальным поворотом» и, как следствие, «реинтеграцией человека в материальную среду» [Snake-Beings 2016, p. 18]. Расширяется потенциал партиципаторности материального, и любой предмет, «выдернутый» из своего привычного контекста, становится полноправным актором, полноценно ведущим взаимозаинтересованный диалог с «мейкером» – адептом культуры DiY, – с «мастером на все руки».

В контексте определения «новых» социальных движений как «особой разновидности коллективных действий, направленных на осуществление какого-либо вида социальных изменений и развивающихся в рамках неформальных, не имеющих институционализованного или формализованного характера систем» [Калиева 2022], DiY можно рассматривать как проявление альтернативной культуры, которая основана на принципах самоорганизации, самосовершенствования и свободы от потребительского менталитета. Участники этого движения стремятся к созданию собственного пространства, где они могут свободно выражать себя, и противостоять гомогенизации социокультурной среды. Город представляется одним из таких «пространств свободы»: «Практики DiY-урбанизма показывают, что многое зависит от нас самих, что совсем не обяза-

тельно ждать, когда ваш двор включат в программу благоустройства и “что-то улучшат”»¹.

Человек («мейкер») – активный, заинтересованный в преобразованиях пространства житель города, – обладает множеством вариантов концептуализации своей инициативы. Эта вариативность эксплицирована в различных методах микро-урбанизма (тактический урбанизм, рор-ур урбанизм, DiY-урбанизм, партизанский урбанизм и пр.). Сознательно или неосознанно, все эти методы апеллируют к символической реальности, побуждают конструирование прототипа идеального будущего, которое вполне возможно воплотить в реальности, и этот импульс может базироваться как на дискурсе утопии (как «изображении идеального общественного строя» [Подопригора 2011, с. 306]), так и на дискурсе дистопии (как результата негативистской «ревизии утопических идеалов»²). Объединяет эти дискурсы тот факт, что, определенно, будущее больше не может быть просто «воздушным замком», построенным из абстрактных идей, символов – следуя культуре DiY, «мейкеры» видят будущее скорее как «краудфандинговое предприятие по созданию экспериментальных утопий среди руин глобального капитала»³.

Рассматривая DiY-урбанизм как самостоятельную, «самодетальную» деятельность горожанина по изменению, «джентрификации» городского пространства через личную креативную инициативу, реализованную подручными предметами (как правило, собственными руками), стоит отметить, что данная деятельность не носит сугубо прикладной характер – это еще и своеобразная форма искусства вне конвенций, стандартов, зачастую за рамками консервативного представления о «прекрасном» как эстетической категории.

В российском социокультурном контексте ярким примером DiY-урбанизма является «ЖЭК-арт» – («он же ЖКХ-арт и ТСЖ-арт, он же жилищно-коммунальное искусство»⁴). Создатели виртуального «музея ЖЭК-арта» – креативное агентство «Золотые тигры России» – в качестве предполагаемых причин возникновения феномена отмечают: переосмысление коллективного советского прошлого (в частности – через ностальгические мотивы), попытки

¹ DiY – Право на город. URL: <https://pravonagorod.ru/category/diy/> (дата обращения 20 апреля 2024).

² Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. С. 78.

³ Ballard J.G. Extreme metaphors. Collected interviews. L.: Fourth Estate, 2012. 528 p.

⁴ Онлайн-музей ЖЭК-арта. URL: <https://dvor.digital/> (дата обращения 20 апреля 2024).

жителей взять инициативу по самостоятельному исправлению проблем общественных мест, противостояние нарастающему темпу урбанизации, расширение личного пространства и потребность в творческой самореализации.

Партиципаторный потенциал творчества деятелей «ЖЭК-арт» (как представителей особого рода комьюнити-арт сообщества) активно и плодотворно разрабатывается современными исследователями [Афанасьев, Степанова 2022; Шипулина 2020; Смирнов 2018]. Однако названные выше причины возникновения «ЖЭК-арта», помимо креативного потенциала, на наш взгляд, заведомо содержат в своей основе дистопичные коннотации: «для появления такого типа искусства важнее всего наличие самого материала. Если ты живешь на свалке, то рано или поздно начнешь ваять из мусора» [Шипулина 2020].

Другим интересным примером актуального DiY-урбанизма представляется двухдневный воркшоп «DiY-уикенд в Калининграде. Проектируя городские пространства» (2016). Проект представляется грамотно организованным комплексным мероприятием, которое включает в себя теоретико-методологическую часть (лекции, представление конкретных кейсов, – впоследствии был организован семинар «Планирование общественных пространств – диалог между властью, бизнесом и обществом по использованию промышленных территорий и объектов культурно-исторического наследия Калининграда» (2016), выставка «Общественные пространства: делаем вместе» (2017) и круглый стол «Сделаем город лучше: возможности благоустройства общественных пространств силами горожан») и практическую часть, которая включала в себя разработку сценариев развития и улучшения проблемных зон городского пространства.

В представленном участниками и организаторами воркшопа «DiY-уикенд в Калининграде» богатом спектре конкретно-ориентированных инициатив (например, перепланировка пустыря у перекрестка ул. Фрунзе и Литовского вала с целью «наполнить место жизнью, превратить из транзитной территории в место притяжения, благоустроить и экологизировать, актуализировать культурно-историческое наследие, связав два исторических памятника (Королевские ворота и здание Восточно-прусского пожарного общества) в единое культурное пространство, маршрут»⁵) нашлось место для конструирования символической реальности на стыке декоративно-прикладного искусства и перформативного социального высказывания: «В процессе осмысления функционального наполнения пространства и прототипирования проекта художница

⁵ DiY-урбанизм, 2016–2017 – Право на город. URL: <https://pravona-gorod.ru/diy-urbanizm-2016-2017> (дата обращения 20 апреля 2024).

Катерина Черевко и участники воркшопа осуществили на «Дамбе» арт-интервенцию «Бэмби», идея которой навеяна известным мультфильмом студии Диснея и пробужденным им феноменом трогательного отношения к окружающей среде, получившего название «фактор Бэмби». Проект ставит вопрос о возможности гуманного отношения к природе в современном мире, возможности сохранения зеленых уголков внутри городского пространства. В ходе интервенции по сторонам моста через ручей были размещены половины фигуры Бэмби – таким образом, чтобы между ними можно было пройти. Черно-белые полосы на фигуре символизировали границу, переход из одного состояния в другое – от одной точки зрения к другой, от одного типа существования горожан в городе к другому, более осознанному»⁶.

Партизанский урбанизм определяется исследователями как очередное ответвление практик DiY-урбанизма [Гарсиа, Лайдон 2019]. Однако небольшое, но конкретное уточнение позволяет выделить данную инициативную деятельность от остальных «-измов», а именно: дух предпринимательства в сочетании с публичным искусством. Знаменитый «Дом Сутягина», или «Соломбайский небоскреб» («одна из самых высоких частных деревянных построек в России») – так называемый самострой, построенный в 90-е годы в Соломбале (север Архангельска), впоследствии демонтированный (по формальным причинам несоответствия плана итоговому проекту) и сгоревший, – можно рассматривать как аллегория утопического подхода к самостоятельной «пограничной» [Бурцев 2009] архитектуре.

«Дом Сутягина» – уникальное здание, построенное предпринимателем Николаем Сутягиным – авантюристом, бизнесменом-строителем, – по личной инициативе и, изначально, при поддержке региональных властей: «приехал ко мне Синельщиков (в те времена – заместитель губернатора Архангельской области): “Давай что-нибудь придумаем”. Я предложил построить дом, в котором могли бы останавливаться иностранные гости, с перспективой создания совместного предприятия. Синельщиков идею одобрил»⁷. Стройка началась, и проект быстро перерос изначальный концепт: если на первых этапах создавалось двухэтажное здание с кафе и мансардой, в процессе постройки «дом потянулся к небесам» – было принято решение добавить смотровую башню, а стиль постройки начал приобретать все более эклектичный облик: «Вскоре Николай поехал

⁶ Там же.

⁷ Раньше Сутягин строил. Теперь судится... URL: <https://pravdasvera.ru/2014/09/17/60b0a0c4b43ef52e7c678696.html> (дата обращения 20 апреля 2024).

мир посмотреть. В Японии его поразило монастырское деревянное строение – не рубленое, а каркасное. В Германии – башня на старинной крепости. Архитектурные впечатления заставили Сутягина по-новому взглянуть на свое творение»⁸.

Исследователи «пограничной архитектуры» отмечают, что «специфика данной архитектуры в том, что она в большей степени, нежели другие стили и течения, завязана на личность отдельного человека, она отражает взгляды миллионов отдельных творцов этого направления» [Бурцев 2009], и личный опыт, чувство стиля ярко акцентируются в такого рода творениях. Именно непрофессионализм автора-инициатора становится катализатором творческого потенциала. Но попытка воплотить утопию в реальность, как правило, сталкивается с факторами соответствия/несоответствия регламентам, пунктам нормативно-правовых актов и, на вполне законных основаниях, эта мечта-утопия терпит крушение как в материальном, так и в символическом аспекте.

Человек, который идентифицирует себя как «мейкер» – деятельный житель, заинтересованный в практической реализации своей фантазии в пространстве города, – может воплотить свои мечты о «лучшем городе» в реальность, и не столь важно, каковы истоки его инициативного и интенционального импульса.

«ЖЭК-арт», «DiY-уикенд в Калининграде...» и «Дом Сутягина» – эти и многие другие кейсы отражают многообразие мира интересубъективности – мира городского общества и его обитателей. DiY-урбанизм может рассматриваться как несколько наивная, максималистская, заведомо обреченная на провал позиция незадачливого реформатора, который идет против стандартов, пытается переосмыслить и раздвинуть рамки устоявшихся норм: «Если вы чувствуете, что можете что-то изменить, просто делайте это. Я придерживаюсь принципа, что лучше делать и просить прощения, чем ждать»⁹. С другой стороны, DiY-урбанизм может быть интерпретирован как попытка переосмысления конформистского взгляда – и этот «поворот» приносит свои плоды, которыми пользуются в итоге как сами инициаторы изменений, так и сторонние незаинтересованные наблюдатели. Обе перспективы так или иначе содержат в себе мотивы как утопии, так и дистопии, и этот внутренний конфликт конструирования символической реальности предстоит преодолеть не только «мейкерам», но и теоретикам культуры.

⁸ Там же.

⁹ Do it Yourself: как менять что-то в своей среде обитания, не дожидаясь разрешения. URL: <https://news.itmo.ru/ru/news/7783/> (дата обращения 20 апреля 2024).

Литература

- Афанасьев, Степанова 2022 – *Афанасьев К.С., Степанова Е.С.* Инициативное благоустройство в Санкт-Петербурге: от жкх-арта к тактическому урбанизму // *INTER*. 2022. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iniatsiivnoe-blagoustroystvo-v-sankt-peterburge-ot-zhkh-art-a-k-takticheskomu-urbanizmu> (дата обращения 20 апреля 2024).
- Бурцев 2009 – *Бурцев А.Г.* «Пограничная» архитектура России // *Архитектон: известия вузов*. 2009. № 4 (28). URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12972942> (дата обращения 20 апреля 2024).
- Гарсиа, Лайдон 2019 – *Гарсиа Э., Лайдон М.* *Тактический урбанизм: краткосрочные действия – долгосрочные перемены*. М.: Strelka Press, 2019. 304 с.
- Калиева 2022 – *Калиева Ж.А.* Молодежные объединения Казахстана в современных условиях: социологический анализ: Дис. ... канд. социол. наук. Екатеринбург, 2022. 235 с. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/116944> (дата обращения 20 апреля 2024).
- Подопригора 2011 – *Подопригора С.Я.* *Философия*. Ростов н/Д.: Феникс, 2011. 573 с.
- Слинин 2004 – *Слинин Я.А.* *Феноменология интересубъективности*. СПб.: Наука, 2004. 356 с.
- Смирнов 2018 – *Смирнов А.В.* *Искусство городских дворов: специфика явления и перспективы изучения* // *Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой*. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 600–608. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-gorodskih-dvorov-spetsifika-yavleniya-i-perspektivy-izucheniya> (дата обращения 20 апреля 2024).
- Шипулина 2020 – *Шипулина Н.Б.* *Самодеятельный дизайн городских дворов Волгограда в аспекте антропологии вещи* // *Фундаментальные и прикладные науки сегодня: Материалы X Международной научно-практической конференции*. Норт-Чарлстон: CreateSpace, 2016. Т. 1. С. 21–35.
- Snake-Beings 2016 – *Snake-Beings E.* *The DiY [“Do it yourself”] ethos. A participatory culture of material engagement (doctoral dissertation)*. Hamilton: The University of Waikato, 2016. URL: https://www.academia.edu/34709388/The_DiY_Do_it_Yourself_Ethos_A_participatory_culture_of_material_engagement (дата обращения 20 апреля 2024).

References

- Afanas'ev, K.S. and Stepanova, E.S. (2022), “Initiative landscaping in St. Petersburg: from housing and communal services to tactical urbanism”, *INTER*, no. 3, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/iniatsiivnoe-blagoustroystvo-v-sankt-peterburge-ot-zhkh-art-a-k-takticheskomu-urbanizmu> (Accessed 20 April 2024).

- Burtsev, A.G. (2009), “ ‘Borderline’ architecture of Russia”, *Arkhitekton: izvestiya vuzov*, vol. 28, no. 4, available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12972942> (Accessed 20 April 2024).
- Garsia, E. and Laidon, M. (2019), *Takticheskii urbanizm: kratkosrochnnye deistviya – dolgo-srochnnye peremeny* [Tactical urbanism: short-term action for long-term change], Strelka Press, Moscow, Russia.
- Kalieve, Zh.A. (2022), *Molodezhnye ob"edineniya Kazakhstana v sovremennykh usloviyakh: sotsiologicheskii analiz* [Youth associations of Kazakhstan in modern conditions. Sociological analysis], PhD. Thesis, available at: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/116944> (Accessed 20 April 2024).
- Podoprigora, S.Ya. (2011), *Filosofiya* [Philosophy], Phoenix, Rostov-on-Don, Russia.
- Shipulina, N.B. (2016), “Amateur design of Volgograd city courtyards in the aspect of the anthropology of things”, in *Fundamental'nye i prikladnye nauki segodnya: Materialy X Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Fundamental and applied sciences today. Proceedings of the 10th International Scientific and Practical Conference], CreateSpace, Nort-Charleston, USA.
- Slinin, Ya.A. (2004), *Fenomenologiya intersub"ektivnosti* [The phenomenology of intersubjectivity], Nauka, Saint Petersburg, Russia.
- Smirnov, A.V. (2018), “The art of urban courtyards. The specifics of the phenomenon and the prospects for studying”, in Mal'tseva, S.V., Stanyukovich-Denisova, E. Yu. and Zakharova, A.V., eds., *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei* [Current problems of theory and history of art: collection of scientific articles], iss. 8, Izdatel'stvo SPbGU, Saint Petersburg, Russia, pp. 600–608, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-gorodskih-dvorov-spet-sifika-yavleniya-i-perspektivy-izucheniya> (Accessed 20 April 2024).
- Snake-Beings, E. (2016), *The DiY [‘Do it yourself’] Ethos: A participatory culture of material engagement*, D. Sc. Thesis, available at: https://www.academia.edu/34709388/The_DiY_Do_it_Yourself_Ethos_A_participatory_culture_of_material_engagement (Accessed 20 April 2024).

Информация об авторе

Руслан Э. Шамшадинов, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; shre@list.ru

Information about the author

Ruslan E. Shamshadinov, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; shre@list.ru

Из легенд в новую реальность:
трансформация скандинавской мифологии
в видеоиграх

Александр В. Косухин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, alexandrkosukhin@yandex.ru*

Аннотация. Среди игроков чрезвычайно популярны игры, обращающиеся к мифологическим сюжетам и образам скандинавских народов. Это делает актуальным изучение аспекта того, как именно мифология встраивается в игровой процесс и игровой нарратив. В работе проведен анализ бытования скандинавской мифологии в компьютерных видеоиграх как элемента их нарратива. Материалом для анализа послужил широкий спектр визуальных и текстовых деталей, игровых механик, деталей геймплея и игрового интерфейса. Рассмотрены различные способы включения элементов скандинавской мифологии в видеоигры, а также их влияние на игровой процесс и восприятие игроков. Изучение динамики использования мифологических систем игровыми разработчиками позволяет проследить, как меняется подход к использованию мифологии в видеоиграх, какие новые интерпретации и адаптации мифологических сюжетов появляются. Результаты исследования могут быть полезны для понимания того, как мифология влияет на создание и восприятие видеоигр, а также для разработки новых игровых проектов, использующих мифологические элементы.

Ключевые слова: видеоигры, игровой процесс, игровой нарратив, мифология, Скандинавия

Для цитирования: Косухин А.В. Из легенд в новую реальность: трансформация скандинавской мифологии в видеоиграх // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 46–54. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-46-54

From legends to a new reality.
The transformation of Scandinavian mythology
in video games

Aleksandr V. Kosukhin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
alexandrkosukhin@yandex.ru*

Abstract. Among players, games that appeal to mythology, especially the mythological system of the Scandinavian peoples, are extremely popular. This makes it relevant to study the aspect of how mythology is integrated into the gameplay and game narrative. In this work, we analyze the existence of Scandinavian mythology in computer video games as an element of their narrative. The material for analysis was a wide range of visual and textual details, game mechanics, gameplay details, and the game interface. Various ways of incorporating elements of Scandinavian mythology into video games were considered, as well as their impact on the gameplay and player perception. Studying the dynamics of the use of mythological systems by game developers allows us to trace how the approach to the use of mythology in video games is changing and how new interpretations and adaptations of mythological plots are created. The results of the study can be useful for understanding how mythology affects the creation and perception of video games, as well as for developing new gaming projects using mythological elements.

Keywords: video games, gameplay, game narrative, mythology, Scandinavia

For citation: Kosukhin, A.V. (2024), "From legends to a new reality. The transformation of Scandinavian mythology in video games", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 46–54, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-46-54

Введение

В настоящее время стало распространенным явлением использование мифологических систем в сфере массовой культуры. Присутствие мифологических мотивов и образов можно заметить в различных сегментах современной культуры, таких как театр, музыка, кино, телевидение, компьютерные видеоигры.

Можно предположить о нескольких причинах такой популярности использования древних мифологических систем в видеоиграх как среди разработчиков, так и среди самих игроков. Во-первых, в мифологических сюжетах заключены такие базовые понятия и концепции, которые могут быть массово реинтерпретированы в других

контекстах без особых потерь своего коммуникативного эффекта. Во-вторых, мифологические образы легко становятся базой для создания других, более сложных образов. Часто мифологические сюжеты полностью копируются в нарративе видеоигры.

Так, в играх распространено упоминание Рагнарёка, означающего гибель богов и всего мира. Другой часто встречающийся вариант – включение нарратива игры в мир скандинавской мифологии. Например, действия могут разворачиваться в Хельхейме, Асгарде, Вальгалле или другой узнаваемой локации из скандинавских мифологических нарративов.

Цель статьи заключается в выявлении особенностей репрезентации элементов скандинавской мифологии в компьютерных видеоиграх, классификации различных способов их включения в игровой нарратив.

В последние годы тема использования черт мифологических систем в компьютерных видеоиграх все чаще становится объектом внимания исследователей. Так, Н.И. Петев [Петев 2018, с. 158] обращает внимание на архетипичность персоналий видеоигр даже тогда, когда в сюжете игры строится собственная мифологическая система. Благодаря своему абстрактному характеру образы сформированной системы становятся уникальными для каждого игрока. Автор отмечает, что при построении сюжета видеоигр нередко происходит заимствование образов из традиционных мифологических систем. Петев полагает, что использование разработчиками элементов традиционной мифологии в условиях кризиса сферы иррационального представляет собой оптимальный способ экстернизации психических процессов. Например, Боги Хаоса в игре предстают через архетипы деструктивности [Петев 2018, с. 174], которые имеют место в сознании игрока как радикальные формы психозов или как их симптомы.

Сходный подход к изучению мифологии в видеоиграх через архетипы содержится в работе Е.В. Галаниной и Д.А. Батурина [Батурин, Галанина 2019, с. 31]. Авторы разбирают на конкретных примерах архетипы наставника, привратника, оборотня, союзника, тени, плута и показывают, как они функционируют в образной системе видеоигр, что удается, в первую очередь, за счет созвучности с традиционными мифологическими системами.

В общем корпусе работ такого рода заметно выделяется работа А. Вандеваля, где он изучает видеоигры как «музеи мифологии» [Vandewalle 2023, p. 90]. Основываясь на схожести характеристик нарратива видеоигр с традиционной и современной мифологией, автор заявляет, что видеоигры могут стать своеобразными интерактивными мифологическими музеями. Прикладное применение

этого феномена можно будет обнаружить в сфере образования и просвещения, как формального, так и неформального. Также он выделяет два способа пребывания мифологии в игре. Первый – «мифология окружающего пространства», когда мифология встраивается в нарративную архитектуру и становится как бы местом развития событий. Такой тип мифографии наиболее эффективен в создании «игры-мифологического музея». Второй тип мифографии автор называет акторным. Он подразумевает под собой наделение какого-либо участника нарратива мифологическими чертами. Наиболее часто встречаются варианты, когда конкретные мифологические персонажи встраиваются в игровой нарратив, либо игровой персонаж конструируется таким образом, что он максимально похож на какого-либо мифологического героя.

В последние годы появляются исследования, посвященные изучению именно скандинавской мифологии в видеоиграх. Так, И.В. Розман [Розман 2022] проводит краткий обзор того, как в одной из видеоигр происходит копирование места действия со скандинавских мифологических девяти миров. Автор делает вывод о том, что такое использование мифологии используется разработчиками в первую очередь для упрощения работы над нарративным дизайном своего произведения.

Л. Ласосс [Lasausse 2021, с. 36] подчеркивает в своей работе возрастающую популярность именно скандинавской мифологии, говоря о своеобразном Скандинавском Ренессансе, который начался в видеоиграх в 2015 г. Автор рассмотрела, как авторы игр включают элементы скандинавской мифологии на примере мини-игры «Орлог», которая входит в часть другого, более крупного проекта. Важным представляется вопрос, который она задает: играют ли игроки в викингов, или игроки играют с викингами. Интересно отметить, что разработчики сами придумали игру «Орлог», сконструировав ее таким образом, чтобы она выглядела максимально реалистично.

Почему разработчики игр отдают предпочтение использованию элементов скандинавской мифологической системы? Для игроков она является более необычной, чем древнегреческая, которая знакома среднестатистическому игроку в большей степени. Поэтому сам факт контакта с чем-то новым, но отдаленно напоминающим уже нечто знакомое помогает разработчикам привлекать внимание игрока к своему продукту.

Стоит отметить критерии отбора игр, которые были выбраны для анализа в этой статье. Важнейший критерий – фактор популярности и культовости среди игроков. Одна из таких игр – “Heroes of Might and Magic III”, более известная в России как «Герои меча и магии 3». Эта игра является культовой¹ среди многих поколений

игроков, она вышла в 1999 г. и обзавелась большим фанатским сообществом. Интересно наблюдать, как данная видеоигра создаст собственную мифологию, смешивая несколько традиционных мифологий и фольклор. В игре встречаются мифические существа: кентавры, василиски, виверны, гремлины, големы, тролли, призраки и др. *Assassin's Creed Valhalla* (2020), *God of War* (2018) и *Elden Ring* (2022) являются ожидаемыми среди игроков и ставшими довольно популярными проектами. Первые два проекта напрямую отсылают к скандинавским мифологическим образам, что позволяет игроку погрузиться в события, которые происходят в скандинавских мирах, например в Асгарде. *Elden Ring* служит прекрасным примером создания собственной мифологии игры с использованием образов из узнаваемых мифологических систем.

Таким образом, использование мифологии разработчиком является не только значимым средством построения нарративного мира игры, но и дополнительным способом привлечения внимания пользователей. Это дает основание предполагать дальнейший рост использования различных мифологических систем в игровом дизайне.

Способы включения мифологии в игры

Элементы скандинавской мифологии по-разному встраиваются в игровую нарратив. Можно составить классификацию по критерию разной степени глубины проникновения мифологии в игру. Первый, самый поверхностный уровень включения мифологии – когда ее элементы присутствуют на фоне основного повествования и лишь косвенно упоминаются в нарративном мире игры. Например, в игре «*Heroes of Might and Magic III*», пошаговой стратегии, появляются боевые юниты² «эльфы» и «гномы» фракции «Оплот». Логично полагать, что и по внешнему виду, и по названиям этих юнитов создатели делают отсылку к существам из мифологии. Помимо скандинавской мифологии, в игре встречаются и представители других мифологических и фольклорных систем: горгоны, гаргульи,

¹ См.: 20 лет «Героям Меча и Магии 3». Чем живет культовая игра сегодня. URL: <https://www.mirf.ru/games/videogames/20-let-geroyam-mecha-i-magii-3-chem-zhiviot-kultovaya-igra-segodnya/> (дата обращения 13 мая 2024).

² См.: Оплот в *Heroes of Might and Magic III*. URL: <https://might-andmagic.fandom.com/ru/wiki/%D0%9E%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D1%82> (дата обращения 13 мая 2024).

големы, василиски, бесы, ангелы, дьяволы, титаны и др. Игрок во время игрового процесса использует боевых юнитов различного происхождения, что стирает грани между источниками их заимствования. Можно сказать, что таким образом разные мифологические реалии объединяются в игре как компоненты, составляющие фантастический жанр.

Второй вариант присутствия элементов скандинавской мифологии в игровом мире – параллелизм, когда мифология включается в фантазийный мир. Чаще всего такое происходит на уровне архетипов [Батурин, Галанина 2019]. Так, в игровом мире Elden Ring (2022) существует мировое древо³, которое видно из любой точки мира, оно является объектом поклонения придуманной игровой религии. По замыслу разработчиков, Древо Эрд создано игровыми богами, которые, в свою очередь, встраиваются в нарратив игры, создавая свою собственную мифологию. Таким образом, игрок видит архетип мирового древа, но также отдает себе отчет в том, что это не скандинавское мировое древо – Иггдрасиль, а архетип мирового древа, который встречается во многих мифологических системах. По сути, игрок пребывает в мире, который сценаристы создают на основе различных мифологических архетипов, добавляя новые черты и особенности.

Наконец, третий вариант представляет глубокое погружение игрового нарратива в уже существующую древнюю мифологическую систему. Как правило, в таком случае в игре происходит постройка близкого по виду нарратива, если сравнивать его непосредственно с мифологическими первоисточниками. С точки зрения производства сюжета это не такой сложный путь его создания, поскольку не требует проработки какой-либо новой системы. В игре God of War (2018) игрок знакомится с историей, действие которой развивается непосредственно в скандинавском мифологическом мире. Хоть изначально Кратос, главный герой, конструировался как представитель мира, мимикрирующего под древнегреческую мифологию, и в более ранних частях события игры происходили в Греции, разработчики смогли [Розман 2022] внести необходимые коррективы в его образ, чтобы он смог вписаться в скандинавскую мифологию. В малоизмененном виде в нарративе игры присутствуют боги: Локи, Фригг, Бальдр, Тор и Один, а также типичные для рассматриваемой мифологической системы существа: гномы, змей Йормунганд, великаны (йотуны), великан Мимир.

³ См.: Древо Эрд. URL: https://eldenring.fandom.com/ru/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE_%D0%AD%D1%80%D0%B4 (дата обращения 13 мая 2024).

Тем не менее трудно назвать такое копирование мифов полным воспроизводством мифологического повествования, поскольку сценаристами вносились коррективы как в образы персонажей, так и в нарратив игр. Мимир в игре функционирует как дружественный к главным героям персонаж, помогающий наводить справки об игровом мире и непосредственно о скандинавской мифологии.

В отличие от предыдущего примера в *God of War* (2018) можно заметить, что разработчики целенаправленно используют скандинавскую мифологию, и ее можно соответствующим образом идентифицировать в игре. Мировое древо в игровом мире называется Игдрасилем. Это мировое древо связывает девять миров, названия и характеристики которых полностью совпадают с мифологическими. Многие скандинавские мифологемы репрезентированы в этом игровом мире: молодильные яблоки Идунн, а также чудесное снаряжение гномов, которое обладает волшебными свойствами.

Очень сложен по своей структуре нарратив игры *AC:Valhalla*. Он выстроен на нескольких уровнях: альтернативная нашему миру современность, исторический уровень и мифологический уровень. Между каждым из уровней нарратива имеется свой способ перехода. В современности, где игрок пребывает изначально, близится массовая катастрофа, и способ ее избежать содержится в воспоминаниях ДНК, с помощью которых игрок погружается на исторический уровень повествования и пребывает в нем большую часть игрового времени. Примечательно, что со сменой уровня повествования происходит и смена протагониста, однако иногда могут случаться «помехи», и главный герой переживал все события от лица исторического протагониста, как если бы проживал их сам. Наконец, чтобы попасть в мифологическую реальность, историческому протагонисту-викингу нужно отправиться к вельве своего племени и выпить у нее специальный напиток, после чего он провалится в сон, в котором будет путешествовать по мифологическому миру, но уже от имени мифологического бога. Здесь, на третьем уровне нарратива, игрок видит мир, максимально похожий на мир, описываемый в первоисточниках мифов. Кроме того, игрок получает возможность самому побывать в нескольких мифологических скандинавских мирах, отличных от Мидгарда (человеческого мира по скандинавской мифологической космологии) – разработчики сами предлагают игроку побывать в облике Одина⁴. Однако и в таком случае есть детали, которые изменены в угоду соответствия

⁴ См.: *Assassin's Creed Valhalla* for PC, Xbox Series X. URL: <https://www.ubisoft.com/ru-ru/game/assassins-creed/valhalla/post-launch/dawn-of-ragnarok> (дата обращения 13 мая 2024).

игровому нарративу. Кроме того, исследователи замечают [Vandewalle, 2023] неточности в отображении мифологем, когда подразумевалось, что они должны были быть идентичны первоисточнику. Таким образом, на третьем примере бытования мифологии мы видим, что даже при попытке мимикрировать под скандинавскую мифологию полностью сценаристам игры требуется делать уступки и изменения в образах, в мифологической фабуле, брать лишь какие-то определенные наборы характеристик своим персонажам для того, чтобы игровой и мифологические нарративы не конфликтовали между собой.

Заключение

Таким образом, в ходе анализа были выделены три основных пути включения элементов скандинавской мифологии внутри игрового нарратива в зависимости от глубины их проникновения в нарративные структуры продукта. Первый, почти невидимый, предполагает их присутствие на уровне незаметных деталей, когда происходит практически полное размывание между мифологическими системами и игровым нарративом. Второй путь – на уровне архетипов, когда на первый взгляд сложно определить и невозможно однозначно сказать, что тот или иной элемент относится именно к скандинавской мифологии. Такие продукты чаще всего относят к жанру фэнтези. Наконец, третий путь – когда мифологический компонент начинает доминировать в игровом нарративе и предполагает лишь небольшие изменения, производимые игровыми сценаристами. Такой путь все больше и больше набирает популярность.

Использование в играх элементов скандинавской мифологии, как и других мифологий, становится весьма распространенным явлением. Среди разработчиков игр в жанре фантастики и, особенно, фэнтези это является легкой стратегией для создания увлекательного игрового нарратива.

Литература

- Батурин, Галанина 2019 – *Батурин Д.А., Галанина Е.В.* Мифологические структуры в видеоиграх: архетипы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 31–48.
- Петев, 2018 – *Петев Н.И.* Построение персоналий в рамках искусственной мифологии (на примере Warhammer 40.000) // Вестник науки Сибири. 2018. № 2 (29). С. 158–180.

- Розман 2022 – *Розман И.В.* Особенности репрезентации элементов скандинавской мифологии в видеоиграх на примере “God of War” (2018) // Труды XXV Международной объединенной научной конференции «Интернет и современное общество»: Сборник тезисов докладов. СПб., 2022. С. 18–20.
- Lasausse 2021 – *Lasausse L.* Vikings in gaming, gaming with Vikings // Proceedings of the 10th Háskóli Íslands Student Conference on the Medieval North. Reykjavik, 2021. P. 36–38.
- Vandewalle 2023 – *Vandewalle A.* Video games as mythology museums? Mythographical story collections in games // International Journal of Classical Tradition. 2023. Vol. 31. P. 90–112.

References

- Baturin, D.A. and Galanina, E.V. (2019), “Mythological structures in video games: Archetypes”, *Tomsk State University. Journal of Cultural and Art History*, vol. 36, pp. 31–48.
- Lasausse, L. (2021), “Vikings in gaming, gaming with Vikings”, in *Proceedings of the 10th Háskóli Íslands Student Conference on the Medieval North*, Reykjavik, Iceland, pp. 36–38.
- Petev, N.I. (2018), “Building personalities within the artificial mythology (on the example of Warhammer 40.000)”, *Vestnik nauki Sibiri*, vol. 29, no. 2, pp. 158–180.
- Rozman, I.V. (2022), “Peculiarities of representation of elements of Scandinavian mythology in video games using the example of ‘God of War’ (2018)”, in *Trudy XXV Mezhdunarodnoi ob’edinennoi nauchnoi konferentsii “Internet i sovremennoe obshchestvo”: Sbornik tezisev dokladov* [Proceedings of the 25th International Joint Scientific Conference “Internet and Modern Society”: Collected abstracts], Saint Petersburg, Russia, pp. 18–20.
- Vandewalle, A. (2023), “Video games as mythology museums? Mythographical story collections in games”, *International Journal of Classical Tradition*, vol. 31, pp. 90–112.

Информация об авторе

Александр В. Косухин, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; alexandrkosukhin@yandex.ru

Information about the author

Aleksandr V. Kosukhin, Russian State University for Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; alexandrkosukhin@yandex.ru

УДК 77:316.356.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-55-71

Семейный фотоальбом как визуальный нарратив

Диана О. Демина

*Государственный ордена Знак Почета музей А.М. Горького,
Нижний Новгород, Россия, dodemina@mail.ru*

Аннотация. Начиная с конца XX в. зарубежные и отечественные исследователи уделяют серьезное внимание изучению семейной памяти и способам ее конструирования. Одним из конструктов, аккумулирующим в себе воспоминания семьи, принято считать семейный фотоальбом, концентрирующий в себе символические, образные и вербальные репрезентации семейного прошлого, которые воспроизводятся, хранятся и транслируются членами одной семьи для обеспечения ее целостности и единства, формирования индивидуальной и семейной идентичности, а также передачи значимых ценностных ориентиров. Подобные семейные артефакты, такие как альбом и домашние фотографии, призваны передавать идеальный образ семьи и поддерживать семейные узы. Однако особое внимание со стороны ученых сосредотачивается не столько на самом событии прошлого, сколько на проблемах сохранения и трансляции памяти о нем. В частности, исследователи изучают особенности конструирования действительности членами определенного социума с позиции нарративного анализа. Цель настоящей работы заключается в том, чтобы представить семейный фотоальбом как цельный визуальный нарратив о прошлом семьи, выявив ключевые аспекты данного способа формирования семейной памяти. Ввиду этого в статье проводится сопоставление домашней фотографии и семейного фотоальбома как различных форм визуального нарратива с точки зрения стратегий организации повествовательного текста, его структуры и специфики создания.

Ключевые слова: семейная память, семейный фотоальбом, фотография, конструирование памяти, нарративный анализ, нарратив

Для цитирования: Демина Д.О. Семейный фотоальбом как визуальный нарратив // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 55–71. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-55-71

© Демина Д.О., 2024

Family photo album as a visual narrative

Diana O. Demina

*The State Order of Honor Maxim Gorky Museum,
Nizhny Novgorod, Russia, dodemina@mail.ru*

Abstract. Since the end of the 20th century, foreign and domestic researchers have paid serious attention to the study of family memory and methods of its construction. One of the constructs that accumulates family memories is considered to be a family photo album, which concentrates symbolic, figurative and verbal representations of the family past, which are reproduced, stored and broadcast by members of the same family to ensure its integrity and unity, the formation of individual and family identity, and also the transfer of significant value guidelines. Family artifacts such as albums and home photographs are intended to convey an ideal image of the family and maintain family ties. However, scientists focus particular attention not so much on the past event itself, as on the problems of preserving and transmitting the memory of it. In particular, researchers study the peculiarities of the construction of reality by members of a certain society from the position of narrative analysis. The purpose of the paper under consideration is to present a family photo album as an integral, visual narrative about the family's past, identifying the key aspects of this method of forming family memory. Therefore, the article compares home photography and family photo album as different forms of visual narrative in terms of strategies of narrative text organization, its structure and the specifics of its creation.

Keywords: family memory, family photo album, photography, construction of memory, narrative analysis, narrative

For citation: Demina, D.O. (2024), "Family photo album as a visual narrative", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 55–71, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-55-71

Введение

За последние несколько десятилетий пространство современных исследований в области memory studies значительно расширилось. Сегодня как в зарубежном, так и отечественном академическом поле со стороны исследователей различных областей социогуманитарного знания прослеживается явный интерес к разноракурсному изучению семейной памяти, механизмов ее конструирования и компонентов, лежащих в основе межпоколенческой коммуникации.

Одновременно отсутствие единого концептуального подхода к изучению данного типа памяти открывает перед исследователями новые перспективы для обобщения и использования накопленного теоретико-методологического инструментария из смежных дисциплин для выявления базовых особенностей семейной памяти и способов ее построения. Среди материальных форм, в которых институционализируется семейная память, есть объекты, которые сами по себе «рассказывают» или служат напоминанием о событиях прошлого. Одним из ключевых элементов, аккумулирующим в себе память семьи, является семейный фотоальбом.

Обращение к фотоальбомам необходимо как для запечатления и сохранения памятных воспоминаний, так и для их актуализации в процессе просмотра. Семейный альбом является точкой опоры для устной наррации истории семьи и визуальной репрезентацией отдельных фрагментов из жизни ее членов. Е. Васильева, А. Стрельникова [Васильева, Стрельникова 2012], Т. Лугуценко, А. Товчига [Лугуценко, Товчига 2019], П. Романов, Е. Ярская-Смирнова [Романов, Ярская-Смирнова 2007], [Sandbye 2014] и другие предлагают различные подходы к исследованию семейных фотоальбомов. Однако цель данного исследования заключается в том, чтобы представить фотоальбом семьи как цельное визуальное повествование о семейной истории с позиции идей о нарративности невербальных источников, изложенных прежде в различных научных трудах.

В настоящей статье предпринята попытка выявить ключевые способы и аспекты организации и структурирования семейных фотоальбомов с точки зрения темпорально-пространственного континуума и социальной коммуникации, а также провести сопоставление домашней фотографии и семейного фотоальбома как различных форм визуального нарратива. Подобное прочтение фотоальбома позволит обозначить как валидность, так и потенциал метода нарративного анализа для изучения подобного рода сложносоставных и мультифункциональных источников.

Роль фотоальбома в пространстве семейной памяти

Исследование феномена семейной памяти неразрывно связано с коммеморативными практиками, к числу которых относится процесс нарративизации. Семейные нарративы транслируют общие, непрерывные рассказы о семейной истории, которые выстраиваются семьями с целью создания чувства коллективной идентичности

и формирования связей между поколениями [Jones, Askerman 2018, p. 1]. Роль одного из ключевых инструментов, предназначенных для конструирования личной истории, отводится семейному фотоальбому, включающему различные фотографические сюжеты. Наряду с этим семейная фотография служит инструментом для домашней коммуникации, которая реализуется в ходе межличностного общения внутри малой группы. Уместно подчеркнуть, что визуальный нарратив фотографии является пикториальной формой домашнего режима коммуникации [Чалфен 2010, с. 101]. В то время как визуальный нарратив семейного фотоальбома сочетает в себе пикториальную форму с письменной, если речь, конечно, идет о наличии подписей, заголовков или сопроводительного текста к фотографиям. В целом семейные альбомы являются объектами, связанными с личной, эмоциональной, социальной и культурной коммуникацией. Их можно интерпретировать как способы понимания и примирения с жизнью, и одновременно они документируют широкий спектр социологических аспектов повседневной жизни людей [Sandbye 2014, p. 2].

Несомненно, подобные артефакты создаются для личного пользования с целью коммуникации между членами семьи, друзьями. Как компонент семейной памяти он служит инструментом, посредством которого люди понимают и иллюстрируют социальный мир [Шмид 2003, с. 102]. Сосредоточение визуальных репрезентаций, отражающих повествование о прошлом конкретной семьи, предоставляет ее членам возможность самостоятельно реконструировать семейные воспоминания. В этом смысле семейные фотоальбомы – это объекты, которые производятся, используются, распространяются, о которых говорят, смеются, плачут, о которых заботятся, забывают и даже выбрасывают [Sandbye 2014, p. 12]. Подобное обращение к обширному корпусу фотоснимков является для членов семьи импульсом, побуждающим их задаваться вопросами о своем происхождении, что, безусловно, подчеркивает взаимосвязь между фотографией и отраженными на ней воспоминаниями. Нередко именно этот, преимущественно невербальный, источник остается единственным связующим звеном в межпоколенческой коммуникации. Так, исследователями отмечается, что к моменту доступа к визуальному источнику, дома и вещи, изображенные на фотоснимках, могут быть утрачены, а людей, чьи лица запечатлены фотокамерой, и вовсе нет в живых [Романов, Ярская-Смирнова 2007, с. 148]. В силу этого семейный фотоальбом может поначалу расцениваться как немой источник семейных воспоминаний [Sandbye 2014, p. 8], способный «заговорить» лишь в процессе глубокого изучения и интерпретации.

В качестве опоры для реконструкции семейной истории выступают встроены в альбом фотографии, каждая из которых является ассоциативным ключом к закодированным воспоминаниям. Семейные фотографии могут в определенных условиях и обстоятельствах путем их «прочтения» запустить работу памяти, выявив различные смысловые уровни, зачастую не лежащие на поверхности [Kuhn 2002]. Тем не менее в большинстве случаев они отражают желание членов семьи запечатлеть идеальную семейную жизнь [Holland, Spence 1991, p. 4]. Согласно П. Бурдые, в процессе создания семейных фотографий основное внимание сфокусировано непосредственно на воспроизведении образа сплоченной группы, при котором отчетливо прослеживается символический родственный облик. В этом контексте «семейный альбом отражает истину социального воспоминания», поскольку образы прошлого, выстроенные в хронологическом порядке в альбом, согласно «порядку причин» социальной памяти, воссоздают и передают воспоминания, заслуживающие того, чтобы их сохраняли, что обусловлено видением группы своего единства как в прошлом, так и в настоящем [Бурдые 2014, с. 56]. По словам Ж. Бодрийяра, ключевая роль фотографии заключается не столь в изображении события, чем скорее в его констатации как такового [Бодрийяр 2008]. Наряду с этим визуальный антрополог Э. Эдвардс пишет, что

Фотографии пересекают временную и пространственную сферы. Они обладают «эффектом близости» – «там-тогда» / «здесь-сейчас» – видимость непосредственного опыта прошлого <...> фотография – это опыт, который кто-то пережил, каким бы банальным он ни был <...> возможно, они позволяют нам глубже проникнуть в это прошлое новыми способами [Evans 2018, p. 26].

Между тем преобладающее количество фотографий, формирующих личную фотоколлекцию, имеют постановочный характер, в отличие от спонтанных фотографий, которые редко занимают доминирующее положение в фотоальбоме. Именно постановочные снимки преимущественно служат средством для воссоздания воспоминаний [Нуркова 2006, с. 209]. Отсюда следует, что спонтанные фотографии представляют собой более правдивый осколок воспоминания, нежели чем постановочные кадры, в которых участники заранее продумывают содержание своего «фотонарратива», мысленно «прописывая» сценарий своей так называемой фотоистории.

Как подчеркивает М. Лэнгфорд, отдельные фотографии могут быть использованы в качестве своего рода подсказок и реквизита

в вербальных представлениях памяти – «наши фотографические воспоминания используются в перформативной устной традиции», но вместе с тем альбом является выражением автобиографической и коллективной памяти в результате действий автора-составителя по отбору изображений, аннотаций и организации фотоснимков [Langford 2001]. В данном случае фотоальбом является классическим примером горизонтального повествования, пронизанный символическими, образными и вербальными репрезентациями прошлого семьи, который формируется и передается ее представителями для обеспечения целостности и единства группы, конструирования индивидуальной и семейной идентичности, а также трансляции значимых семейно-ценностных ориентиров.

Совокупность приведенных позиций дает основание обозначать семейный фотоальбом как источник, заслуживающий внушительного доверия. Разумеется, процесс работы с личными фотографиями позволяет раскрыть и исследовать последовательность взаимосвязей между личным содержанием, контекстами и значениями самих фотографий, а также связь с более широкими аспектами социальной памяти и национальной идентичности.

Вместе с тем в последнее десятилетие исследователи уделяют серьезное внимание изучению практик формирования семейных фотоальбомов в медиасреде, в частности на платформах социальных сетей [Holloway, Green 2017; Cabalquinto 2019; Janning, Scalise 2015; Lohmeier, Böhling 2017], обсуждая специфику создания, особенностей хранения и передачи фотоматериалов в цифровом формате. В свою очередь, сегодня семейный альбом, в том его материальном виде, к которому мы привыкли, является исчезающим явлением [Sandbye 2014, p. 15], что лишь подчеркивает значимость настоящего исследования.

Семейный фотоальбом как форма визуального повествования

Нарративный поворот, обозначенный М. Крейсвиртом в 90-е годы XX столетия, вывел понятие нарратива за границы своего предмета [Kreiwirth 1992, p. 630]. В соответствии с концепцией В. Шмида, под нарративом следует подразумевать произведение со «сложной коммуникативной структурой», излагающее историю, в которой иллюстрируется ряд определенных событий [Шмид 2003, с. 39]. В настоящее время исследователи из разных областей социогуманитарного знания активно применяют метод нарративного анализа как междисциплинарный метод исследования, обуслов-

ливая тем самым возможность отнесения его к интерпретативному направлению социальных наук [Ярская-Смирнова 1997, с. 38].

Будучи качественным методом исследования различного рода источников, основанным на идее структурного рассмотрения текста, нарративный анализ занимает важную роль в познании и изучении множества социальных практик. Предметом исследования в этом случае может выступать и семейный фотоальбом как организация опыта в последовательную цепь событий. Личность в этом смысле упорядочивает опыт как логически, так и темпорально, придавая своим социальным практикам форму и смысловое значение [Леонтович 2011, с. 92].

К. Риссман выделяет несколько моделей нарративного анализа: тематический, структурный, интеракционный и перформативный, позволяющий исследователям не только понять, «что говорится», как строится повествование, но и «услышать» диалог между рассказчиком и слушателем и изучить нарратив как процесс и действие [Riessman 2005]. Благодаря данным моделям исследователи могут проследить, как авторы фотоальбомов создают свою версию семейной реальности, наделяя членов семьи конкретными ролями и функциями в повествовании и выстраивая внутрисемейные события в последовательный нарративный сюжет.

Помимо этого, М. Ян, опираясь на таксономию Р. Барта, также предлагает собственную классификацию, согласно которой семейный альбом относится к типу нарратива о личном опыте или к семейному нарративу [Jahn 2005, p. 21]. Модель такого рода нарратива подразумевает две структуры: поверхностную, как легко считываемую форму текста, и глубинную, то есть основополагающую систему ценностей, интегрированную в текст [Тичер 2009, с. 174]. Получается, что, организуя и структурируя содержимое семейного фотоальбома, личности отождествляют свою жизнь с непрерывным процессом, выражая в форме визуального изложения текста свою повседневность, бытие, взаимодействие с окружающим миром, а также различные социальные явления.

Тем не менее можно наблюдать явные различия в визуальных нарративах фотографии и семейного фотоальбома, которые в большей степени заключаются в стратегиях построения текста, его структуре и специфике создания и процесса так называемого «чтения». Говоря о тактике построения визуальных нарративов применительно к обозначенным источникам, следует сфокусироваться на практической стороне вопроса. Речь идет о том, что процесс создания фотографии включает этапы планирования, позирования, фотографирования, редактирования, показа [Чалфен 2010, с. 102], в то время как процесс повествования фотоальбома связан

с практикой сбора, упорядочивания, оформления уже имеющихся фотоснимков в нарративном арсенале и этапе демонстрации. В данном случае на этапе планирования фотографии определяются фотографическая идея, технические средства для ее реализации, лица, которые будут запечатлены и, разумеется, их действия в кадре [Чалфен 2010, с. 104–107].

В свою очередь, вопросы организации повествования в альбоме напрямую связаны с логикой комбинирования уже существующих снимков. Так, в процессе наррации в границах фотоальбома задача по созданию отдельных фотоснимков уже не стоит, фотография не требует привлечения инструментов для ее воспроизведения, поскольку она сама является частью инструментария. Получается, что фотографии заключают в себе лишь фрагмент семейной истории, вписанный в контуры фотокадра, но никак ее целиком. В этом смысле альбом имеет доминирующее положение, поскольку включает преимущественное количество эпизодов из частной жизни семьи.

Наряду с этим важен композиционный стиль визуального нарратива [Чалфен 2010, с. 111–112]. В случае с фотографией фокус направлен непосредственно на композиционное построение внутри кадра, расстановку людей и их действия, выбор, организацию и оформление внутреннего пространства, что определенно резонирует с повествованием в границах фотоальбома, где внимание при наррации сосредотачивается на сюжетно-событийной и темпорально-пространственной связи автономных фотографий. Имеется в виду, что композиция собирается из снимков в их взаимосвязи посредством даты, события, локуса и т. д.

Вместе с тем визуальное повествование обозначенных источников разнится и по уровню интерпретации. Нельзя не отметить, что семейные фотографии, равно как и фотоальбомы, являются произведениями интертекстуальными, многослойными, сложными по своему структурному содержанию. Так, фотография характеризуется наличием в ней двух видов сообщений: денотативного и коннотативного [Барт 1989, с. 303]. Для понимания и конвертации фотографического текста в нарратив необходимо произвести декодирование двойной, денотативно-коннотативной структуры [Барт 1989, с. 309], только в этом случае повествование будет выходить за рамки буквального отражения события, раскрывая свое символическое значение и смысловое содержание нарратива. Однако при идентификации события на фотографии, встроенной в содержимое фотоальбома, будет достаточно поверхностного распознавания сюжета. В этом случае повествовательная нить фотоальбома будет раскрываться посредством считывания первого слоя изображений,

например детские годы, юношество, свадебная церемония, рождение детей и т. д.

Иначе говоря, визуальный нарратив будет складываться через череду событий, образуя единую смысловую систему и причинно-следственные связи между кадрами. В контексте фотоальбома этот процесс «чтения» будет условно первичным, предшествующим более глубокому детализированному анализу с раскрытием коннотативной структуры каждого отдельного снимка, который в результате расширит канву повествования. Таким образом, при анализе семейного альбома представляется возможным выделить множество повествовательных слоев. В то время как при изучении фотографии визуальное повествование не будет столь обширным и многоуровневым, даже несмотря на возможные изменения в коннотативной структуре фотоснимка, которые, по существу, будут зависеть от взгляда интерпретатора.

Особенности «прочтения» семейного фотоальбома

Исследование семейного фотоальбома как ландшафта для сохранения памяти относительно устойчивой малой группы подразумевает использование преимущественно качественных методов анализа [Васильева, Стрельникова 2012]. Руководствуясь, в частности, методом нарративного анализа, исследователи фокусируют внимание на структуре построения сюжета, действующих лицах, причинно-следственных связях между событиями, визуальных образах, иллюстрирующих семейные взаимоотношения и социальный капитал семьи [Леонтович 2011; Нуркова 2006].

Ключевыми подходами, с точки зрения которых можно проанализировать нарратив, принято считать синтагматический и парадигматический, основанные на идеях В. Проппа и К. Леви-Стросса [Леонтович 2011, с. 95]. Помимо этого, Т. Терехова и С. Малахаева выделяют контентно-ориентированный метод анализа, сосредоточенный на выявлении имплицитного содержания нарратива, а также формальный анализ, заключающийся в прояснении структуры сюжета, стилистическое оформление нарратива и чувств, вызванных историей [Терехова, Малахаева 2015, с. 144]. Совокупность данных подходов позволяет исследователям проанализировать содержание семейного фотоальбома как с учетом трех базовых аспектов: темпорального, пространственного и социального, так и с позиции выбора стилистических средств, смысловых особенностей построения сюжета, представив фотографическое содержимое фотоальбома как важное визуальное повествование истории конкретной семьи.

Рассматривая семейный альбом с точки зрения нарративной структуры, необходимо обращаться к критериям, предложенным О. Леонтович [Леонтович 2011, с. 93]. В этом случае понимание временных границ, в рамках которых разворачивается повествование, дает исследователям возможность выявить хронологическое изложение жизни в определенном порядке [Sandbye 2014, р. 5]. Роли и функции ключевых персонажей нарратива отводятся лицам, запечатленным на фотоснимках, иначе говоря, в фокусе внимания находятся реальные люди, исполняющие роли самих себя. При этом в нарратив зачастую встроены дополнительные ветви повествования, например фотографии дальних родственников, друзей, что, несомненно, усложняет структуру текста, делая рассказ многослойным.

В качестве базовых опорных точек для создания цельного визуального нарратива выступают фотографии, расположенные и скомбинированные на страницах в альбоме, в соответствии с авторской идеей. Изображение в данном случае соответствует не слову, а целому высказыванию [Эко 2006, с. 201], подобное единение фотографических деталей отражает так называемую событийность. Автор в этом смысле конструирует повествование с намерением перенести своего зрителя в прошлые времена, воспроизводя то, что происходило таким образом, чтобы в будущем у его потенциального «читателя» были основания сделать конкретный вывод, зачастую нравственного содержания [Ярская-Смирнова 1997, с. 43]. Рассказчик передает важную для него информацию, свое представление о картине мира и ценностных ориентациях. Безусловно, сведения, заключенные в визуальных репрезентациях, адресуются в первую очередь членам семьи.

Наряду с этими исследователями подчеркивается, что при анализе семейных фотоальбомов, помимо встроенных в нарратив фотографий, отмечается наличие нефотографических материалов, таких как: газетные вырезки, письма, рисунки, цветные аппликации, стихи, открытки, наклейки и иные декоративные элементы [Sandbye 2014; Васильева, Стрельникова 2012; Романов, Ярская-Смирнова 2007]. Кроме того, следует учитывать физическую материальность альбома, присутствие в нем заголовков, подписей к фотоснимкам с указанием даты или имен, а также оформление границ фотографий, например декоративным узором. Подобные факультативные компоненты служат маркерами, свидетельствующими о намерении автора-составителя фотоальбома дополнить свой фотонарратив, акцентировать внимание на значимых жизненных эпизодах.

Поскольку повествование конструируется сквозь призму фотографического ряда, в котором содержатся определенные смыслы

и значения, то задача исследователей – провести декодирование этих имплицитных знаков, раскрыв суть и содержание нарратива. Подразумевается, что для более глубокого прочтения нарратива, ориентированного на выявление разного рода фактов из глубинных структур повествования и охват большего числа таких аспектов, как материальность, перформативность, визуальность, необходим комплексный научный подход, а исследователю необходимо обратиться к дополнительным инструментам анализа [Sandbye 2014, p. 5]. В данном случае содержимое семейных фотоальбомов позволяет комбинировать нарративный анализ с визуальным и семиотическим методами исследования.

Интерпретация

Вопрос истины в повествовании является предметом научных дискуссий [Ярская-Смирнова 1997, с. 40]. С одной стороны, нарратив может представлять собой нечто иное, как отражение реальности, с другой – повествование может конструироваться как на вычленинии определенных реальных историй, но вырванных из контекста, так и на историях, подвергнутых идеализации, что впоследствии вносит свою интерпретацию изложенных событий. Тем не менее прошлое – это селективная, избирательная конструкция [Ярская-Смирнова 1997, с. 41], в результате чего авторы в процессе визуального повествования заведомо опускают из своей истории детали, угрожающие их идентичности. В данном случае семейный фотоальбом обладает большей правдоподобностью, нежели чем автономная фотография, поскольку представляет собой серию визуальных текстов, хотя, безусловно, требующую от зрителя значительное количество усилий в его прочтении нежели, чем это было бы необходимо при работе с вербальными текстами.

Нарративный анализ в этом смысле исследует не просто содержание жизненного опыта, а скорее формы рассуждения о нем, предполагая чуткое «погружение» исследователя в жизненную ситуацию «другого» с опорой на собственные эмпатические навыки. В то же время мы имеем возможность рассказать об одних и тех же событиях абсолютно по-разному, ибо каждый человек обладает своей собственной системой ценностных ориентиров [Вебер 1990, с. 604].

Интерпретация, расшифровка и толкование глубинной структуры текста в данном случае подразумевает прочтение нарратива под разного рода ракурсами. В то время как способность индивида понимать и полностью улавливать значение даже самого простого текста неразрывно связана с богатством фоновых знаний, с опытом,

которые «читатель» сознательно или бессознательно привносит в сознание, т. е. использует для конструирования и интерпретации смысловых значений [Franzosi 1998]. Наиболее эмоциональное прочтение может быть реализовано только в процессе глубокого изучения ценностей автора, путем сопереживания ему. Более того, для исследователя важен аспект принятия авторской позиции и попытка взглянуть на мир глазами другого человека, сохраняя при этом определенную дистанцированность и претерпевая неизбежный когнитивный и эмоциональный диссонанс.

В подобной попытке коммуницирования с автором необходимо постоянно лавировать между глобальным и локальным, общим и частным, поскольку каждая семейная фотография тем или иным образом встраивается в определенный ритуал или традицию конкретной семьи. Тем не менее каждый зритель будет считывать это повествование по-разному, непосредственно через свою оптику, которая вне сомнений будет отлична от остальных. В процессе толкования фоновые знания зрителя будут преломляться с опытом автора, равно как системы ценностных ориентиров, политические взгляды и убеждения будут накладываться друг на друга [Ярская-Смирнова 1997, с. 49].

Важен не только личный опыт автор и зрителя, но и контексты, в которых разворачиваются действия по созданию и последующему толкованию нарратива. В подобного рода конструкциях, как семейный фотоальбом, частная, личная информация неразрывно переплетается с более широким историческим контекстом. В результате, чтобы понять мысль, заключенную в фотографиях, необходимо иметь представление об истории и культуре конкретной страны, семейных структурах, культурных взглядах на пол, системе образования, традициях фотографирования и множество других аспектов [Sandbye 2014, p. 12]. Такой подход свидетельствует о вариативности прочтения нарратива, о повествовательной разветвленности, о возможности расширения границ визуального текста путем встраивания в него дополнительных вводных данных. Из этого следует, что не существует единственной интерпретации, и нарратив, встроенный в структуру семейного фотоальбома, будет являться лишь одной гранью реальности, созданной автором.

Заключение

Семейный фотоальбом представляет собой сложносоставной материальный объект личного архива, заключающий в своей структуре визуальный нарратив о семейной истории. В данном случае

повествование строится на двух столпах человеческой жизни: социальной и индивидуальной. В результате преломления этих жизненных сфер выстраивается линейный нарратив, рассказывающий о персональной истории членов одной семьи. Авторы-составители фотоальбомов производят отбор визуальных материалов, комбинируя и рифмуя изображения в определенном логическом порядке, что позволяет им выстраивать определенный событийный ряд со своей собственной смысловой линией.

Подводя заключительную черту, стоит сказать, что благодаря методу нарративного анализа исследователи имеют возможность проследить внутрисемейные отношения, находящие выражение за границами языковых практик и отражающиеся в форме визуального текста. К тому же комбинация вышепредложенных методов анализа позволяет наглядно проследить тактику конструирования семейной памяти.

Между тем организация и структурирование альбома не только формирует историю семьи, но и диктует способы ее повествования. Иначе говоря, использование людьми семейных фотографий и альбомов регулируется теми же структурными основаниями, что и более широкие устные традиции, такие как, например, устные воспоминания. Семейный альбом структурирует опыт восприятия и память конкретной семьи, избирательно и осознанно выстраивая каждое жизненное событие. Данная практика – это есть не что иное, как документирование своей частной и семейной жизни.

Таким образом, индивиды, создавая визуальную биографическую повесть, стремятся рассказать свою микроисторию, ориентированную на читателя в лице настоящих и будущих представителей своей семьи. Фотоальбом в этом смысле выступает в роли посредника в межпоколенческой коммуникации, обращаясь к которому индивиды получают возможность актуализировать воспоминания и реконструировать семейную событийную нить.

Литература

- Барт 1989 – *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- Бодрийяр 2008 – *Бодрийяр Ж.* Изнасилованное изображение // Photographer.ru. 2008. 27 окт. URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (дата обращения 10 февраля 2024).
- Бурдые 2014 – *Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К.* Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии / Пер. с фр. Б.М. Скуратова; послесл. А.Т. Бикбова. М.: Праксис, 2014. 456 с.

- Васильева, Стрельникова 2012 – *Васильева Е.В., Стрельникова А.В.* Биографическая память городских семей: опыт анализа фотоальбомов // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2012. № 2 (82). С. 288–304.
- Вебер 1990 – *Вебер М.* Избранные произведения: пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова; предисл. П.П. Гайдено. М.: Прогресс, 1990. 808 с.
- Леонтович 2011 – *Леонтович О.А.* Методы коммуникативных исследований. М.: Гиозис, 2011. 224 с.
- Лугуценко, Товчига 2019 – *Лугуценко Т.В., Товчига А.С.* Фотография как документ: анализ концептуальных подходов в аспекте социальной философии // Культура и цивилизация. 2019. № 2 (10). С. 71–78.
- Нуркова 2006 – *Нуркова В.В.* Зеркало с памятью: феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М.: РГГУ, 2006. 287 с.
- Романов, Ярская-Смирнова 2007 – *Романов П., Ярская-Смирнова Е.* Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. 528 с.
- Терехова, Малахаева 2015 – *Терехова Т.А., Малахаева С.К.* Нарративный анализ как понимающий метод // Гуманитарный вектор. 2015. № 1 (41). С. 143–152.
- Тичер 2009 – *Тичер С., Мейрей М., Водак П., Веттер Е.* Методы анализа текста и дискурса: пер. с англ. Харьков: Гуманитарный центр, 2009. 356 с.
- Чалфен 2010 – *Чалфен Р.* Семейный фотографии как коммуникация посредством изображений // Социологический журнал. 2010. № 1. С. 98–118.
- Шмид 2003 – *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Эко 2006 – *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию / Пер. с ит. В.Г. Резник, А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
- Ярская-Смирнова 1997 – *Ярская-Смирнова Е.* Нарративный анализ в социологии // Социологический журнал. 1997. № 3. С. 38–61.
- Cabalquinto 2019 – *Cabalquinto E.C.* “They could picture me, or I could picture them”: Displaying family life beyond borders through mobile photography // Information Communication and Society. 2019. No. 2 (23). P. 1–17.
- Evans 2018 – *The ethics of seeing. Photography and twentieth-century German history / ed. by J. Evans, P. Betts, S.-L. Hoffmann.* N.Y.: Berghahn Books, 2018. 306 p.
- Franzosi 1998 – *Franzosi R.* Narrative analysis – or why (and how) sociologists should be interested in narrative // Annual Review of Sociology. 1998. Vol. 24. P. 517–554.
- Holland, Spence 1991 – *Family snaps: The meanings of domestic photography / Ed. by P. Holland, J. Spence.* L.: Virago. 1991. 252 p.
- Holloway, Green 2017 – *Holloway D., Green L.* Mediated memory making: The virtual family photograph album // Communications. 2017. No. 3 (42). P. 1–18.
- Jahn 2005 – *Jahn M.* Narratology: A guide to the theory of narrative. Cologne: University of Cologne, 2005. URL: <https://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf> (дата обращения 4 февраля 2024).

- Janning, Scalise 2015 – *Janning M., Scalise H.* Gender and generation in the home curation of family photography // *Journal of Family Issues*. 2015. No. 12 (36). P. 1702–1725.
- Jones, Ackerman 2018 – *Jones J., Ackerman M.S.* Co-constructing family memory: Understanding the intergenerational practices of passing on family stories // CHI '18: Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. Montréal, 2018. P. 1–13.
- Kreiwirth 1992 – *Kreiwirth M.* Trusting the tale: The narrativist turn in the human sciences // *New Literary History*. 1992. Vol. 23. No. 3. P. 629–657.
- Kuhn 2002 – *Kuhn A.* Family secrets: Acts of memory and imagination. L.: Verso, 2002. 181 p.
- Langford 2001 – *Langford M.* Suspended conversations: The afterlife of memory in photographic albums. Montreal; Kingston: McGill-Queens University Press, 2001. 256 p.
- Lohmeier, Böhling 2017 – *Lohmeier C., Böhling R.* Communicating family memory: Remembering in a changing media environment // *Communications*. 2017. No. 3 (42). P. 277–292.
- Riessman 2005 – *Riessman C.K.* Narrative analysis // *Narrative, memory and everyday life*. Huddersfield: University of Huddersfield, 2005. P. 1–7.
- Sandbye 2014 – *Sandbye M.* Looking at the family photo album: A resumed theoretical discussion of why and how // *Journal of Aesthetics and Culture*. 2014. No. 1 (6). P. 1–17.

References

- Bart, R. (1989), *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poe'tika* [Selected works: Semiotics. Poetics], Progress, Moscow, USSR.
- Baudrillard, J. (2008), “Violence done to the image”, in *Photographer.ru*, available at: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (Accessed 10 Feb. 2024).
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R. and Chamboredon, J.-C. (2014), *Obshchedostupnoe iskusstvo: Opyt o sotsial'nom ispol'zovanii fotografii* [Public art: An experience about the social use of photography], Praxis, Moscow, Russia.
- Cabalquinto, E.C. (2019), “‘They could picture me, or I could picture them’: Displaying’ family life beyond borders through mobile photography”, *Information Communication and Society*, vol. 23, pp. 1–17.
- Chalfen, R. (2010), “Interpreting family photography as pictorial communication”, *Sotsiologicheskii zhurnal*, no. 2, pp. 98–117.
- Eco, U. (2006), *Otsutstvuyushchaya struktura: Vvedenie v semiologiyu* [Missing structure: Introduction to semiology], Symposium, Moscow, Russia.
- Evans, J., Betts, P. and Hoffmann, S.-L., eds. (2018), *The ethics of seeing. Photography and twentieth-century German history*. Berghahn Books, New York, USA.
- Franzosi, R. (1998), “Narrative analysis – or why (and how) sociologists should be interested in narrative”, *Annual Review of Sociology*, vol. 24, pp. 517–554.

- Holland, P. and Spence, J., eds. (1991), *Family snaps: The meanings of domestic photography*, Virago, London, UK.
- Holloway, D. and Green, L. (2017), “Mediated memory making: The virtual family photograph album”, *Communications*, vol. 42, no. 3, pp. 1–18.
- Jahn, M. (2005), *Narratology: A guide to the theory of narrative*, University of Cologne, Cologne, Germany, available at: <https://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf> (Accessed 4 Feb. 2024).
- Janning, M. and Scalise, H. (2015), “Gender and generation in the home curation of family photography”, *Journal of Family Issues*, vol. 36, no. 12, pp. 1702–1725.
- Jones, J. and Ackerman, M.S. (2018), “Co-constructing family memory: Understanding the intergenerational practices of passing on family stories”, in *CHI '18: Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Montréal, Canada, pp. 1–13.
- Kreiswirth, M. (1992), “Trusting the tale: The narrativist turn in the human sciences”, *New Literary History*, vol. 23, no. 3, pp. 629–657.
- Kuhn, A. (2002), *Family secrets: Acts of memory and imagination*, Verso, London, UK.
- Langford, M. (2001), *Suspended conversations: The afterlife of memory in photographic albums*, McGill-Queens University Press, Montreal, Kingston, Canada.
- Leontovich, O.A. (2011), *Metody kommunikativnykh issledovaniy* [Communication research methods], Gnosis, Moscow, Russia.
- Lohmeier, C. and Böhlting, R. (2017), “Communicating family memory: Remembering in a changing media environment”, *Communications*, vol. 42, no. 3, pp. 277–292.
- Lugutsenko, T.V. and Tovchiga, A.S. (2019), “Photography as a document: an analysis of conceptual approaches in the aspect of social philosophy”, *Culture and Civilization*, vol. 10, no. 2, pp. 71–78.
- Nurkova, V.V. (2006), *Zerkalo s pamyat'yu: Fenomen fotografii: Kul'turno-istoricheskiiu analiz* [Mirror with memory: The phenomenon of photography: Cultural and historical analysis], RGGU, Moscow, Russia.
- Riessman, C.K. (2005), “Narrative analysis”, in *Narrative, memory and everyday life*, University of Huddersfield, Huddersfield, UK, pp. 1–7.
- Romanov, P. and Yarskaya-Smirnova, E. (2007), “Landscapes of memory: the experience of reading photo albums”, in *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nuyu real'nost'* [Visual anthropology: New perspectives on social reality], Nauchnaya kniga, Saratov, Russia.
- Sandbye, M. (2014), “Looking at the family photo album: A resumed theoretical discussion of why and how”, *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 6, no. 1, pp. 1–17.
- Schmid, W. (2003), *Narratologiya* [Narratology], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Terekhova, T. and Malakhaeva, S. (2015), “Narrative analysis as an understanding method”, *Gumanitarnyi vektor*, vol. 41, no. 1, pp. 143–152.
- Ticher, S., Meirei, M., Vodak, R. and Vetter, E. (2009), *Metody analiza teksta i diskursa* [Methods of text and discourse analysis], Gumanitarnyi tsentr, Kharkiv, Ukraine.

- Vasil'eva, E.V. and Strel'nikova, A.V. (2012), "Biographical memory of urban families: experience in analyzing photo albums", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies"* Series, vol. 82, no. 2, pp. 288–304.
- Weber, M. (1990), *Izbrannye proizvedeniya* [The selected works], Progress, Moscow, USSR.
- Yarskaya-Smirnova, E.R. (1997), "Narrative analysis in sociology", *Sotsiologicheskii zhurnal*, no. 3, pp. 38–61.

Информация об авторе

Диана О. Демина, Государственный ордена Знак Почета музей А.М. Горького, Нижний Новгород, Россия; 603005, Россия, Нижний Новгород, ул. Семашко, д. 19; dodemina@mail.ru

Information about the author

Diana O. Demina, The State Order of Honor Maxim Gorky Museum, Nizhny Novgorod, Russia; 19, Semashko St., Nizhny Novgorod, Russia, 603005; dodemina@mail.ru

Динамика исторической памяти: «История Аарона» как история Холокоста

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, poetika@gmail.com*

Аннотация. В данной статье исследуется динамика исторической памяти на примере израильского короткометражного фильма «История Аарона Барака: история Холокоста» (2021), посвященного одному из эпизодов Холокоста: бегству из каунаского гетто и спасению еврейского мальчика, впоследствии ставшего председателем Верховного суда Израиля. Процесс репрезентации памяти об этом эпизоде проходит несколько стадий: личная память Аарона Барака, зафиксированная в его выступлениях и интервью, медиация этой памяти в СМИ, когда она становится уже частью коллективной коммуникативной памяти, и, наконец, ремедиация в фильме. В процессе ремедиации расширяется аудитория: во-первых, за счет детей, на которых, в первую очередь, ориентирован фильм, во-вторых (после его перевода на английский язык) – за счет англоязычной аудитории. В фильме используется несколько медиа (игровое кино, документальная кинохроника, личные и исторические фотографии, анимация, видеорепортажи, видеообращение), которые способствуют разноплановому, в том числе визуальному и эмоциональному, восприятию рассказываемой истории. Также большое значение в процессе ремедиации приобретают этические аспекты, подчеркнутые самим Аароном Бараком. В целом данный фильм можно рассматривать как часть процесса формирования культурной (в терминологии Я. Ассмана) памяти о Холокосте.

Ключевые слова: историческая память, культурная память, постпамять, динамика памяти, ремедиация, память и медиа, Холокост

Для цитирования: Малкина В.Я. Динамика исторической памяти: «История Аарона» как история Холокоста // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 72–83. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-72-83

The dynamics of historical memory. “The Story of Aharon Barak: A Holocaust Story”

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
poetika@gmail.com*

Abstract. This paper explores the dynamics of historical memory through the example of the Israeli short film “The Story of Aharon Barak: A Holocaust Story” (2021), which is dedicated to one of the episodes of the Holocaust: the escape from the Kaunas ghetto and the rescue of a Jewish boy who later became the President of the Supreme Court of Israel. The process of representing the memory of this episode goes through several stages: the personal memory of Aharon Barak, recorded in his speeches and interviews, the mediation in the mass media, when it becomes part of the collective communicative memory, and, finally, the remediation in the film. In the process of remediation, the audience expands: firstly, at the expense of children, to whom the film is primarily aimed, and secondly (after its translation into English) – at the expense of the English-speaking audience. The film uses several media (feature film, documentary newsreel, personal and historical photographs, animation, video reports, video message), which contribute to a diverse, including visual and emotional, perception of the story being told. Also of great importance in the process of remediation are the ethical aspects emphasised by Aaron Barak himself. Overall, the film considered to be a part of the process of creating a cultural (in J. Assman’s terms) memory of the Holocaust.

Keywords: historical memory, cultural memory, postmemory, memory dynamics, remediation, memory and media, Holocaust

For citation: Malkina, V.Ya. (2024), “The dynamics of historical memory. ‘The Story of Aharon Barak: A Holocaust Story’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 72–83, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-72-83

Проблема исторической памяти очень активно обсуждается в гуманитарных науках с начала XX в., так что сейчас говорят уже о третьей волне *memory studies* (исследований памяти). Дискуссии о том, как соотносятся история и память, память и документ, личная и коллективная память и т. п., не прекращаются уже более столетия. Одним из направлений *memory studies* является изучение динамики исторической памяти – т. е. исследование того, как именно изменяется/преобразуется со временем память о каком-либо событии и ее репрезентация в тех или иных медиа.

Наша статья относится как раз к этому направлению. Ее цель – на одном конкретном примере рассмотреть динамику памяти о Холокосте, ее медиацию и ремедиацию.

Материалом послужит израильский короткометражный фильм «История Аарона» (אהרון של סיפור)¹, выложенный в 2021 г. на YouTube-канале Яд Вашем (ישם די) – израильского музея Холокоста. В 2022 г., к Международному дню Холокоста, там же был выложен и дублированный английский вариант под расширенным заглавием “The Story of Aharon Barak: A Holocaust Story” [«История Аарона Барака: история Холокоста»]². Фильм был создан Международной школой изучения Холокоста при музее Яд Вашем (Иерусалим) вместе с Министерством образования Израиля, сценарист и режиссер – Шира Феликс (Shira Feliks). В английском заглавии фильм обозначен как анимационный, хотя в описании сказано, что это не совсем так, и анимация в нем сочетается с другими техническими средствами: “Combining animation with archival footage, this film tells the story of Aharon Barak’s experiences during the Holocaust and his rescue by a Righteous Among the Nations”³ [В этом фильме, сочетающем анимацию с архивными кадрами, рассказывается история Аарона Барака, пережившего Холокост, и его спасение Праведником народов мира]. Фильм рассчитан, в первую очередь, на детскую аудиторию, его очевидная цель – рассказать израильским детям о Холокосте понятно, не очень страшно и на примере, который вовлек бы и эмоции, и интеллект. В то же время этот фильм можно рассматривать как пример репрезентации исторической памяти о Холокосте.

Понятие исторической памяти было введено в научный оборот Морисом Хальбваксом. Говоря о коллективной памяти, он подразделяет ее на память автобиографическую (личную, внутреннюю) и историческую (внешнюю, социальную) [Хальбвакс 2005]. В свою очередь, основываясь на определении Л.П. Репиной, мы рассматриваем историческую память как форму индивидуального и/или коллективного осмысления исторического прошлого и его символической репрезентации [Репина 2003, с. 10].

Историческая память – разновидность памяти коллективной. А коллективная память (в отличие от личной) – не физиологи-

¹ אהרון של סיפור. [История Аарона] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bqbs8gTBjFA> (дата обращения 22 февраля 2023).

² The Story of Aharon Barak: A Holocaust Story. URL: <https://youtu.be/k5RVBCAX6IE> (дата обращения 22.02.23). В дальнейшем исследовании мы будем опираться именно на этот, дублированный англоязычный вариант фильма. Цитаты даются по данному источнику в нашем переводе.

³ Ibid.

ческий процесс, а социальный конструкт. Опираясь на классификацию Я. Ассмана, можно выделить два варианта ее функционирования (передачи): коммуникативную и культурную память. Коммуникативная память – биографическая; это то, что передается непосредственно в процессе коммуникации, то есть на протяжении трех-четырех поколений от свидетелей тех или иных событий: «Коммуникативная память охватывает воспоминания, которые связаны с недавним прошлым. Это те воспоминания, которые человек разделяет со своими современниками» [Ассман 2004, с. 52]. Культурная память сохраняется гораздо дольше, но требует усилий по ее сохранению – специальных носителей памяти, медиапамяти и т. д.: «...в противоположность коммуникативной памяти, культурная память не распространяется сама собою, а нуждается для этого в специальной заботе» [Ассман 2004, с. 57], поскольку «прошлое скорее сворачивается здесь в символические фигуры, к которым прикрепляется воспоминание» [Ассман 2004, с. 54].

И коммуникативная, и культурная память могут способствовать формированию того, что М. Хирш называла постпамятью (postmemory): «...категория постпамяти описывает позицию, которую “поколение после” занимает по отношению к личной, коллективной и культурной травме или трансформации живших прежде – к событиям или историческим периодам, которые они “помнят” (или хотели бы помнить) лишь благодаря рассказам, изображениям. <...> Но эти события были переданы им на таком глубинном и эмоциональном уровне, что сами становятся словно бы полноправными воспоминаниями» [Хирш 2021, с. 7–8]. Однако для сохранения исторической памяти недостаточно только прямой коммуникации с участниками и свидетелями событий. Ж. Ле Гофф писал, что «не существует коллективной памяти в чистом виде» [Ле Гофф 2013, с. 89]: она возможна только тогда, когда есть материальные носители, которые ее передают – от берестяных грамот до фотографий. Более того: память об одном и том же событии не статична. Даже личные воспоминания меняются со временем: что-то забывается, и забытое заменяется воображаемым. Тем более это относится к коллективной памяти, которая складывается на протяжении длительного периода времени в процессе коммуникации различных субъектов. Отсюда необходимость изучения не просто памяти как таковой, а ее динамики, в том числе и репрезентации в различных современных медиа.

Об этом, в частности, писали А. Эрл и Э. Ригней. Они опираются на введенный Дж. Болтером и Р. Грусиним термин «ремедиация» (remediation), под которым понимается «репрезентация одного медиа в другом». При этом важно, что «ремедиация является опреде-

ляющей характеристикой новых цифровых медиа», поскольку есть целый «спектр различных способов, с помощью которых цифровые медиа ремоделируют своих предшественников, причем этот спектр зависит от степени предполагаемого сореволюция или противостояния между новыми и старыми медиа» [Bolter, Grusin 2000, p. 45]. Термин ремедиации памяти для нас важен, поскольку это именно тот процесс, который вовлечен в динамику исторической памяти – в частности, это происходит и в рассматриваемом нами фильме.

А. Эрл и Э. Ригней применяют данное понятие к исследованию культурной памяти, подчеркивая, что «как не существует культурной памяти до медиации, так не существует и медиации без ремедиации: все репрезентации прошлого опираются на имеющиеся медиатехнологии, на существующие медиапродукты, на модели репрезентации и медиаэстетику» [Erl, Rigney 2009, p. 4). По сути, наша коллективная память формируется за счет опосредования различными медиа. И важен не только результат (*что* мы помним сейчас о том или ином событии), но и процесс становления памяти (*как* сложилось то, что мы помним сейчас), т. е. какими способами и при помощи каких средств формировалась динамика исторической памяти. Рассмотрим с этой точки зрения фильм «История Аарона Барака: история Холокоста».

Аарон Барак (ברק אהרן) – очень известный человек в Израиле, хотя отношение к нему и не всегда однозначное. В молодом возрасте он стал сначала судьей, а потом председателем Верховного суда Израиля, и за эти годы были сделаны важные изменения в судебной системе страны, влияющие на ее жизнь до сих пор. Даже дети вполне могут знать его имя из новостей или разговоров взрослых.

Аарон Барак родился в 1936 г. в Каунасе, в Литве: тогда его звали Арик Брик. Годы войны он с родителями провел в Каунасском гетто, чудом избежал Каунасской резни и гибели в так называемой «детской акции», когда отобрали и уничтожили почти всех еврейских детей. Барак с матерью смогли бежать из гетто и до конца войны скрывались у литовского фермера, потом признанного Праведником народов мира⁴. После войны семья репатриировалась в Израиль, где Аарон Барак окончил юридический факультет Еврейского университета в Иерусалиме. С 1968 г. он стал там

⁴ «Праведник народов мира – это официальное звание, присуждаемое Мемориалом Яд Вашем от имени государства Израиль и еврейского народа, тем неевреям, которые рисковали своей жизнью ради спасения евреев в период Холокоста». Яд Вашем: Мемориальный комплекс истории Холокоста. URL: <https://www.yadvashem.org/ru/righteous/faq.html> (дата обращения 10 июля 2023).

работать (сначала профессором, потом деканом), получил Государственную премию Израиля в номинации «Право» в 1975 г., три года (1975–1978) был юридическим советником главы правительства, после чего, в 1978 г., стал самым молодым в истории Израиля судьей Верховного суда. С 1995 по 2006 г. он этот суд возглавлял, а после отставки вернулся к преподаванию права, чем и занимается до сих пор. В январе 2024 г. Барак, как один из самых известных в мире израильских юристов, защищал Израиль на слушаниях Международного суда в Гааге⁵.

О своем детстве и пережитом во время Холокоста Аарон Барак вспоминал и рассказывал достаточно часто, но в основном в интервью и выступлениях на юридические и общественно-политические темы. Так, в выступлении на ежегодной израильской конференции Ассоциации адвокатов в 2002 г. он говорил, что вынес из своего опыта Холокоста уроки о важности сильного государства Израиль, а также достоинства и свободы и что именно это стало основой его работы судьей:

В июле 1941 г. мне было 5 лет, когда немцы оккупировали город Ковно в Литве, где я жил. Начался ад. <...> Я чудом остался жив, чудом же оказался вместе с матерью у литовского крестьянина – праведника народов мира, который спас нас, пока не пришла Красная Армия и не освободила нас от немцев. <...>

С тех пор я всегда спрашивал себя, какие уроки я извлек из всего этого. <...> Таких уроков два: первый урок – это важность государства Израиль, сильной армии – многое из того, что случилось с нами, не произошло бы, если бы в то время было государство Израиль. <...> Второй урок заключается в том, что нет ничего важнее человека, нет ничего важнее свободы, чести⁶.

В 2021 г. в интервью немецкому юридическому журналу он говорил, что примерно тогда же, в 2003-м, читая лекцию, посвященную памяти о Холокосте, он задумался о том, насколько этот опыт повлиял на его представления о законе и справедливости, и понял,

⁵ См., например, новость и комментарии: “The Times of Israel”: Israel tasks ex-Supreme Court chief Aharon Barak to serve at Hague genocide hearings. URL: <https://www.timesofisrael.com/israel-tasks-ex-supreme-court-chief-aharon-barak-to-serve-at-hague-genocide-hearings/> (дата обращения 11 сентября 2024).

⁶ מהשואה שלמדתי הלקחים: ברק [Барак: Уроки, которые я вынес из Холокоста]. URL <http://www.news1.co.il/archive/003-D-1205-00.html?tag=22-03-18> (дата обращения 22 февраля 2023).

что многое в своей юридической практике вынес именно оттуда⁷. О том же он рассказывал в своем выступлении в январе 2024 г. в Международном суде в Гааге⁸.

Акцент в его речах делается не на воспоминаниях о выживании в гетто, а на том, почему опыт и уроки Холокоста важны для государства Израиль вообще и для израильской судебной практики в частности. Так что его рассказы достаточно лаконичны и почти не содержат деталей или подробностей.

Наиболее подробно о том, что происходило в его детстве, он рассказывал в интервью музею Яд Вашем в 2010 г.⁹, но и эта запись длится меньше пяти минут. Информация из интервью используется на сайте Яд Вашем в рассказе о Каунасском гетто и праведниках народов мира – литовских фермерах, спасших, в том числе, Барака и его семью. (Кстати, в русскоязычной версии Википедии в статье о Каунасском гетто также используется цитата из воспоминаний Барака¹⁰.)

Таким образом, изначально, в выступлениях и интервью, мы видим «логику непосредственности» (“the logic of transparent immediacy”), как ее обозначали Дж. Болтер и Р. Грусин [Bolter, Grusin 2000, pp. 21–30]: это личные воспоминания непосредственного участника событий, который рассказывает о прошлом так, как это запечатлела его память. С другой стороны, логика непосредственности является одной из составляющих «двойной логики ремедиации» (“double logic of remediation”), свойственной европейской культуре, которая «стремится как к умножению медиа, так и к стиранию всех следов медиации. В идеале, она хочет стереть свои медиа в самом акте их умножения» [Bolter, Grusin 2000, pp. 5].

Медиацию рассказов А. Барака мы видим, когда они попадают на видео или в средства массовой информации (печатные и интернет-издания). Последнее особенно интересно, так как акценты там

⁷ Stone Sweet A., *Cananea Della G.* A conversation with Aharon Barak // German Law Journal. 2021. No. 8 (22). P. 1512–1525. DOI:10.1017/glj.2021.88 URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/german-law-journal/article/conversation-with-aharon-barak/A882F2FAA2F1DE7A44F9FBBE2F49540D> (дата обращения 22 февраля 2023).

⁸ См., например, изложение его выступления: “The Jerusalem Post”: Aharon Barak’s chilling ICJ testimony: ‘Nazis failed to take our humanity. URL: <https://www.jpost.com/israel-news/article-783929> (дата обращения 11 сентября 2024).

⁹ Escape from the Kovno ghetto and rescue by the Lithuanian farmers. URL: https://youtu.be/g4Rg_9sGBgM (дата обращения 22 февраля 2023).

¹⁰ Каунасское гетто. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Каунасское_гетто (дата обращения 10 июля 2023).

расставляются с точки зрения корреспондента, который пересказывает его выступление, а не самого Барака. Короткометражный фильм «История Аарона» становится, таким образом, ремедиацией, поскольку документальные интервью переводятся в художественную форму, но с сохранением той же установки на достоверность.

Фильм начинается с элементов игрового кино: разговора бабушки (актрисы Тики Даян) и ее внуки Рони (Ниа Торан) в здании библиотеки Верховного суда Израиля. Разговор о книгах, судьях и необходимости принимать справедливые решения приводит к разговору об Аароне Бараке, который был председателем Верховного суда и одновременно – их соседом. То, что они были соседями и бабушка знакома с ним лично, потом еще повторится в фильме, и это имеет значение, поскольку подчеркивается близость исторических событий к конкретному ребенку: рассказ идет не о каком-то абстрактном политическом деятеле, а о знакомом бабушки, соседе (пусть даже заодно и председателе Верховного суда).

Именно бабушка рассказывает историю детства Аарона Барака. Однако тут добавляются новые визуальные медиа – для начала, личные фотографии из семейного архива Барака и исторические фотографии Каунасского гетто, которые, конечно, придают достоверность рассказу. Как мы знаем, фотография – один из самых очевидных и наиболее востребованных медиа исторической памяти и формирования постпамяти, когда речь идет о травматических событиях. М. Хирш пишет, что «снова и снова тиражирующиеся фотографии Холокоста соединяют прошлое и настоящее через “это было” фотографического изображения. Они вестники ужасной эпохи, которая еще недостаточно далека» [Хирш 2021, с. 187]. Также используются фрагменты кинохроники о жизни евреев в Каунасе до войны. Причем у каждого медиа есть свои функции и свое место в сюжете фильма.

Так, документальные фото- и видеокдры сопровождают рассказ об общем историческом контексте – оккупации Литвы, создании Каунасского гетто и жизни в нем. Но когда речь заходит о личной истории Аарона Барака, начинается анимация как наиболее адаптированное для детского восприятия медиа. В дальнейшем рассказе о бегстве Барака и его мамы из гетто и их жизни в убежище у литовского фермера перемежаются разговор бабушки и внуки (внучка задает вопросы, бабушка отвечает), задающий структуру нарратива и комментирующий исторические реалии, которые могут быть непонятны современным израильским детям, фотографии (когда рассказывается о жизни в гетто и его истории в целом) и собственно анимация (когда речь идет конкретно об Аароне и его семье). На время показа анимационных кадров рассказ бабушки прекращается, история только показывается, сопровождаясь соответствующими

звуками (разговор родителей и маленького Аарона, стук колес, лай собак, шаги охранника, скрип открывающихся ворот и т. п.).

С окончанием войны заканчивается и анимация. Дальнейший бабушкин рассказ о жизни Барака в Израиле сопровождается фотографиями и видеокадрами из совсем недавних новостей, например, когда Аарон Барак через 70 лет приезжает в Литву и встречает семью спасшего его фермера.

В заключительной части фильма бабушка звонит Бараку по видеосвязи, так что он сам может поговорить с девочкой. Отвечая на ее вопрос (“What was it like to be locked in such a small room?” [Каково это было, оказаться запертым в такой маленькой комнате?]), он говорит, что, поскольку был маленьким, помнит об этом не так уж много. Однако есть две вещи, которые он никогда не забудет, и хочет, чтобы Рони запомнила их тоже: “We must always protect the State of Israel and also, humanity and treating others with dignity are essential values” [Мы должны всегда защищать государство Израиль, и человечность и достойное отношение к другим являются самыми главными человеческими ценностями]. Заканчивается все прямым обращением Аарона Барака к детям (к Рони и всем ее друзьям) с призывом уважать достоинство каждого человека вне зависимости от его национальности или религии, потому что “if you do, our world will be a good place to live” [если вы будете так поступать, наш мир станет неплохим местом для жизни].

Таким образом, можно выделить несколько временных планов и несколько медиа в фильме. У нас есть настоящее, где бабушка с внучкой разговаривают и потом звонят Бараку, и есть последовательно разворачивающаяся история его жизни в прошлом – от детства в Каунасском гетто до служения в качестве председателя Верховного суда Израиля. То есть время в фильме совершает круг: настоящее – прошлое – настоящее.

Также у нас есть несколько медиа памяти. Если говорить в целом об истории Барака, то все начинается с личных, обрывочных непосредственных воспоминаний о детстве, о которых он рассказывает в выступлениях и интервью. Это личный рассказ о том немногом, что запомнилось. Однако эти выступления и интервью становятся материалом для различных журналистских репортажей, опять-таки, как видео, так и печатных. Наконец, создается связный художественно-документальный фильм об этих событиях, в котором, кстати, тоже есть медиатор – бабушка, которая рассказывает его историю.

В самом фильме используется несколько медиа: игровое кино, анимация, фотографии из семейного архива (личные) и из архива Яд Вашем (исторические), кинохроника давнего прошлого (во-

енное время), новостные видеорепортажи недавнего прошлого (почти настоящего), наконец, звонок по видеосвязи, т. е. видеообращение.

Все это приводит к тому, что личная память об исторических событиях помогает формированию памяти коллективной, становится ее частью. Но пока мы имеем дело, по классификации Я. Ассмана, с коммуникативной памятью: о событиях рассказывает их непосредственный участник, отсюда звонок по телефону и разговор с самим Аароном Бараком. Однако распространение и тиражирование фильма (и тем более его перевод на английский язык) приводит к тому, что коммуникативная память постепенно превращается в культурную: никто из нас, зрителей, уже не является соседом Аарона Барака, но все мы запомним его историю как часть истории Холокоста. «История Аарона», таким образом, оказывается частью «специальной заботы» (Я. Ассман) по сохранению памяти о Холокосте.

В фильме, очевидно, присутствует желание «представить прошлое как можно более достоверно», если воспользоваться словами Д. Вертхайма [Wertheim 2009, p. 160], поэтому основные события сохраняются. Однако ремедиация добавляет не только визуальный план, но и детали в историю спасения, например, мы видим отца, который вообще никак не фигурирует в устных интервью Барака. Что-то, конечно, меняется и переосмыляется: так, в интервью Барак рассказывает, что во время бегства (когда его спрятали в мешок) на нем практически сидел один из солдат, а в фильме это превращается в эпизод, как мешок с мальчиком бьют прикладом, так что несколько последовательных ударов создают эффект максимального напряжения. Что понятно: в отличие от юридических речей Барака, фильм рассчитан не только на интеллектуальное, но и на эстетическое – а значит, эмоциональное – восприятие и переживание. За счет этого отчасти и меняются акценты: хотя вопросы закона и справедливости в фильме также поднимаются, центром все-таки является история спасения Аарона Барака; его слова, когда он говорит об уроках, которые надо извлечь из этой истории, завершают фильм.

Конечно, анимационный фильм рассчитан на более широкую аудиторию, чем выступление председателя Верховного суда, даже тиражированное в средствах массовой информации. Вдобавок он прямо ориентируется на детей. Это осуществляется и за счет того, что в разговоре участвует ребенок, и за счет того, что это история ребенка, в первую очередь. Также этому способствует упрощение языка, постоянная смена планов и технических средств (ребенок не успеет заскучать), то, что там нет фотографий или докумен-

тальных кадров, которые могли бы напугать (крови, множества мертвых или полумертвых тел и т. п.), и то, что в конце Аарон Барак выводит ясную и четкую мораль, т. е. цель фильма – рассказать о реальном человеке, которого дети могут видеть по телевизору или даже в жизни (не случайны слова бабушки «они были нашими соседями»), его личную историю – как историю Холокоста, и как этические уроки, которые надо из него извлечь; эмоциональная составляющая формирует общую историческую память и постпамять, о которой писала М. Хирш, то есть ощущение личной причастности к событиям прошлого и переживание их как часть своей собственной истории.

Таким образом, опираясь на труды М. Хальбвакса, Я. Ассмана, Ж. Ле Гоффа, Л. П. Репиной, М. Хирш, Дж. Болтера и Р. Грусина, Д. Вертхайма, А. Эрл и Э. Ригней и др., мы рассмотрели динамику исторической памяти о Холокосте на примере фильма «История Аарона Барака: история Холокоста». Важной составляющей становления, сохранения и передачи исторической памяти при этом становится ее ремедиация: от краткого устного воспоминания участника событий до развернутого визуально-вербального нарратива в фильме. Ремедиация памяти оказывается необходима не только для ее сохранения, но и для ощущения сопричастности новых поколений к трагическим событиям прошлого и умения извлекать из этих трагедий уроки.

Литература

- Ассман 2004 – *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с. (Studia historica)
- Ле Гофф 2013 – *Ле Гофф Ж.* История и память / пер. с фр. К.З. Акопяна. М.: РОССПЭН, 2013. 303 с.
- Репина 2003 – *Репина Л.П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М.: ГУ ВШЭ, 2003. 44 с.
- Хальбвакс 2005 – *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛЮ, 2005. С. 16–50.
- Хирш 2021 – *Хирш М.* Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста / пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое издательство, 2021. 428 с.
- Bolter, Grusin 2000 – *Bolter J.D., Grusin R.* Remediation. Understanding new media. Massachusetts: The MIT Press, 2000. 295 p.
- Erll, Rigney 2009 – *Erll A., Rigney A.* Introduction. Cultural memory and its dynamics // Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory / Ed. by A. Erll, A. Rigney. Berlin: N.Y., 2009. P. 1–10.

Wertheim 2009 – *Wertheim D. Remediation as a moral obligation, authenticity, memory and morality in representations of Anne Frank // Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory / ed. by A. Erll, A. Rigney. Berlin: N.Y., 2009. P. 160.*

References

- Assmann, J. (2004), *Kul'turnaya pamyat': pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen], *Yazyki slavyanskoi kul'tury*, Moscow, Russia. (*Studia historica*)
- Bolter, J.D. and Grusin, R. (2000), *Remediation. Understanding new media*, The MIT Press, Massachusetts, USA.
- Erll, A. and Rigney, A. (2009), "Introduction. Cultural memory and its dynamics", in Erll, A. and Rigney, A., eds., *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, Walter de Gruyter, Berlin, Germany, New York, USA, pp. 1–10.
- Halbwachs, M. (2005), "Collective and historical memory", in *Pamyat' o voine 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa* [Remembrance of the war after 60 years. Russia, Germany, Europe], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
- Hirsch, M. (2021), *Pokolenie postpamyati: pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta* [Generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust], *Novoe izdate'l'stvo*, Moscow, Russia.
- Le Goff, J. (2013), *Istoriya i pamyat'* [Histoire et mémoire], ROSSPEN, Moscow, Russia.
- Repina, L. P. (2003), *Kul'turnaya pamyat' i problemy istoriopisaniya (istoriograficheskie zametki)* [Cultural memory and problems of historiography (Historiographical notes)], *Vysshaya shkola ekonomiki*, Moscow, Russia.
- Wertheim, D. (2009), "Remediation as a moral obligation, authenticity, memory and morality in representations of Anne Frank", in Erll, A. and Rigney, A., eds., *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, Walter de Gruyter, Berlin Germany, New York, USA, pp. 157–172.

Информация об авторе

Виктория Я. Малкина, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

Information about the author

Victoria Ya. Malkina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; poetika@gmail.com

«Слезы капали»:
«воображаемые» и «реальные» миры
грустной сказки Георгия Данелии

Виолетта Д. Эвальдье

*Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия, amaris_evally@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется структура пространственного решения фильма Георгия Данелии «Слезы капали», выделяется три наиболее явно очерченных мира: сказочный, реальный и воображаемый. Данелия выстраивает драматургию фильма на тонком переплетении этих реальностей, на размытости и проницаемости их границ. Сказочный мир сквозь нарратив киноповествования проходит контрапунктом, создавая эффект высокой трагедии и тяготеющего над героем «затяжного» рока. Категорию «низкого», будничного воплощает в себе обыденная реальность, в которой существует главный герой. Пространство «реального», равно как и перепады уровня «возвышенного», не предусматривают разрядки смехом, напротив, напряжение нарастает, герой и его мир экстенсивно движутся от несчастья к еще большему несчастью. Постепенно в ходе развития визуальной драматургии оболочка «воображаемого» мира сначала дает трещину и все интенсивней распадается на осколки, обнажая неприветливый и серый «реальный» мир эпохи застоя. Этот мир позднесоветской поры режиссер дает общими планами или, напротив, предельно крупными, препятствующими идентификации городскими пространствами. Эта парадоксальная скученность, стиснутость объектов в кадре дается в контексте пустоты и/или темноты (вечерними и ночными кадрами), что формирует эффект напряженной гнетущей атмосферы, назревающей катастрофы.

Ключевые слова: Данелия, поэтика, трагикомедия, история кино, пространство, воображаемый мир, киносказка

Для цитирования: Эвальдье В.Д. «Слезы капали»: «воображаемые» и «реальные» миры грустной сказки Георгия Данелии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 84–95. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-84-95

“Tears were dripping”:
imaginary and real worlds
of a sad fairy tale by Georgy Danelia

Violetta D. Evallyo

*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,
amaris_evallyo@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the structure of the spatial solution of Georgy Danelia’s film “Tears were dripping”; the three most clearly defined worlds are emerged: this is fairy-tale, real and imaginary areas. Danelia builds the dramaturgy on the subtle interweaving of these realities, on the blurring and permeability of their boundaries. The fairy-tale world passes through the film narrative as counterpoint, creating the effect of high tragedy and “lingering” rock gravitating over the hero. The category of “low” and ordinary is embodied in the everyday reality in which the main character exists. The space of the “real”, as well as the fluctuations in the level of the “sublime”, do not provide for relaxation with laughter – on the contrary, the tension grows, the hero and his world move extensively from misfortune to even greater misfortune. Gradually, in the course of the development of visual dramaturgy, the shell of the “imaginary” world first cracks, and more and more intensively breaks up into fragments, exposing the unfriendly and gray “real” world of the era of stagnation. The director presents this world of the Late Soviet era with general plans or, on the contrary, with extremely large urban spaces that prevent identification. This paradoxical crowding, tightness of objects in the frame is given in the context of emptiness and / or darkness (evening and night shots), which forms the effect of a tense oppressive atmosphere, a brewing catastrophe.

Keywords: Danelia, poetics, tragicomedy, cinema history, space, imaginary world, movie fairy tale

For citation: Evallyo, V.D. (2024), “ ‘Tears were dripping’: imaginary and real worlds of a sad fairy tale by Georgy Danelia”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 84–95, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-84-95

Введение

На излете советской эпохи в художественной жизни страны остро ощущалась невозможность достичь воспеваемое светлое будущее. В кинематографе позднесоветского времени начинает ощущаться разочарование несбывшихся надежд и все более настойчиво – вестись поиск замещающих советскую мифологию

вариантов интерпретации объективной реальности, которая начала раскалываться на субпространства. Эти тенденции находили свое отражение в искусстве кино: более темными подвальными помещениями, отражением неприветливой, а временами и враждебной среды обитания героев.

Целью настоящей статьи стал анализ фильма Георгия Данелии «Слезы капали» (1982), художественная форма которого отразила ключевые тенденции эпохи: расколотость бытия, многослойность художественной материи, потерянности героев, ощущающих необходимость замещения привычных механизмов. Художественный опыт режиссера, заключенный в этом фильме, может служить частным примером для выявления трансформаций в киноискусстве позднесоветской эпохи.

Фильм Георгия Данелии «Слезы капали» можно охарактеризовать как «программное произведение» вырождавшейся эпохи застоя. На это указывают и доминирующая статика внутрикадровых объектов, и ощущение тревоги, акцентируемой постоянным сужением границ кадра, и нарастающее напряжение при отсутствии разрядки, и рассечение единого пространства на субпространства, в которых преобладают различные эстетические акценты. Все эти тенденции так или иначе в перестроечную эпоху выльются в панорамы упадка и разрушения, концентрированных промежуточных состояний, мистицизм и пр.

Заметим, что эта проблематика уже затрагивалась в научной литературе. Так, Е.В. Сальникова, исследуя эстетические лейтмотивы 1960-х – начала 1980-х гг., замечает, что с искусством этого периода «ассоциируется прежде всего стремление отойти как можно дальше от помпезности, монументальности, блеска и света соцреалистических фасадов, <...> Доминирует тяготение к камерности, глубокому психологизму, атмосферности. Искусство пытается уловить именно динамику бытия, внутреннюю неустойчивость характеров и мировоззренческих установок героев» [Сальникова 2014, с. 300]. В контексте этого важного наблюдения подчеркнем, что отличительной доминантой фильма «Слезы капали» являются в числе указанных выше цветовая и световая палитры: серые, приглушенные оттенки, пасмурная погода и сочетания полутеней.

Л.А. Зайцева, также обращаясь к проблемам киноискусства 1980-х гг., пишет: «В отличие от жанрового кинематографа, где особенную задачу при построении материала выполняет канон последовательности, авторски активная композиция берет за основу тематический принцип и реализует его в мелодических, живописных, поэтических конструкциях. Каждая деталь, ситуация, план, мизансцена, отдельные цветовые решения или длина

планов, в том числе внесобытийных, работают при этом как часть целой ритмически организованной структуры авторского монолога» [Зайцева 2017, с. 238]. Фильм «Слезы капали», отличающийся особой темпо-ритмической и визуальной структурой, вписывается, в нашем понимании, в категорию авторского кино, что не противоречит популярности у массовой зрительской аудитории целого ряда других кинематографических шедевров Данелии, а лишь подчеркивает оттенки уникального узнаваемого режиссерского почерка. Приведем, в частности, вывод В.Ф. Фомина, заметившего, что «само понятие “индивидуальный стиль” слишком часто понимается достаточно упрощенно. А именно: предполагается, что авторский стиль, являясь самым наглядным, самым красноречивым свидетельством неповторимости того или иного мастера, будто бы образуется накоплением одних только исключительно индивидуальных интонаций, неповторимых мотивов, “фамильных” свойств. Это совершенно неверно: всякий индивидуальный стиль, пусть даже самый яркий и неповторимый, всегда и неизбежно возникает на стыке, на пересечении собственного и несобственного, индивидуально-неповторимого и “типового”» [Фомин 2023, с. 60]. Представляется, что поэтика Данелии, смысловые и эстетические обертона его фильмов складываются из множества элементов, будь то обыденность во всех ее проявлениях, тонкий психологизм, юмор или сплавленность отдельных структур с неосязаемыми пластами бытия.

А.А. Андреев, анализируя фильм «Тридцать три» (1965), замечает: «Суть авторского метода в этом фильме Данелии... <...> заключается преимущественно не в игре формалистскими и театральными нарративными приемами, но в создании обобщения притчевых масштабов путем гротескного сопоставления высокого и низкого, комического и трагического, микро- и макро- масштабов как в структуре главного героя, побочных персонажей, так и их предметного мира, а также связанных с ними пространств и сообществ» [Андреев 2023, с. 295]. Н.А. Хренов, концептуализируя понятие образа-времени в 1960-е гг., делает вывод, что в процессе разрушения сакрального времени стало появляться профанное (т. е. будничное, повседневное): «Потому и появились молодые герои в фильме Г. Данелии “Я шагаю по Москве” (1964). Все, что с ними случится, уже невозможно было втиснуть в какие-то жесткие сюжетные и привычные конструкции. С точки зрения такой конструкции сюжеты как-то неостановимо разрушались. А следствием разрушения сакральных событий стали появление на экране обычных людей и исчезновение новых “культурных героев”» [Хренов 2022, с. 24]. К слову, персонажи фильма «Слезы капали» – преимущественно

обычные, «негероические»; даже характеры сказочной структуры выглядят обыденно, не-сказочно. Распад единой кинореальности на несколько осязаемых субпространств в этом фильме и их довольно повседневное сосуществование, на наш взгляд, предваряет последующие работы Данелии, содержащие более акцентированный юмор – абсурдизм. К.Л. Горячок, в частности, замечает: «Пожалуй, первый полноценный фильм абсурда появился именно в позднесоветский период – в 1986 г., почти одновременно с началом перестройки. Через бессмыслицу, оформленную в условный жанр фантастики, Георгий Данелия показывал в “Кин-дза-дза!” образ распада страны и языка как средства коммуникации и мировосприятия. <...> ...абсурд позволял довести до предела сатирические мотивы картины, совершить прорыв по ту сторону логики, чтобы обнажить многие проблемы и нелепые условности социальной жизни» [Горячок 2022, с. 409]. В «Слезы капали» не происходит преодоления границ логики: Данелия пишет эскиз застывших миров и характерных для них проблем, не предсказывает развязку, потому что порог этого пространства-времени еще не достигнут.

Жанровая условность и границы миров фильма

«Грустной сказкой» фильм «Слезы капали» охарактеризовал сам Данелия. «Это тревожный, нервный и мрачный фильм <...>. По замыслу тревогу и странность создавали тролли, которые время от времени появлялись на экране. Троллей мы сняли. Но когда смонтировали, я подумал: “Это ожидаемо. А нельзя ли добиться нужного настроения без них?” И вынул троллей из монтажа, и попытался добиться этого настроения самыми простыми средствами», – вспоминал режиссер¹.

С определенной долей условности в фильме можно выявить три мира: сказочный, реальный и воображаемый, т. е. мнимый, существующий лишь в мысленном представлении главного героя Павла Ивановича Васина (Евгений Леонов). Обратимся к концепции многоуровневости культуры, сформулированной И.В. Кондаковым. Исследователь пишет: «“Прошлое”, “настоящее” и “будущее” в истории культуры не только следуют друг за другом, образуя детерминистическую “цепочку” культурной преемственности, но и сосуществуют друг с другом, образуя, в простейшем случае, трехслойную структуру семантики» [Кондаков 2018, с. 233]. В фильме «Слезы капали» присутствует эта трехчастная структура бытия:

¹ Данелия Г.Н. Кошмар на цыпочках. М.: Эксмо, 2020. С. 454.

сказочная форма – как некое архетипическое прошлое, воображаемая – «субъективное» настоящее, реальная – «объективное» настоящее, которое предстоит увидеть герою лишь в недалеком будущем. ДANELIA выстраивает драматургию фильма на тонком переплетении этих реальностей, на размытости и проницаемости их границ, что создает постоянно нарастающее напряжение трагедии жизни одного человека.

Сказочный мир сквозь нарратив киноповествования проходит контрапунктом, создавая эффект высокой трагедии и тяготеющего над героем «затяжного» рока. Комических сцен в фильме чрезвычайно мало: эту «грустную сказку» с традиционным пониманием жанра трагикомедии роднит драматургия сосуществования «высокого» и «низкого», границы которых размыты. Е.В. Сальникова подчеркивает: «Кинематографический “универсум комического” в социокультурном пространстве существует во взаимодействии с “заказами” эпохи – эстетическими, медийными, общекультурными, социальными, идеологическими. <...>. Весь советский период заряжен установкой на осознанный поиск соответствий определенным запросам нового общества» [Сальникова 2023, с. 15]. В фильме категорию заурядного, будничного – «низкого» – воплощает в себе обыденная реальность, в которой существует Васин. Это мир, в пределах которого: девушка не снимает бирку с брюк, ведь она их еще не купила; молодожены заискивают перед чиновниками, чтобы провести свадьбу в недостроенном доме; с ружьем приходится (безуспешно) отстаивать собственность; ямы, полные воды, в которых может утонуть автомобиль; три поколения семьи ютятся в небольшой квартирке; новые построенные многоэтажки не сдают в эксплуатацию, а люди живут в деревенских домах; можно ехать и на откуда-то взявшемся в поле трамвае, и на запряженной лошадей телеге. Важно, что это пространство «реального», равно как и перепады уровня «возвышенного», не предусматривают разрядки смехом – напротив, напряжение нарастает, герой и его мир экстенсивно движутся от несчастья к еще большему несчастью.

Собственно, интенсивность «сказочного» сдвига к трагедии ДANELIA демонстрирует уже в первых кадрах фильма. Музыка и изящный танец трансформируются в злобещий звук и утрату легкости движений после попадания осколка волшебного зеркала в глаз девушки. Осунувшееся лицо, темные круги вокруг глаз и растрепанная прическа демонстрируют развоплощение гармонии в хаос. Злой тролль и его ученик, ненадолго появившиеся в повествовании, сохраняют статичность, словно эта победа была предсказуемой и легкой. Они высокомерно обращены и пластикой, и взглядами прямо в камеру. Будучи на монструозной иерархиче-

ской лестнице в разряде низших деструктивных сил, тролли тем не менее представляют собой своего рода злой рок, нацелившийся на Васина.

Данелия сохраняет возвышенный характер своего трогательного героя, бесспорно, маленького, но великого в своей доброте, на непродолжительный срок утратившего розовые линзы, сквозь которые смотрел на привычную жизнь. Целостную картину этого «воображаемого» героем мира Данелия не демонстрирует. Осколками эта реальность откалывается от концептуального ядра, киноматерия трансформируется, интенсивно утрачивает пространственную открытость: съемочные планы становятся крупнее, герои стискиваются границами кадра. Васин всем телом чувствует устремленные на него взгляды, которые изредка буквально оранжевым лучом выхватывают его из реальности.

Прекращение Васиным попыток гармонизировать среду под истинные нужды людей, а вместо этого разрушение собственноручно выстроенного порядка – вызывают злорадство со стороны представителей фатума. Старый тролль сохраняет серьезность, будто равнодушно он насвистывает на дудочке, ученик пускается в пляс. Его движения отрывисты, нелепы, но и они не создают интенсивного комического эффекта. На мгновение и величественность характера Васина трансформируется в гротеск. На «свадебной фотографии» он ухмыляется, застывшие лицо-маска и поза не мешают ему вновь и вновь выгонять молодоженов и их гостей из недостроенного дома.

Пожалуй, в качестве сцен с яркими комическими элементами можно отметить две. В первом примере подкарауленный во дворе женой Ириной (Ия Саввина) и подругой Диной (Нина Русланова), в ответ на причитания и несдержанно картинную пластику женщин, воплощающую отчаяние, Васин, сохраняя напряженно-сердитое лицо, издает звук «бееее». Однако не происходит развенчания высокого трагедийного нарратива, резкий звук провисает в застывшей киноматерии, становится хорошо заметен разрыв «обыденной» и некогда воображаемой им реальностей; пружинистой целеустремленной походкой Васин стремится покинуть свою советскую реальность в сторону пространства высокой трагедии.

Во второй выделенной сцене небольшая разрядка все же происходит, но не столько для зрителя, сколько для обитателей экранной среды. Васин врывается на большое собрание и, угрожая уходом на пенсию, считает до трех. На словах «три с половиной» присутствующие в зале с явным облегчением начинают смеяться, а через мгновение «маленький человек» утрачивает и свою достаточно высокую должность, и рычаги воздействия на оставшуюся ему всеобщую обыденность.

«Реальная» среда обитания

Обратим внимание на «реальную» реальность, образ которой составляет основное материальное ядро пространства фильма. В первую очередь речь идет о цветовой палитре киноматерии: так, «сказочный» мир, воплощенный черно-белыми сценами (демонстрируемыми укороченность фатума в истории) и яркими, солнечными планами пустоши, контрастирует с преимущественно сероватыми или вообще ночными кадрами «реального» пространства. Обращает на себя внимание и крупность съемки, в динамике смен которой доминируют общие и средние планы. Тем самым затруднительной становится идентификация городского пространства. Но Данелия, судя по всему, и стремится сделать ее невозможной, это не конкретный город и его портрет – это город «вообще» и образ обыденной реальности в целом – довольно серой, геометрично строгой, преимущественно пустой, но не заброшенной, вязкой и застывшей. Сама эта реальность тягуче вибрирует в диапазоне, близком чистилищу – как своего рода промежуточному пространству.

Сдержанные, даже скупые планы фокусируют внимание зрителя на образе саркофага. Двери лифта, телефонные будки, в узкие границы которых герой вынужден втискиваться, втягивая голову в плечи. Интересна мизансцена «анфилад» в опустевшей квартире Васина: каждый проем словно открывает вход в более вязкие пространства потусторонних миров, которые втягивают в себя героя. Зов фатума исходит из глубины кадра, посредством виртуозной работы трансфокатором кинокамеры, из недр кинореальности словно проступает неизбежная гибель. Очень яркой в этом контексте является сцена, в которой петля веревки постепенно проступает на плоскости окна, вязко, тягуче, неумолимо. И можно заметить, что по сравнению с этим условно «сказочным» слоем фильма собственно Васин (как представитель «реального» пространства) гораздо ближе остальных персонажей расположен к границе плоскости экрана, т. е. создается ощущение его близости миру зрителя.

Такое пространственное расположение позволяет Данелии подчеркнуть тесноту границ кадра – с одной стороны, а с другой – усилить эффект постоянного наблюдения (временами и буквально подсвеченного «взгляда» извне оранжевым лучом софита). Тем самым зритель, будто из первого ряда, наблюдает разворачивающуюся трагедию, соразмерную высокому жанру.

При парадоксальной пустоте и аскетичности мизансцен возникает эффект скученности, настолько усиленной плотности, что герои не всегда могут уместиться в пределы одного кадра, несмотря на

пространственную близость друг к другу (например, в сценах поездки на автомобиле). Амплитуда смены крупности съемки динамична (от общего – к крупному за непродолжительное время). Подобные монтажные спайки позволяют при сохранении эффекта вязкости киноповествования усиливать напряжение от взаимопроникновения сказочного мира в «реальный». Уверенно Васин требует ехать прямо в лужу (он «знает ей подобные», неопасные), это оборачивается аварией. Осколки лобового стекла корреспондируют с осколками волшебного зеркала и становятся заключительным аккордом разрушения границ воображаемого, иллюзорного мира Васина.

Кульминационным ядром трагикомедии «Слезы капали», в котором наиболее полно проявилась природа жанра, становится абсурдная сцена попытки повеситься. Не подозревающая о его замысле работница детского сада Белозерская (Галина Новожилова) заискивающе выполняет его требования (подать веревку, табурет, отвечает на вопросы о типе крюка). Несостоявшийся жених Саша Ермаков (Александр Денисенко) демонстрирует равнодушие, пока оказавшийся с петлей на шее Васин не падает вниз. Грохот падения становится тем пределом, после которого вторая попытка суицида уже не является динамически заряженной трагедией. Обе попытки самоубийства, несмотря на довольно абсурдистский и гротескный провал в первом случае и вялую развязку – во втором, в целом соотносятся с общим трагедийным нарративом и мотивом жертвоприношения.

Согласно принципам высокой трагедии, активная позиция Васина по отношению к собственной гибели становится динамической силой, способной противостоять року. Но не преодолеваема вязкость «реального» пространства, в котором продолжает существовать герой. Чужеродной выглядит телефонная будка, воткнутая в деревенский осенний пейзаж. Телефонный разговор Васина с внучкой больше похож на звонок с того света, точнее – на «тот» свет, которым был некогда хоть воображаемый, но населенный семьей и друзьями мир героя.

Тем самым Данелия ставит знак равенства между различными пластами реальностей, сосуществующих, взаимопроницаемых. И собственно преодолеваемая трагедия условно разряжается в конструкт не менее возвышенного характера. В обновленном, очищенном пространстве «реального» (в восстановленных границах со сказочным миром и утратой иллюзорного) вокруг героя вновь оказываются такие же прозревшие люди. Данелия помещает своих героев фронтально по отношению к зеркалу экрана. Оранжевый луч выхватывает их, наблюдает, ждет, а на заднем плане сквозь серый туман проступают силуэты церкви, звонницы, куполов.

Заключение

Постепенно в ходе развития визуальной драматургии оболочка «воображаемого» мира сначала дает трещину и все интенсивней распадается на осколки, обнажая неприветливый и серый «реальный» мир эпохи застоя, т. е. движение сказочного мира навстречу «реальному» вытесняет, разрушает мнимую Васиным реальность. Но ожидания накала и драматически непоправимого сдвига не оправдываются. Преодолев фатум, герой вновь оказывается в вязкой пустоте непонятно откуда взявшейся посреди деревенского пейзажа серой телефонной будки.

Позднесоветскую эпоху режиссер пишет довольно крупными мазками – все чаще общими планами или, напротив, предельно крупными, препятствующими идентификации городскими пространствами. Эта парадоксальная скученность, стиснутость объектов в кадре дается в контексте пустоты и/или темноты (вечерними и ночными кадрами), что формирует эффект напряженной гнетущей атмосферы, назревающей катастрофы, отмирания чего-то неуловимого и предельно человеческого.

Изучение эстетического опыта Георгия Данелии, проявленного в фильме «Слезы капали», позволяет понять, как отражались в кино тенденции, характерные для эпохи и жизни страны. Проведенный анализ кинотекста дает основание полагать, что характерное для прежних фильмов Георгия Данелии художественное представление о единой структуре бытия начинает распадаться на субпространства, имеющие разные драматургические основы и принципы существования. Обыденность, зафиксированная в фильме острым глазом режиссера, утратила солнечные краски светлого будущего, погрузилась в сумеречную зону. Однако некоторые героини еще пытаются отстаивать привычные механизмы существования, цепляясь за иллюзии, но в конце концов утрачивают и их, оставаясь один на один с серой неприглядной пустотой реальности.

Литература

- Андреев 2023 – Андреев А.А. Авторская специфика комедий «Похождение зубного врача» Элема Климова и «Тридцать три» Георгия Данелии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты: Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 281–296.
- Горячок 2022 – Горячок К.Л. «Сумасшедшие и смешные»: абсурд в позднесоветском кино // Смена веж: отечественное кино середины 1980–1990-х / Отв. ред.

- Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 405–426.
- Зайцева 2017 – *Зайцева Л.А.* Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. 344 с.
- Кондаков 2018 – *Кондаков И.В.* Русский масскульт: от барокко к постмодерну. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 544 с.
- Сальникова 2023 – *Сальникова Е.В.* Введение: Универсум отечественной кинокомедии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты: Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 9–20.
- Сальникова 2014 – *Сальникова Е.В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х: Визуальные образы, герои, сюжеты. 3-е изд. М.: ЛКИ, 2014. 480 с.
- Фомин 2023 – *Фомин В.Ф.* Возращение эксцентрики // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты: Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 53–90.
- Хренов 2022 – *Хренов Н.А.* Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена веков: отечественное кино середины 1980–1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 11–48.

References

- Andreev, A.A. (2023), “The author’s specificity of the comedies ‘The Adventure of a Dentist’ by Elem Klimov and ‘Thirty-Three’ by Georgy Danelia”, in Salnikova, E.V., Khrenov, N.A. and Evallyo, V.D., eds., *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty: Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Comedy film of the Soviet era: history, rings (sounds), subtexts. Dedicated to the 100th anniversary of Leonid Gaidai. Collected articles], Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya”, Moscow, Russia, pp. 281–296.
- Fomin, V.F. (2023), *Vozvrashchenie ekstsentriki* [Return of the eccentric], in Salnikova, E.V., Khrenov, N.A. and Evallyo, V.D., eds., *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya. Sbornik statei* [Comedy film of the Soviet era: history, rings (sounds), subtexts. Dedicated to the 100th anniversary of Leonid Gaidai. Collected articles], Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya”, Moscow, Russia, pp. 53–90.
- Goryachok, K.L. (2022), “ ‘Crazy and funny’: absurdity in late Soviet cinema”, in Salnikova, E.V., ed., *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980–1990-kh* [Change of milestones. Russian cinema, the middle of 1980s – 1990s], Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya”, Moscow, Russia, pp. 405–426.

- Khrenov, N.A. (2022), "Late Soviet cinema: the formation of the image-time as a sign of transforming poetics", in Salnikova, E.V., ed., *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980–1990-kh* [Change of milestones. Russian cinema, the middle of 1980s – 1990s], Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, Russia, pp. 11–48.
- Kondakov, I.V. (2018), *Russkii masskul't: ot barokko k postmodernu* [Russian mass culture: from Baroque to Postmodern], Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Moscow, Saint Petersburg, Russia.
- Salnikova, E.V. (2014), *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, characters, plots], LKI, Moscow, Russia.
- Salnikova, E.V. (2023), "Introduction. Universum of Soviet film comedy", in Salnikova, E.V., Khrenov, N.A. and Evallyo, V.D., eds., *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya. Sbornik statei* [Comedy film of the Soviet era: history, rings (sounds), subtexts. Dedicated to the 100th anniversary of Leonid Gaidai. Collected articles], Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, Russia, pp. 9–20.
- Zaitseva, L.A. (2017), *Ehkrannyi obraz vremeni ottepli (60–80-e gody)* [Screen image of the thaw time (60–80s)], Nestor-Istoriya, Moscow, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Виолетта Д. Эвальё, кандидат культурологии, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия; 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5; amaris_evallyo@mail.ru

Information about the author

Violetta D. Evallyo, Cand. of Sci. (Cultural Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russia; 5, Kozitsky Lane, Moscow, Russia, 125009; amaris_evallyo@mail.ru

Места забвения: визуализация руин в социальных сетях

Екатерина И. Викулина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vikulina.rsuh@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена визуализации руин в цифровой среде, которая рассматривается на материале российских и зарубежных пабликов, посвященных заброшенным местам. В главном фокусе – визуальная практика «городских исследователей», публикующих свои снимки под хештегом #urbex (urban exploration). В тексте анализируются изобразительные стратегии в репрезентации руин, а также сам феномен их популярности в социальных сетях.

В противоположность «местам памяти», под которыми Пьер Нора подразумевал объекты, связывающие прошлое и настоящее посредством коммеморации, пришедшие в упадок места можно назвать «местами забвения», – это некоторое вытеснение из памяти и жизни социума. Места памяти могут включать в себя руины, важные для национальной идентичности, но места забвения – руины на обочине исторической памяти, к которым общество потеряло интерес. Последователей движения UrbEx привлекают именно затерянные места, которые они как бы переоткрывают для мира.

Сегодня руины являются неотъемлемой частью визуальной культуры – как массовой, так и художественной, нацеленной на авторское высказывание. Это проявляется в фильмах-катастрофах, в видеоиграх, а также в многочисленных снимках блогеров, которые воспроизводят известные жанровые коды и отсылают к широко циркулирующим в культуре текстам. Образы руин могут быть обращены к прошлому, свидетельствуя о былом величии, фиксировать текущий упадок или предупреждать о грядущих катастрофах, но часто в снимках разные времена пересекаются, наслаиваются, проступают сквозь друг друга. Заброшенные артефакты приводят к воспоминаниям, вызывая в воображении пересекающиеся темпоральности. История места формируется с помощью опыта, памяти, забвения, политики, мифологизации. Это также расширяет представление о том, что такое городская среда, которая рассматривается как постоянно меняющееся образование.

Ключевые слова: цифровая фотография, места забвения, городское пространство, сетевая культура, руины, UrbEx

Для цитирования: Вихулина Е.И. Места забвения: визуализация руин в социальных сетях // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 96–109. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-96-109

Places of oblivion. Visualising ruins on social media

Ekaterina I. Vikulina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
vikulina.rsuh@gmail.com*

Abstract. This article focuses on the visualization of ruins in the digital environment, drawing on materials from Russian and international publications dedicated to abandoned places. The main emphasis is on the visual practice of “urban explorers” who share their photographs under the hashtag #urbex (urban exploration). The article analyzes the visual strategies employed in representing ruins, as well as the phenomenon of their popularity in social media. In contrast to “sites of memory” as conceptualized by Pierre Nora, which refer to objects that connect the past and present through commemoration, deteriorating places can be described as “sites of oblivion” – a form of expulsion from collective memory and societal life. While sites of memory may encompass ruins that hold significance for national identity, sites of oblivion refer to ruins on the periphery of historical memory, which society has lost interest in. Followers of the UrbEx movement are particularly drawn to these forgotten places, which they essentially rediscover for the world. Today, ruins have become an integral part of visual culture, both in mass media and artistic expression, aimed at individual expression. This is evident in disaster films, video games, and the numerous photographs shared by bloggers, who replicate established genre codes and reference widely circulating cultural texts. Images of ruins can evoke the past, bearing witness to former grandeur, document present decline, or serve as warnings of impending disasters. However, in these photographs, different temporalities often intersect, overlap, and permeate each other. Abandoned artifacts trigger memories and evoke intersecting temporalities in the imagination. The history of a place is shaped by experiences, memory, oblivion, politics, encounters, and myth-making. This expands our understanding of the urban environment as an ever-changing construct.

Keywords: digital photography, sites of oblivion, urban space, network culture, ruins, UrbEx

For citation: Vikulina, E.I. (2024), “Places of oblivion. Visualising ruins on social media”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 96–109, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-96-109

Введение

С начала XXI в. в разных странах получило широкое распространение движение «городских исследований» – UrbEx (urban exploration). В поле интереса его участников (урбексеров) заброшенные или закрытые для посещения территории, здания, сооружения, руины, куда урбексеры проникают, чтобы сфотографировать их для дальнейшей публикации. Проникновение или «взлом места», если пользоваться лексиконом последователей этого движения, является неотъемлемой частью их социокультурной практики. В социальных сетях, на разных цифровых платформах широко распространяются фотографии руин и заброшенных мест, сделанных «городскими исследователями»¹.

Этот феномен широко обсуждается не только рядовыми пользователями социальных сетей. В последние годы он стал объектом пристального внимания профессионалов, изучающих явления и процессы современной социальной медиатизированной культуры [Garrett 2013; Crane 2018].

В данной статье рассматриваются фотографические практики современных «городских исследователей» с их повышенным вниманием к руинам. Для исследования этой темы выбраны снимки, размещаемые рядовыми участниками движения преимущественно в их личных блогах на разных цифровых платформах. Исследование этого феномена позволяет выявить специфику культурных значений, которыми наделяется руина в цифровом пространстве. Обсуждение такой темы создает возможность для изучения феномена популярности в социальных сетях картин разрушения и упадка и анализа его культурных корней.

Тема руин в фотографии: философская и художественная рефлексия

Тема руин привлекала многих исследователей прошлого, становилась предметом рассмотрения таких философов, как Георг Вильгельм Фридрих Гегель, Фридрих Ницше, Георг Зиммель, Вальтер Беньямин и многих других. Интерес к руинам дает о себе знать уже во времена Возрождения, когда повышается значимость следов прошлого, но особое значение развалины приобретают

¹ См. к примеру, огромный корпус информационных ресурсов: Urban Exploration Resource на <https://www.uer.ca/>; Urban Explores Network на <https://urbanexplorers.net/>

в эпоху Просвещения в связи с идеей прогресса, в качестве знаков поступательного развития человечества [Шёнле 2011, с. 10–11]. Если говорить об искусстве, руины становятся важным элементом пейзажной живописи в XVII–XIX вв., что проявляется сперва в жанре каприччио, а затем в романтических картинах, например Каспара Давида Фридриха.

С самого появления фотографии руины становятся объектом ее внимания. Это, с одной стороны, было связано с научными интересами, с документальной ценностью фотографии, с возможностью медиума фиксировать памятники архитектуры для дальнейшего изучения и распространения этих образов в образовательных целях. Здесь можно вспомнить альбомы Огюста Зальцмана «Иерусалим» и Максима Дюкана «Египет, Нубия, Палестина и Сирия», которые были опубликованы в середине 1850-х у одного издателя. Оба автора запечатлевают руины, но если Зальцман стремится к объективности и научности, то Дюкан допускает больше вольности в изображении референтов, «вписывается в эстетическую традицию художественных путешествий» [Руйе 2014, с. 93].

Уже в самые первые годы существования фотографии обозначается ее интерес к теме смерти и разрушения. Это не только традиция посмертных снимков и их имитация (автопортрет Ипполита Байяра), военная фотография Роджера Фентона и Тимоти О'Салливана, но и изображения заброшенных домов и кладбищ, образы увядания. Помимо этого, фотография связана со смертью посредством своих технических свойств: она переопределяет отношения между живым и умершим, это объект, который существует и не существует одновременно [Васильева 2013, с. 83]. Фотографическое изображение становится пределом, финальной формой предмета, остановкой опыта: «Фотография декларирует абсолютную завершенность ситуации: вне зависимости от выбора темы и сюжета она обладает траурным содержанием» [Васильева 2013, с. 84]. Об этом же пишет Сьюзен Сонтаг: «Все фотографии – *emento mori*. Сделать снимок – значит причаститься к смертности другого человека (или предмета), к его уязвимости, подверженности переменам. Выхватив мгновение и заморозив, каждая фотография свидетельствует о неумолимой плавке времени»². Ролан Барт также задается вопросом об антропологической связи смерти и нового вида изображения: «Фотография, вероятно, была связана со вторжением в наше современное общество асимболической, внерелигиозной, внеритуальной Смерти, резкого прыжка в буквально понятую Смерть. Парадигма Жизнь/Смерть сводится к заурядному щелчку,

² Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 28.

отделяющему первоначальную позу от отпечатанного снимка»³. Фотография – это болезненный укол прошлым, «душераздирающий пафос ноземы “это было”»⁴.

И фотография, и руины являются следами времени, их объединяет общая индексальная природа. По мысли Сьюзен Сонтаг, именно фотография популяризировала руины среди масс: «В XVIII в. литераторы открыли красоту развалин; фотография привила этот вкус широким слоям населения. И красоту вывела за рамки романтических развалин (таких как роскошные картины упадка, снятые Лoeffлином) на модернистские развалины – саму действительность. Фотограф вольно или невольно занимается тем, что подделывает реальность под старину, и сами фотографии – это древности моментального приготовления. Фотография предлагает современный аналог особого романтического архитектурного жанра – искусственных руин: их строят, чтобы подчеркнуть исторический характер ландшафта, чтобы ландшафт наводил на размышления о прошлом»⁵. Далее Сонтаг пишет о том, что фотографии становятся интересными и трогательными, когда они достаточно стары, со временем они уходят от авторских намерений и приобретают ауру⁶. Старые снимки – потускневшие, выцветшие, в пятнах и трещинах – все равно выглядят хорошо, иногда лучше новых, и это сближает фотографию с архитектурой, которая тоже иногда смотрится лучше в виде руин⁷. Руина, как и фотографическое изображение, является многослойной и многофокусной, удерживающей одновременно разные пласты времени и перспективы, что позволяет задействовать руину как тип воображения и оптическую стратегию [Гавришина 2018, с. 61, 63]. Сближение фотографии и архитектуры во временном аспекте, повышение их привлекательности по мере устаревания, темпоральная многослойность объектов помогают объяснить такое количество снимков с изображениями развалин, интерес к которым сегодня не угасает.

В противоположность «местам памяти», под которыми Пьер Нора подразумевал объекты, связывающие прошлое и настоящее посредством коммеморации, пришедшие в упадок места можно назвать «местами забвения», – это некоторое вытеснение из памяти и жизни социума. Места памяти могут включать в себя руины, важ-

³ *Барт Р.* Camera Lucida: Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 164.

⁴ Там же. С. 168.

⁵ *Сонтаг С.* Указ. соч. С. 110.

⁶ Там же. С. 186.

⁷ Там же. С. 110.

ные для национальной идентичности, но места забвения – руины на обочине исторической памяти, к которым общество потеряло интерес.

Руины в фотографиях движения UrbEx

В основном последователей движения UrbEx привлекают не любые руины, а затерянные места, которые они как бы переоткрывают для мира.

Какими смыслами наделяют блогеры руины? На этот вопрос помогает (помимо анализа визуального контента) ответить текстуальный анализ комментариев и хештегов, поясняющих направленность снимка. Наряду с #urbex и его производными употребляются такие хештеги, как #urbanexploration, #ruinporn, #decay, #urbandecay, #urbanartabandoned, #lostplace, #abandoned, #abandonedplaces и другие. В России с #urbex соседствуют такие хештеги, как #россиядлягрустных, #панельки, #экзистенциальнаяроссия, #зброшеннеместа, #забытыевсемиместа, #сталкер, #зброшка, #зброшенное, #шагзаобыденность, #russdeath, #besprosvet, #russiawithoutus, #россиябезнас, #россиядлягрустных, #панельки, #панельноедостояние, #изподъездовслюбовью, #русскаяатмосфера, а также нецензурные слова, которыми пользователи описывают городские окраины, трущобы, запущенность социальной сферы и т. д. Эти хештеги служат зрителю как подсказки, в каком ключе воспринимать тот или иной снимок.

Рассмотрим характерные черты фотографий UrbEx. Первое, что обращает на себя внимание – это то, что можно условно назвать «любование бездной». Это завороченность зрелищем упадка, разложения, смерти. Неслучайно в сообществе с определенной периодичностью появляются снимки с кладбищенской тематикой, скелетами, черепами и т. д.

Самый распространенный мотив в фотографиях сообщества – крах цивилизации. Это нагляднее всего проявляется в снимках с покинутыми индустриальными зонами, огромными пространствами, демонстрирующими свою былую мощь и теперешнюю немощь. Здесь показателен проект Ребекки Лилит Батори “Soviet Ghosts The Soviet Union Abandoned: a Communist Empire in Decay” 2014 г., в котором она запечатлела заброшенные объекты советской монументальной архитектуры.

Фотографии UrbEx словно отменяют идею прогресса: в дихотомии «цивилизация – природа» побеждает последняя. Такое восприятие созвучно мысли Зиммеля, считавшего, что руина – это

«насилие над творением человеческой воли, совершаемое природой»⁸. На снимках представлено преимущественно безлюдное пространство, но иногда здесь появляется одинокая фигура explorer'a, вполне в традиции романтизма. Городские исследователи чувствуют себя первооткрывателями заброшенных мест, которые они «вскрывают».

Снимки UrbEx не только отсылают к прошлому, но и характеризуют настоящее и предсказывают будущее время. Это такое сложное время – Future in the Past. Это пространство дистопии, местами напоминающее сцены из голливудских фильмов про оставленную планету, становится своего рода апокалиптическим предзнаменованием. Так человечество проигрывает сценарии своего исчезновения. Исследователь и практик UrbEx Бредли Гарретт пишет в своей книге “Explore Everything: Place-Hacking the City”, что пространства UrbEx ценятся за эстетические качества, за возможность временно убежать от городской суеты и за намек на то, каким может быть будущее, когда все люди исчезнут – интуитивное напоминание о нашей собственной смертности [Garrett 2013, p. 35]. Очевидная причина современного интереса к руинам коренится в воображении постапокалиптического будущего. Притягательность эсхатологии – черта сообщества UrbEx, но эта черта свойственна массовой культуре в целом. Это проявляется в бесчисленных фильмах, изображающих мир после глобальной катастрофы, но также и в компьютерных играх (например, “This War of Mine”, “Frostpunk”, “Silent Hill”). Исследователи утверждают, что чем новее игры, тем больше в них пыли, грязи и разрушений. Без руин цифровые миры будут слишком идеальны, а значит, безжизненны – и на их фоне руинами будет казаться реальность вокруг. Руины наделяют игровое пространство историческим пафосом, начинают его памятью, аура-тизируют [Ленкевич 2022, с. 143]. Приметой времени также является желание созерцать катастрофу на расстоянии, на экране, будучи в безопасности и в эпицентре событий одновременно [Ленкевич 2022, с. 145]. Об этом пишет и Сонтаг: «Ощущение, что бедствия вас не коснутся, стимулирует интерес к мучительным картинам, и, разглядывая их, вы укрепляетесь в сознании своей защищенности. Отчасти потому, что вы – “здесь”, а не “там”, отчасти же потому, что эти события, будучи преобразованы в картинки, приобретают характер неизбежности»⁹.

⁸ Зиммель Г. Руина // Зиммель Г. Избранное. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 230.

⁹ Сонтаг С. Указ. соч. С. 218–219.

Можно говорить о многослойной темпоральности снимков UrbEx, в которой сливаются прошлое, настоящее и будущее. Гарретт отмечает, что фотографирование создает момент временного сопоставления и дает «иллюзию контроля над вечностью» (цитата художника Роберта Смита, которую Гарретт приводит в книге) [Garrett 2013, p. 39]. Фотография – это попытка запечатлеть опыт присутствия в потоке времени [Garrett 2013, p. 58]. Заброшенные артефакты приводят к воспоминаниям, вызывая в воображении пересекающиеся темпоральности. История места сравнивается с богатым гобеленом, который конструируется посредством опыта, памяти, забвения, политики, встреч, мифотворчества. Так последователи UrbEx оспаривают принятый исторический нарратив места как единственный и верный.

Бредли Гарретт пишет, что «фотография никогда не является просто механической репродукцией сцены в рамке, это интерпретация мира» [Garrett 2013, p. 171]. В целом снимки UrbEx формируют крайне пессимистичную картину мира, который движется к упадку, деградации, захвачен энтропией. Эти снимки находятся на другом полюсе от того, что большинство пользователей публикует в социальных сетях – котиков, красивые пейзажи, наряды и прочие красоты и «мимими», как бы представляя изнанку цифрового мира, его зазеркалье.

Часто встречаемая тема – заброшенные больницы, в том числе и психиатрические, с оставленным здесь оборудованием, креслами для пациентов, инвалидными колясками и даже моргами. Общая тональность снимков приглушенная, сумрачная, нередко с драматическим освещением. Черта фотографий UrbEx – тяготение к нарративизации. История места рассказывается через оставленные вещи, которые при этом очень телесны, они отсылают к болезни, боли и смерти. Каждая фотография представляет собой историю, которая в серии становится частью более крупного нарратива.

Руины в сообществе UrbEx – это не только заброшенные общественные пространства, но и частные дома, куда проникают «городские исследователи». На фотографиях красивые прежде интерьеры поражены плесенью, покрыты пылью и паутиной. Крупным планом выхвачены предметы обихода – уют, брошенная кукла, обувь, ноты, вставные челюсти, – зрителю предлагается домыслить, что случилось с домом и его обитателями (рис. 1). Эти вещи становятся символом или метафорой преходящести жизни. Особенное внимание уделяется старым фотографиям (на стене и в альбоме), которые становятся частью повествования – в серии или в reels. Так посредством вещей и снимков рассказывается история места. В этом подглядывании за частной жизнью есть момент вторжения,

непристойности, скопофилии, что описывается таким понятием, как *guin rogn* (критики последователей *UrbEx* вменяют им в вину поверхностность, эстетизацию, романтизацию, сенсационность, отсутствие людей как агентов, отсутствие социального действия) [Crane 2018, p. 86].



Рис. 1

Надо сказать, что существенная часть фотографий *UrbEx* сняты на профессиональную камеру, нередко с использованием профессионального освещения, отредактированы в специальных программах, с применением фильтров. Задача здесь – при помощи спецэффектов максимально дистанцироваться от реальности, освоить ее, подвергать под известные клише. Шёнле писал, что «эстетизация руин обостряет отчуждение от реальности и способствует дистанцированию от настоящего, часто за счет ностальгического ухода в прошлое или воображаемое» [Шёнле 2011, с. 207]. Момент отчуждения, остранения здесь очень важен, он как будто переключает регистры, заставляя в разрушенных местах разглядеть фантастические сюжеты, любоваться руинами, размышлять о судьбах мира, о бренности бытия. Этому способствует среди прочего применение съемки с высоким динамическим диапазоном (HDR), придающей изображениям гиперреальный или сюрреалистический вид и часто используемой в качестве художественного эффекта. Исследователи подчеркивают, что эта техника добавляет изображениям более яркое ощущение, усиливает ощущение ужаса [Crane 2018, p. 100].

В сети существует много пособий, как сделать эффектную фотографию UrbEx. Сьюзен Крейн так иронично резюмирует советы начинающим городским исследователям:

Итак: вы хотите создать идеальную фотографию руин? Возьмите камеру на заброшенный людьми промышленный объект, предпочтительно в здание, которое огорожено или заперто и перед которым находится предупреждающий знак: «Вход воспрещен». Как только вы получите доступ, найдите стул, желательно тот, который раньше использовался для медицинского осмотра и который большинство людей предпочитает избегать. За исключением этого, подойдет любой ветхий стул. Но не двигайте стул; это нарушило бы главное правило: не тревожить место. Ищите стул в пустом помещении. Поместите стул в луч света или на пол, покрытый мусором или сорняками. Как только стул окажется там, где вы хотите, позвольте ему безмолвно свидетельствовать... Возьмите фотографию – и ничего, кроме фотографии; никакие другие сувениры не должны быть привезены с собой домой. Дома на своем компьютере вы можете регулировать свет, манипулировать цветом и создавать совершенно жуткое изображение, которое идеально передает, не искажая, жуткое ощущение места. Ваша цель не просто задокументировать то, что обречено на дальнейший распад. Смысл в том, чтобы воспроизвести чувство, которое вы испытали, находясь там, ощущение уникального доступа к руинам современной цивилизации. И сделать отличное изображение, которое вдохновит других исследователей, будь то коллеги из UrbEx или любители интернет-серфинга. Интернет предоставляет обширный архив изображений, которые вы можете достоверно воспроизвести на основе вашего собственного опыта, который сам тщательно смоделирован по образцу ваших предшественников и товарищей по UrbEx [Crane 2018, p. 89].

Снимки UrbEx часто напоминают кадры из фильмов. На это указывают и драматургия мизансцены, сопровождающая музыка, зрелищность кадра, подсказывающие, в каком ключе нужно воспринимать эти снимки. В фотографиях угадывается определенная жанровая направленность: фантастическое кино, фильм-катастрофа, фильм ужасов (рис. 2). По мысли Андреаса Шёнле, размышление о руинах является частью постмодерной массовой культуры [Шёнле 2011, с. 11]. Это проявляется в фильмах-катастрофах, в видеоиграх, а также в многочисленных снимках урбексеров, которые воспроизводят известные жанровые коды и отсылают к широко циркулирующим в культуре текстам.



Рис. 2

На отсылки к культовым текстам указывают и хештеги. Прежде всего это «Пикник на обочине» Стругацких и фильм «Сталкер» Андрея Тарковского, а также игра с элементами хоррора «S.T.A.L.K.E.R.: Тень Чернобыля», выпущенная украинской компанией в 2007 г. и ставшая культовой среди почитателей UrbEx на постсоветском пространстве. Хештег #сталкер фигурирует, например, в снимках Чернобыля – одного из главных мест паломничества охотников за руинами. Все это включает руины в самый широкий контекст массовой культуры. Встречаются кадры из видеоигр, которые выдаются за снимки руинированных мест, а с развитием искусственного интеллекта появляются сгенерированные изображения, которые переопределяют восприятие такого рода изображений. Если раньше снимки в социальных сетях можно было рассматривать в качестве архива потерянных мест, документации, свидетельства того, что место имеет свой аналог в реальности, то в самом скором времени мы будем иметь дело с образами, по которым невозможно будет отличить, настоящее это место или нет.

Другая группа снимков описывает руины в ностальгической парадигме – «прошлое, которое мы потеряли». Это могут быть как роскошные дворцы XIX в., так и постройки советского времени. Зрителю предлагают представить ушедшую эпоху, взывают к его зрительным, тактильным ощущениям. Некоторые блогеры для съемки переодеваются в старомодные платья, дабы ярче визуализировать прошлое и сделать контент более привлекательным для

пользователя. Камера блуждает по покинутому зданию, заглядывает в разные углы, выглядывает из окна, позволяя зрителю идентифицировать себя с ней, почувствовать себя хозяином заброшенной усадьбы. Если продолжить аналогию с кино, это напоминает мелодраматический или исторический фильм.

Хотя и под такими снимками присутствует хештег UrbEx, они далеки от магистральной линии этого движения, для которого типичен процесс любовования руинами. Для UrbEx характерно не желание воссоздать прошлое, не ностальгия, а фасцинированность упадком, процессом разложения.

Отдельно стоит выделить социальную и протестную активность в социальных сетях, борьбу за сохранение наследия. Каналы защитников архитектурного наследия имеют совершенно иные визуальные стратегии представления руинированных объектов, без какой-либо эстетизации. Взять, например, страницу Архнадзора, где снимки публикуются без каких-либо фильтров, украшательства, выигрышных ракурсов, драматизации. Защитники наследия и «городские исследователи» занимают часто разные полюса: консервация и сохранение памятников далеки от процесса любовования ими.

Визуальная практика «городских исследователей» является амбивалентной: с одной стороны, фотографии актуализируют эти места, как бы выдергивая их из небытия, с другой – интенция блогеров часто далека от охранительной. Процесс любовования руинами нередко идет вразрез стремлению воссоздать прошлое или память о нем. Бесчисленное количество фотографий в сети представляют эстетизацию упадка, его созерцание, натюрморты из старых вещей в духе *memento mori*, при этом отсылая не только к прошлому, но и к настоящему и будущему времени.

Гарретт пишет: «Акт сохранения руин в конечном счете обречен на провал, потому что сущность распада теряется при попытке остановить его. Задержанный распад – это неверно истолкованная любовь к руинам, когда она превращается в ностальгию по криогенно застывшему прошлому» [Garrett 2013, pp. 56–57]. Он цитирует Ницше, утверждавшего, что ностальгия эмоционально калечит, создавая общество, настолько укоренившееся в сохранении собственного наследия, что оно не может ценить моменты существования в настоящем [Garrett 2013, p. 59].

Заключение

Фотографии «городских исследователей» обладают многослойной темпоральностью, в которой сливаются прошлое, настоящее

и будущее. Мотив краха цивилизации здесь сплетается с образом постапокалиптического будущего, в картинах упадка угадываются эсхатологические предзнаменования. Прошлое и его артефакты ценны не сами по себе, а являются поводом для размышлений, например о бренности бытия (в духе *memento mori*), попыткой примерить на себя сценарий конца света, столь знакомый массовому зрителю по популярным фильмам. Снимки используют визуальные коды, чтобы отослать зрителя к известным жанрам, будь то фантастическое кино или фильм ужасов. Но в отличие от экранных репрезентаций, для урбексеров еще важен акцент на подлинности, аутентичности, материальности места. Поэтому такое значение имеет акт проникновения в здание, его «взлом», что является способом физического взаимодействия с пространством.

Для сообщества UrbEx важно ощущать себя в потоке времени.

«Городские исследователи» считают, что своей практикой они возвращают жизнь заброшенному зданию и, хотя оно, возможно, не будет восстановлено, места не умирают, просто мутируют их значение и форма. Это расширяет и представление о том, что такое городская среда: она понимается не как нечто застывшее, а как подвижное образование.

Таким образом, заброшенные места или «места забвения» получают вторую жизнь посредством вторжения UrbEx. Функция социальных сетей в данном случае – быть хранилищем этих образов-мест. По сути, это огромный каталог, который структурируется посредством хештегов и становится местом памяти мест забвения, их цифровой памятью, которая тоже подвижна, изменчива и недолговечна. В свою очередь эта память будет размываться под натиском сгенерированных образов, пока следы реального не затеряются окончательно в культурном воображении сообщества.

Литература

- Васильева 2013 – *Васильева Е.В.* Фотография и смерть // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2013. Вып. 1. С. 82–93.
- Гавришина 2018 – *Гавришина О.В.* Фотография как руина // Шаги/Steps. 2018. № 3–4. С. 59–67.
- Ленкевич 2022 – *Ленкевич А.С.* Эсхатология на минималках: Руины в компьютерных играх // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. No. 3. P. 134–156.
- Руйе 2014 – *Руйе А.* Фотография: Между документом и современным искусством: пер. с фр. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
- Шёнле 2011 – *Шёнле А.* Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: НЛЮ, 2018. 360 с. (Интеллектуальная история)

- Crane 2018 – *Crane S.A.* “Take nothing but photos, leave nothing but footprints”: How-to guides for ruin photography // *Ruin porn and the obsession with decay* / Ed. by S. Lyons. L.: Palgrave Macmillan, 2018. P. 83–102.
- Garrett 2013 – *Garrett B.L.* *Explore everything: Place-hacking the city*. L.; N.Y.: Verso, 2013. 273 p.

References

- Crane, S.A. (2018), “ ‘Take nothing but photos, leave nothing but footprints’: How-to guides for ruin photography”, in Lyons, S., ed., *Ruin porn and the obsession with decay*, Palgrave Macmillan, London, UK, pp. 83–102.
- Garrett, B.L. (2013), *Explore everything: Place-hacking the city*, Verso, London, UK, New York, USA.
- Gavrishina, O.V. (2018), “The photograph as ruin”, *Shagi/Steps*, no. 3–4, pp. 59–67.
- Lenkevich, A.S. (2022), “Eschatology on minimal. Ruins in computer games”, *Galactica Media: Journal of Media Studies*, no. 3, pp. 134–156.
- Rouillé, A. (2014), *Fotografiya: Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom* [La photographie, entre document et art contemporain], Klaudberri, Saint Petersburg, Russia.
- Schönle, A. (2018), *Arkhitektura zabveniya: Ruiny i istoricheskoe soznanie v Rossii Novogo vremeni* [Architecture of oblivion. Ruins and historical consciousness in modern Russia], NLO, Moscow, Russia.
- Vasil'eva, E.V. (2013), “Photography and death”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskusstvovedenie*, iss. 1, pp. 82–93.

Информация об авторе

Екатерина И. Викулина, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; vikulina.rsuh@gmail.com

Information about the author

Ekaterina I. Vikulina, Cand. of Sci. (Cultural Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; vikulina.rsuh@gmail.com

Музейные исследования и практики

УДК 004:069

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-110-119

Трансформация деятельности современных музеев в условиях цифровой культуры

Евгения Ю. Смыкова

*Институт социологии НАН Беларуси, Минск, Беларусь,
evgsmukova@gmail.com*

Аннотация. В статье предпринята попытка интерпретации музея в контексте новой современности, формируемой в условиях структурных изменений социального порядка. В результате активного внедрения цифровых технологий в музейное пространство существенно трансформировалась эффективность его культурного потенциала, а представленность в глобальной сети привела к усложнению моделей репрезентации. Двойственная природа музея, воспроизводимая как в физическом, так и в цифровом пространствах, позволяет существенно разнообразить процесс коммуникации с посетителями и внедрить качественно новые практики интеракций. Реализованные кейсы музеев, представленные в цифровом пространстве, являются своевременным ответом на запрос со стороны посетителей и выступают альтернативой расширения их культурного капитала. В условиях новых социокультурных трендов коммуникация между музеем и посетителем основывается на принципе равноправия, а не соподчиненности, и находит реализацию в формате партисипаторного музея. В современном мире сфера деятельности музеев вышла за рамки их классического понимания, и сегодня они являются социальными инноваторами в области решения значимых проблем социума.

Ключевые слова: музей, доцифровая культура, цифровое пространство, виртуальный музей, партисипаторный музей, «третье место», сверхреальность

Для цитирования: Смыкова Е.Ю. Трансформация деятельности современных музеев в условиях цифровой культуры // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 110–119. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-110-119

© Смыкова Е.Ю., 2024

Transformation of the activities of modern museums in the context of digital culture

Evgeniya Yu. Smykova

*Institute of Sociology of the NAS of Belarus, Minsk, Belarus,
evgsmykova@gmail.com*

Abstract. The article is attempted to interpret the museum in the context of a new modernity, formed in the context of structural changes in the society. As a result of the active introduction of digital technologies into the museum space, the content of cultural potential has been significantly transformed and representation in the global network has led to the complication of representation models. The dual nature of the museum – physical and digital spaces, makes it possible to diversify the process of communication with visitors, introduce qualitatively new interaction practices. The realized cases of museums are a timely response to the request from visitors and act as an alternative to expanding their cultural capital. In the context of new sociocultural trends communication between the museum and the visitor is based on the principle of equality not subordination, it is implemented in the format of a participatory museum. In the modern world the scope of museums has gone beyond their classical understanding. Today museums are social innovators in solving significant problems of society.

Keywords: museum, pre-digital culture, digital space, virtual museum, participatory museum, “third place”, hyperreality

For citation: Smykova, E.Yu. (2024), “Transformation of the activities of modern museums in the context of digital culture”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 110–119, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-110-119

Общество современного типа находится в сфере влияния глобальных трендов, которые задают магистральные направления его развития. Наряду с такими мегатрендами, как рост мирового населения, загрязнение окружающей среды, урбанизация и т. д., принципиально важное значение отводится цифровизации. Динамика современного общества в большинстве случаев детерминирована последствиями интенсивного внедрения цифровых технологий во все общественные сферы, в том числе и сферу культуры.

Глобальный доступ посредством Интернета к феноменам культуры выступает одним из инструментов, обеспечивающим расширение форм их представленности и репрезентации в разнообразных проявлениях. Интенсивное распространение современ-

ных технологий и впоследствии их активное внедрение в культурное пространство охватывает все большее количество феноменов культуры и тем самым сводит на нет факт их изолированного функционирования. Структурные трансформации культурного пространства, обусловленные преимущественно экспансией цифровых и интернет-технологий, затронули сферу деятельности, казалось бы, традиционных по своей сути учреждений – музеев.

Целью статьи является изучение качественных изменений практик работы современных музеев в условиях новых трендов развития социального порядка. В рамках современного социогуманитарного знания исследование цифровой культуры осуществляется в русле двух ключевых направлений. С одной стороны, исследование проблемных областей цифровой культуры предполагает смещение акцента с ее феноменов как таковых на замер трансформаций, которые обнаруживаются в культуре в условиях широкого распространения цифровых технологий. Подобного рода исследовательский ход позволяет расширить предметное поле изучения культуры. С другой стороны, имеет место быть и исследовательская перспектива, основанная на изучении культуры посредством анализа ее феноменов, преимущество которой состоит в определении ее специфических особенностей.

Сегодня понимание цифровой культуры, по большей части в англоязычной литературе, все больше уходит в плоскость Интернет-пространства. Если мы говорим о культуре в целом в традиционном ее понимании, то цифровизация, в первую очередь, затронула формы ее репрезентации, которые принимают следующий вид: копия наличествующих феноменов культуры (виртуальный музей, электронная библиотека и др.), а также вторичное восприятие цифровой копии феноменов культуры (блог, посвященный культурному опыту посещения мероприятия, учреждения; отзыв на книгу и др.). Подобные основания для классификации произведений культуры были предложены американским исследователем Дж. Ланиром: произведения первого порядка или, другими словами, оригинальные произведения и произведения второго порядка как фрагментарные реакции на оригинальное произведение¹. При всем при этом автор утверждает, что именно благодаря технологии Web 2.0 (по аналогии, с которой был разработан партисипаторный музей, или «музей 2.0»), которая предполагает не только чтение, свойственное для Web 1.0, но и запись в Сети, существует большое количество произведений второго порядка, которые своим массовым перекрывают первичные.

¹ Ланир Д. Вы не гаджет: Манифест. М.: Corpus, 2011. С. 215.

Динамизм и изменчивость как ключевые определители современной эпохи – эпохи активного доминирования цифровых технологий – трансформируют способы и алгоритмы формирования культурного опыта, в том числе и музейного. Традиционные практики получения музейного опыта при наличии существенного культурного потенциала актуальны как для доцифровой, так и цифровой культуры. В настоящее время содержание подобного рода практик приобретает качественно иное наполнение, становясь основанием для реализации принципиально новых их форм. Культурный смысл реализации музейных практик выходит за пределы физического пространства музея как такового.

Цифровые технологии значительно ускоряют процессы, происходящие в пространстве музея. Причем, к примеру, в контексте коммуникативных практик влияние цифровых технологий носит неоднозначный и скорее амбивалентный характер, одновременно облегчая и затрудняя интеракции музея и посетителя. Именно в контексте современной реальности, именуемой в рамках конкретных парадигм как постмодерн, определителями которой являются виртуализация, симулятивность, осуществляется построение модели музея, представленного в формате «цифры». Традиционный музей в сложившихся обстоятельствах находит продолжение в цифровом пространстве посредством создания виртуального музея². Физическое пространство музея выступает по факту основанием для формирования цифровой модели музея, за счет чего и осуществляется расширение границ музейного пространства в целом. Данная модель музея, используя терминологию постмодерна, представляет собой симуляцию его физического пространства, а экспонаты, в свою очередь, выступают имитацией реальных музейных предметов. При всем при этом цифровое пространство музея, при наличии определенных возможностей, в полной мере не может реализовать весь функциональный потенциал реального музея и в особенности обеспечить полноценную коммуникацию с посетителями. Подобные ограничения ряд исследователей связывает с господством мнения о том, что в виртуальных музеях отсутствуют подлинные объекты. По факту, как отмечает Е. Гиациарди, традиционный музей, как и представленные в нем экспонаты, можно также считать виртуальными, поскольку объект, извлеченный из первоначальной среды обитания, инкорпорируется в принципиально новое пространство – «мета-место» [Giaccardi 2006, p. 29].

² Следует отметить, что содержание самого понятия «виртуальный музей» до сих пор остается предметом дискуссий в профессиональной среде [Мальцева 2022; Савицкая 2022].

Идея создания виртуальных музеев заключается в расширении возможностей для воспроизводства ключевого посыла музея. В подобном контексте необходимость создания полноценной копии реального музея, только уже в цифровом пространстве, отсутствует. Виртуальные музеи, преследующие в первую очередь коммуникативные цели, более успешны, чем те, которые ориентированы на репрезентацию точной копии реального музея. Задача виртуальных музеев состоит в расширении их функциональности, а также содержательной наполненности; он должен представлять собой нечто большее, чем просто электронную визитную карточку.

По сути, виртуальные музеи выступают пространством, лишенным каких-либо ограничений в действиях посетителя, последний самостоятельно задает траекторию получения культурного опыта. Большинство практик, реализуемых в физическом пространстве музея, адаптированы к «механике» работы виртуального музея и представлены в виде онлайн-практик. Другими словами, офлайн-практики, при соблюдении определенных условий, конвертируются в онлайн-практики. Помимо того, что в виртуальное пространство музеев включены так называемые «вещи», постепенно осуществляется оцифровка и некоторых иных культурных форм, к примеру, практик народных ремесел, промыслов и др. Схожесть позиций офлайн и онлайн-практик заключается в возможности посетителями руководствоваться принципами избирательности, тактильности, выбора траектории перемещения, а также фотофиксации экспонатов и др. Однако ряд практик традиционного музея не нашли форму реализации в цифровом пространстве в силу его специфических особенностей. В случае наличия виртуального музея в реальности мы можем говорить о том, что музей рассматривается как цельное пространство физического и цифрового мира. Благодаря виртуальному музею значительно расширяются альтернативы получения культурного опыта, и в особенности это актуально для тех, у кого отсутствует возможность физического присутствия.

В эпоху распространения цифровых технологий информация выступает одним из числа важнейших стратегических ресурсов современности. Увеличение количества информационных потоков, содержащих в том числе фейковую и непроверенную информацию, с которой сталкивается субъект в современной реальности, значительно затрудняет поиск истины. Подобный факт актуализирует необходимость наличия критического мышления у субъектов, потребность в формировании у них чувства аутентичности, укреплении навыков различения «подлинного» и «поддельного». В данном случае именно музеи выступают пространством, в кото-

ром воспроизводится достоверное знание за счет использования в своей деятельности подлинных экспонатов. Сегодня музей может становиться такой площадкой, на которой, чем меньше вещей будет выставляться, тем больше это будет цениться³. Иными словами, по мере более широкого вовлечения информационных технологий в повседневные практики увеличивается потребность субъектов в непосредственном взаимодействии с музеями, которые в восприятии посетителей выглядят хранителями и носителями подлинных культурных ценностей.

Существует и противоположная точка зрения, заключающаяся в том, что эффект от внедрения информационно-коммуникационных технологий в музейное пространство будет иметь скорее негативное воздействие, чем позитивное. Связано это с тем, что по мере включения новейших технологий в музейное пространство будет расширяться культурный капитал и вкладываемые в него смыслы. Таким образом, количество феноменов, событий, которые не получают должного истолкования в музейном пространстве как в физическом, так и в цифровом, существенно возрастает. В подобных условиях современной реальности музей может становиться пространством, «лишенным своего смысла, без назначения...», или, согласно терминологии М. Оже, так называемым не-местом [Augé 1992, p. 100]. Формирование сверхреальности, которая выступает оппозицией современной реальности, раздвигает рамки интерпретации музея в качестве «не-места». Определителем сверхреальности, по мнению М. Оже, выступает категория переизбыток, применяемая относительно: 1) событий, требующих своевременной интерпретации; 2) пространства, предполагающего отсутствие ограничений в плане перемещений; 3) индивидуализации – превосходство собственного «я» [Скопина 2013, с. 69]. Результатом обозначенных выше трансформаций, как полагают авторы, станет то, что современные технологии могут стирать границы между настоящим и прошлым и фактически заменят последнее (прошлое). Коммуникация, в виде диалога между музеем и индивидом, будет осуществляться в одностороннем порядке и превратится, по сути, в монолог, в котором главенствующая роль отводится посетителю, самостоятельно интерпретирующему смысл феноменов без обращения к первоисточникам. В конечном итоге, возникнет вопрос относительно соответствия действительности сформированным индивидом смыслов после посещения музейного пространства,

³ *Леценко А.* Какое будущее ждет музеи? О скорой «эмансипации» посетителя // Aksenov Family Foundation. 2016. 28 дек. URL: <http://aksenovff.com/ru/kakoe-budushhee-zhdet-muzei/> (дата обращения 15 мая 2023).

в связи с чем появятся все основания рассматривать музей как «не-место».

В настоящее время музей выступает своего рода площадкой для коммуникации. В рамках разворачивающихся форм коммуникации существенно трансформировалась система ролей «музей–посетитель». В первую очередь трансформации связаны с изменением статуса посетителя в структуре отношений с музеем. Соподчиненность позиций музея и посетителя, которая четко прослеживалась до недавнего времени, сегодня, в условиях новых социокультурных трендов, нивелирована, в связи с чем позиции субъектов культурного взаимодействия «музей–посетитель» равнозначны.

Подобного рода тренды, связанные с расширением вовлеченности человека в повседневность музея, наличием у него (человека) партисипаторных стратегий, являются магистральными идеями культуры участия. В целом появление нового типа культуры – культуры участия – связывают с более широким вовлечением новых информационно-коммуникационных технологий в пространство повседневности, когда зона действий субъекта не ограничивается только потреблением информации, а создается и воспроизводится в качественно новом состоянии. Фактически культура участия пришла на смену культуре потребления, которая доминирует достаточно продолжительный период времени. По сути, культура участия выступает оппозицией категории «потребление», в котором позиция потребителя различных товаров, услуг, в том числе и культурных, носит пассивный характер.

Сегодня культура участия является наиболее перспективной площадкой развития музея современного типа. Именно опираясь на принципы культуры участия, в музейном пространстве сформировался «партисипаторный музей», или, в рамках терминологии Нины Саймон, «музей 2.0»⁴. На деле идеи культуры участия в музее реализуются, в первую очередь, в музейных практиках посетителей путем их включенности в культурные, социально значимые и другие проекты учреждения. Определяется партисипаторный музей как пространство, в деятельности которого активную позицию занимают его субъекты – посетители, «друзья», члены местного сообщества и т. д., задающие вектор его развития. По мере включенности субъектов в музейное пространство происходит двусторонний процесс культурного обмена – с одной стороны, музей, выступая первоисточником информации по раз-

⁴ Саймон Н. Партиципаторный музей / Пер. А. Глебовской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

личным проблемным областям, транслирует ее социуму и тем самым способствует формированию определенной картины мира, ценностных установок, жизненных приоритетов и т. д. С другой – музей перенимает личный опыт, суждения, знания субъектов и, исходя из этого, выстраивает стратегию дальнейшей музейной коммуникации.

Традиционные по своему содержанию учреждения, музеи функционируют в контексте доминирующих тенденций социума. В условиях современных трансформационных процессов музей является своеобразным «зеркалом» не только культуры, но и социума в целом. Поэтому не случайно, что концепция партисипаторного музея, которая является одним из трендов современности в области музейного дела, предполагает решение не только вопросов культурного значения, связанного с построением экспозиции, определением тематики выставки и др., она охватывает широкий пласт проблем, в том числе и социальной направленности.

Постепенное расширение функционала современного музейного пространства приводит к тому, что музей включается в решение задач, которые реализуются иными феноменами повседневности. Подобные тенденции позволяют идентифицировать музей в рамках теории американского социолога Р. Ольденбурга как «третье место», где «первое место – это дом, где вы живете; второе – где вы постоянно работаете; крайне важны третьи места, *third place*, – городские пространства для учебы, работы и деловых встреч (антикафе, коворкинги, библиотеки и др.)» [Ольденбург 2014, с. 342]. По существу, третье место – это своего рода пространственная площадка, за исключением работы и дома, используемая для реализации преимущественно рекреационных практик, или, иными словами, «нейтральное место для социального взаимодействия» [Ольденбург 2014, с. 341].

Музеи современного формата выступают своего рода социальными инноваторами, привнося новые идеи, приемы, механизмы решения социально значимых проблем как регионального, так и общемирового масштаба, приводящие к качественным трансформациям общества. Реализация музеями различного рода инициатив, сферная направленность которых носит крайне разнообразный характер (природосберегающие инициативы, инициативы в области городского пространства, волонтерские проекты и т. д.), возможна при условии их активной социальной позиции. Предлагаемые музейные инициативы, которые разрабатываются исходя из общественных запросов, выступают еще одним актуальным способом коммуникации, формой установления диалога с социумом в целях реализации социокультурной миссии музея. А волонтерство, как

общественно значимый феномен, выступает в качестве своего рода посредника и представляет собой перспективный ресурс развития музеев и общества в целом.

Музеи находятся в состоянии перманентных трансформаций, в связи с чем вынуждены адаптироваться к сложившимся обстоятельствам путем внедрения новых направлений работы, форм коммуникации с посетителями, технологических новинок и др. Новые характеристики, приобретенные музеем – интерактивность, виртуальность, участие и т. д., позволяют им оставаться в русле общемировых тенденций сферы культуры, задействуя цифровое пространство. Расширение представленности и форм актуализации музея в глобальном пространстве обеспечивает воспроизводство принципа культурного разнообразия. По мере включения музеев в контекст общемировых тенденций отношения с посетителями выстраиваются по пути формирования горизонтальных, а не вертикальных связей, как это было ранее. В заключение следует отметить, что традиционные по сути учреждения, музеи сегодня выполняют аналогичные по содержанию функции, трансформации коснулись только форм их реализации, исходя из сложившейся социокультурной ситуации решается все больший спектр вопросов.

Литература

- Мальцева 2022 – *Мальцева С.С.* Виртуальный музей: понятие, инструменты работы, перспективы использования // Документ. Архив. История. Современность: Сборник научных трудов. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-а, 2022. Вып. 22. С. 14–23.
- Савицкая 2022 – *Савицкая К.Д.* Понятие, признаки, правовой режим виртуальных музеев // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия D. Экономические и юридические науки. 2022. № 5. С. 83–89.
- Скопина 2013 – *Скопина М.В.* Феномен «места» и «не-места» в постиндустриальном городе // Вестник МГСУ. 2013. № 1. С. 66–71.
- Ольденбург 2014 – *Ольденбург Р.* Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 456 с.
- Augé 1992 – *Augé M.* Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité. P.: Seuil, 1992. 155 p.
- Giaccardi 2006 – *Giaccardi E.* Collective storytelling and social creativity in the virtual museum: a case study // Design Issues. 2006. Vol. 22. No. 3. P. 29–41.

References

- Augé, M. (1992), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, France.
- Giaccardi, E. (2006), “Collective storytelling and social creativity in the virtual museum. A case study”, *Design Issues*, vol. 22, no. 3, pp. 29–41.
- Maltseva, S. (2022), “Virtual museum. Concept, work tools, prospects for use”, in *Dokument. Arkhiv. Istoriya. Sovremennost’: Sbornik nauchnykh trudov* [Document. Archive. Story. Modernity. Collected scientific works], iss. 22, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. Ekaterinburg, Russia, pp. 14–23.
- Oldenburg, R. (2014), *Tret'e mesto: kafe, kofeini, knizhnye magaziny, bary, salony krasoty i drugie mesta “tusovok” kak fundament soobshchestva* [Third place. Cafes, coffee shops, bookstores, bars, beauty salons and other hangouts as the foundation of the community], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Savitskaya, K.D. (2022), “Concept, signs, legal regime of virtual museums”, *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya D. Ekonomicheskie i yuridicheskie nauki*, no. 5, pp. 83–89.
- Skopina, M.V. (2013), “Phenomenon of ‘site’ and ‘non-site’ in the post-industrial city”, *Vestnik MGSU*, no. 1, pp. 66–71.

Информация об авторе

Евгения Ю. Смыкова, кандидат социологических наук, Институт социологии НАН Беларуси, Минск, Республика Беларусь; 220072, Республика Беларусь, Минск, ул. Сурганова, д. 1/2; evgsmkykova@gmail.com

Information about the author

Evgeniya Yu. Smykova, Cand. of Sci. (Sociology), Institute of Sociology of the NAS of Belarus, Minsk, Republic of Belarus; 1/2, Surganov St, Minsk, Republic of Belarus, 220072; evgsmkykova@gmail.com

УДК 069:004

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-120-137

VR-музей
как форма актуализации
историко-культурного наследия

Дарья Д. Родионова

*Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Россия, dasha.d.rodionova@yandex.ru*

Светлана В. Челомбитко

*Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Россия, light_foton@mail.ru*

Аннотация. В статье характеризуется значимость виртуальных музеев в сфере культуры и образования в условиях цифровизации. Представлен краткий обзор деятельности некоторых отечественных и зарубежных виртуальных музеев. Рассматриваются возможности и сложности использования VR-технологий при организации виртуальных музеев, необходимое программное обеспечение. Основное место в статье занимает обсуждение значимости виртуальных музеев, создаваемых на базе образовательных организаций, в приобщении обучающихся к историко-культурному наследию как форме трансляции знаний и мирового опыта в новом доступном цифровом формате. В качестве кейса представлен опыт Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) в разработке концепции VR-музея, создания мемориального комплекса, посвященного заслуженному артисту РФ Андрею Панину, реализации ряда других VR-выставочных проектов.

Ключевые слова: виртуальная реальность, виртуальный музей, VR-технологии, Кемеровский государственный институт культуры, концепция VR-музея, VR-выставочные проекты

Для цитирования: Родионова Д.Д., Челомбитко С.В. VR-музей как форма актуализации историко-культурного наследия // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 120–137. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-120-137

© Родионова Д.Д., Челомбитко С.В., 2024

VR Museum as a form of actualization of historical and cultural heritage

Daria D. Rodionova

*Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russia, dasha.d.rodionova@yandex.ru*

Svetlana V. Chelombitko

*Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russia, light_foton@mail.ru*

Abstract. The article characterizes the importance of virtual museums in the field of culture and education in the context of digitalization. A brief overview of the activities of some domestic and foreign virtual museums is presented. The possibilities and difficulties of using VR technologies in organizing virtual museums and the necessary software are considered. The main focus of the article is a discussion of the importance of virtual museums created on the basis of educational organizations in introducing students to the historical and cultural heritage as a form of broadcasting knowledge and world experience in a new accessible digital format. The case study presents the experience of the Kemerovo State Institute of Culture (KemGIK) in developing the concept of a VR museum, creating a memorial complex dedicated to the Honored Artist of the Russian Federation Andrei Panin, and implementing a number of other VR exhibition projects.

Keywords: virtual reality, virtual museum, VR technologies, Kemerovo State Institute of Culture, VR Museum concept, VR exhibition projects

For citation: Rodionova, D.D. and Chelombitko, S.V. (2024), "VR Museum as a form of actualization of historical and cultural heritage", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 120–137, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-120-137

Активное внедрение информационно-коммуникационных технологий расширяет возможности музейной практики в сохранении и продвижении информации о музее и музейном предмете, способствует созданию более емкого информационного образа музея во внешней среде. В настоящее время информационно-коммуникационные технологии выступают в качестве важнейшего средства обеспечения доступа людей к культурным ценностям. Цифровизация в сфере культуры признана приоритетным направлением государственной культурной политики, она призвана обеспечить вовлечение в культурную жизнь представителей разных поколе-

ний, в равной степени ориентированных как на реальный, так и на цифровой формат восприятия и обработки информации. Государственное управление цифровизацией в сфере культуры усиливает эти процессы, способствуя проникновению цифровых технологий в деятельность всех организаций культуры без исключения, а также и в образовательные организации.

Цифровизация открывает широкие возможности для привлечения в музей посетителей и формирование постоянной заинтересованности публики, позволяет за счет новых технологий значительно обогатить экспозиционно-выставочную и культурно-образовательную деятельность музея. Этот процесс нашел свое воплощение в музее в целом комплексе технологий, важнейшими из которых являются: технология оцифровки, сканирования, мультимедиа, VR-технология, AR-технология, 3D-технологии, а также технологии маппинга, айтрекинга и др. [Гендина, Косолапова, Родионова, Рябцева 2023]. Важно, что процесс цифровизации музеев затрагивает не только крупные федеральные, государственные музеи, но и совсем не большие муниципальные, а также ведомственные музеи.

Важное значение виртуальные музеи имеют и для учебного заведения, поскольку приобщение обучающихся к историко-культурному наследию как форме трансляции знаний и мирового опыта является актуальным вне зависимости от выбранной профессии и уровня образования. Это дает возможность глубже узнать историю изучаемых научных и практических отраслей, формирует культуру личности, обеспечивает интерес к учебному процессу. И в этой связи актуален тезис И.Р. Поздняковой, отмечающей, что «Виртуальный музей является особой формой представления коллекции экспонатов существующих музеев <...> и в настоящее время становятся неотъемлемой частью учебного процесса» [Позднякова, Таранова, Мищерина 2020]. Современные технологии проектирования и создания виртуальных музеев на базе образовательных организаций позволяют актуализировать историко-культурное наследие вуза в новом доступном цифровом формате.

Цель этой статьи состоит в том, чтобы обсудить значимость виртуальных музеев, создаваемых на базе образовательных организаций, используя опыт Кемеровского государственного института культуры.

В профессиональной литературе нет однозначной трактовки понятия «виртуальный музей». Некоторые авторы определяют его аналогично традиционному музею как «учреждению, занимающемуся собиранием, изучением, хранением и экспонированием предметов – памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяр-

заторской деятельностью» [Мальцева 2022]. В то же время в представленном определении не подчеркивается виртуальный (цифровой) характер экспозиций, что и отмечается авторами публикаций. В свободно публикуемых интернет-источниках виртуальный музей понимается как тип веб-сайта, оптимизированный для экспозиции музейных материалов, что также не отражает всей специфики и возможностей виртуального музея. Российская музейная энциклопедия трактует данное понятие как созданную с помощью компьютерных технологий модель придуманного музея, существующего исключительно в виртуальном пространстве, а также как электронные публикации, объединенные по тематическому, региональному, проблемному или иному принципу подборки артефактов, в действительности находящихся в разных местах и не составляющих коллекций. Отмечается, что данным понятием называют сайт реально существующего музея¹. В одном из первых отечественных научных исследований, посвященных виртуальному музею, он рассматривается как технология бесконтактного взаимодействия с посетителями музея, как информационный ресурс, а также как значимый элемент социокультурной среды [Максимова 2012]. Особо отметим, что временем появления первых виртуальных музеев принято считать 1991 год, а в России в 1994 г. данное понятие впервые было отнесено к персональному веб-сайту «Я памятник себе воздвиг»².

Зачастую в профессиональной печати происходит подмена понятий «виртуальный музей», «виртуальная выставка», «виртуальная экскурсия» и другими производными, они используются как условные синонимы. Также отметим, что, говоря об одних и тех же продуктах и ресурсах, разные авторы используют термины «электронный», «виртуальный», «цифровой», зачастую без уделения внимания специфике данных понятий. Под виртуальным музеем мы понимаем совокупность цифровых ресурсов, представляющих исторический и культурный интерес, реализуемый с помощью программных и технических средств, обладающий интерактивными возможностями.

Обращение к информационному portalу e-library дает возможность проанализировать документопоток, отражающий процессы

¹ Виртуальный музей // Российская музейная энциклопедия. URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?46> (дата обращения 20 января 2024).

² Тезаурус современной музейной и художественной практики: Методическое пособие / Под ред. А.А. Никоновой, М.В. Бирюковой. СПб., 2013. С. 32.

создания и функционирования виртуальных музеев. За период 2004–2024 гг. нами выявлено 533 публикации, содержащие ключевое слово «виртуальный музей». Хронологическое распределение публикаций представлено следующим образом (табл. 1, рис. 1).

Таблица 1

Хронологическое распределение публикаций
по теме «Виртуальный музей»

Период	Количество публикаций	
	Абс.	%
2004–2009	10	1,9
2010–2014	60	11,2
2015–2019	203	38,1
2020–2024	260	48,8

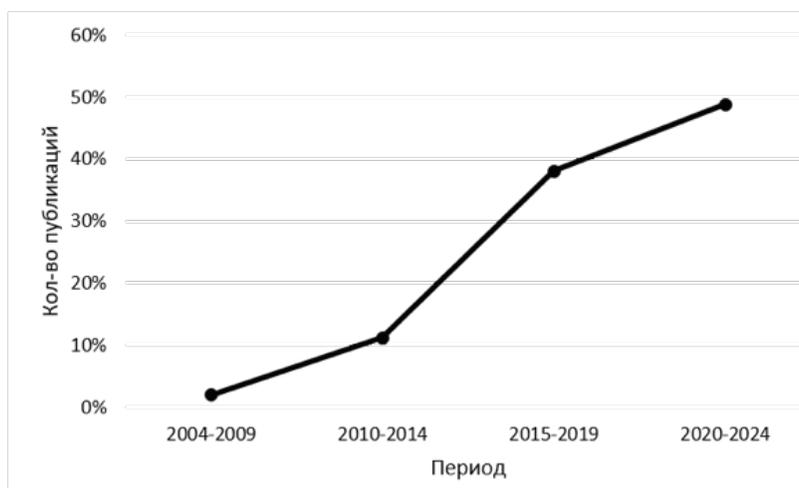


Рис. 1. Хронологическое распределение публикаций

Как видно из таблицы и графика, вопросы создания и функционирования виртуальных музеев являются актуальной и перспективной темой исследования. Наблюдается активный рост публикационной активности с 2014 г. и увеличивается к настоящему

времени. Можно отметить увеличение интереса к теме в период пандемии и после, что объясняется востребованностью удаленных услуг и цифровых форм представления информации в сфере культуры и искусства.

Обратимся к тематическому анализу выявленных публикаций. В публикациях рассматриваются вопросы образовательной роли виртуальных музеев, возможностей виртуальных музеев в сохранении историко-культурного наследия, описание практического опыта создания и функционирования виртуальных музеев, вопросы дизайна музейного пространства, характеристика виртуального музея как средства позиционирования реального музея в виртуальном пространстве, а также сравнение возможностей реального и виртуального музеев. Вопросы технологии создания виртуального музея также находят отражение в выявленных публикациях, но они отражают описание разработки приложений с панорамной графикой для сайтов или электронных музейных коллекций в формате веб-страниц. Рассмотрению возможностей VR-технологий в музейной практике в выявленных публикациях уделяется недостаточно внимания. В то же время проведенный ранее анализ документопотока, отражающего аспекты технологий виртуальной реальности [Челомбитко, Гусев, Боброва 2023], позволяет утверждать об актуальности применения VR-технологий в разных сферах, в том числе и музейной практике, но также недостаточно широко находит отражение в профессиональной печати.

Существует многообразие форм представления информации в виртуальном пространстве, начиная от статичных фотографий с текстовыми пояснениями, заканчивая виртуальной реальностью с эффектом полного погружения. Отметим, и виртуальные музеи, и экскурсии, и выставки могут быть реализованы в данных формах. Рассмотрим некоторые из них.

Демонстрация статичных фотографий – наиболее простой способ демонстрации информации об объектах экспонирования. Содержит подборку оцифрованных изображений, сопровождаемых текстовыми комментариями. Как правило, организованы с использованием гипертекста, т. е. имеют иерархическую структуру с возможностью навигации по гиперссылкам.

Видеоролик – демонстрация видеоизображения залов музея и отдельных экспонатов с добавлением аудиосопровождения (как музыкального, так и информационного).

Презентация (например, PowerPoint) – как правило, посвящена конкретной экспозиции, представляет собой набор слайдов с фотографиями и текстовыми комментариями. Иногда содержит навигационные кнопки с возможностями просмотра разделов

в произвольной последовательности. Также может сопровождаться аудиорядом и эффектами анимации [Кий 2019].

Более реалистично и наиболее распространено в настоящее время представление информации в форме 3D-тура с интерактивными метками. Он представляет собой сферические панорамы, соединенные между собой интерактивными переходами и содержащими интерактивные метки, позволяющие получить подробную информацию об экспонируемых объектах, как текстовую, так и графическую и аудио. Достоинством таких туров является достижение эффекта реального присутствия в экспонируемом пространстве, нелинейный просмотр информации, реалистичность изображений. Такие виртуальные туры могут быть не только внутри помещения, но и экспонировать пространство улицы, что актуально для виртуальных музеев под открытым небом.

Наибольшую реалистичность позволяют обеспечить VR-музеи. VR-музей мы определяем как виртуальный музей, реализуемый с использованием технологий виртуальной реальности. Виртуальная реальность (virtual reality, VR) – трехмерная компьютерная среда, где человек при помощи специальных технических устройств видит и ощущает полностью спроектированное изображение, не существующее в реальности. Технология виртуальной реальности предполагает полное погружение в трехмерное виртуальное пространство. Это обеспечивается за счет использования наголовных дисплеев (VR-шлемов), визуализирующих трехмерное изображение и генерирующих акустический эффект. Положение головы и позицию тела в реальном пространстве отслеживают встроенные датчики, а управление происходит при помощи контроллеров и физического перемещения пользователя³. Такие музеи можно демонстрировать не только с использованием VR-шлемов, но и аналогично 3D-турам, на компьютере или ином устройстве, отвечающем требованиям программного обеспечения, что делает их доступными широкой пользовательской аудитории.

Виртуальные музеи с использованием технологии виртуальной реальности представляют для нас наибольший интерес. Достоинством таких музеев является возможность детальной визуализации объектов экспонирования с использованием трехмерной графики и панорамных фотографий. Это обеспечивает реалистичность экспонирования, достоверность представляемой

³ *Савкина С.В.* Технология подготовки мультимедийных библиотечных продуктов: Учеб. пособие для студентов направления подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» / Кем. гос. ин-т культуры. Кемерово: Кем. гос. ин-т культуры, 2021. 112 с.

информации, объективность ее восприятия. Эффект полного погружения с использованием VR-шлема дает возможность не отвлекаться на внешние факторы и внимательно рассмотреть представленные экспозиции. Благодаря реалистичности графики можно детально воссоздать историческую эпоху, показать масштаб объектов, создать интерактивных персонажей, сопровождающих экскурсии своими репликами или игровыми заданиями, что может повысить интерес к экспозициям. Также можно продемонстрировать в одной экскурсии разные исторические эпохи, возможность демонстрации объектов до реконструкции и после. Для картинных галерей актуально «оживление» картин, диалоги между экспозицией и посетителем. Естественно-научные музеи благодаря VR-технологиям позволяют представить исчезнувшие виды животных и растений.

В то же время необходимо отметить и ряд сложностей в использовании технологий виртуальной реальности. В первую очередь это необходимость специализированного оборудования и программного обеспечения, что требует определенных финансовых затрат. Для просмотра музея в VR-шлеме посетитель должен либо иметь собственный шлем, либо физически находиться в реальном музее, чтобы посмотреть виртуальный на их оборудовании.

Создание и разработка виртуального музея может осуществляться с использованием различного программного обеспечения, позволяющего решать такие задачи, например, Unity, 3DVista Virtual Tour, KRpano, Pano2VR, Panotour Pro и многих других, а также с помощью Varwin. Varwin обеспечивает возможность работы с готовыми шаблонами и трехмерными моделями при добавлении собственных ресурсов.

Все эти проекты могут быть загружены в VR-шлемы для полноценного погружения в виртуальную реальность, но при отсутствии такого оборудования можно сгенерировать exe-приложение, что позволяет посмотреть проект с монитора компьютера, сохранив при этом все интерактивные возможности.

Разработчики такого виртуального музея должны обладать специальными навыками как в сфере организации музейных экспозиций, так и владеть навыками работы с программным и техническим обеспечением. Это трудоемкая и длительная по времени работа. Необходима оцифровка экспонатов, прорисовка их в трехмерной графике, настройка навигации и интерактивности, подготовка аудио и текстового сопровождения.

Еще одной сложностью является повышенная нагрузка на вестибулярный аппарат и нервную систему человека. Пользователь может испытывать дискомфорт при просмотре VR-музея. Есть

и определенные сложности в просмотре таких музеев у людей с ОВЗ, детей и пожилых людей.

Рассмотрим примеры VR-проектов, представленных на сайтах музеев России. В ходе анализа были просмотрены сайты федеральных и региональных музеев. К сожалению, проанализировать многие из существующих VR-проектов музеев не представляется возможным, поскольку не каждый музей, даже имея опыт разработки таких виртуальных проектов, размещает информацию о них на своем сайте. Также и сами виртуальные проекты могут быть недоступны удаленным пользователям, а просмотреть их можно только посетив реальный музей. Обратим внимание на то, что не каждый представленный музейный VR-проект является виртуальным музеем, а может быть виртуальной экскурсией или тематической виртуальной экспозицией. Отметим, что не каждый из проектов имеет ссылку для скачивания VR-приложения для домашнего просмотра, а требует физического присутствия в музее, а также не всегда представлена версия для просмотра на ПК. Это обусловило сложности анализа примеров, представленных на официальных сайтах музеев. Прежде всего был проанализирован опыт работы в данном направлении федеральных и государственных музеев России, таких как Русский музей, Эрмитаж, Третьяковская галерея, которые являлись «пионерами» в данном направлении, а также деятельность их последователей – региональных и ведомственных музеев.

Техническая реализация представленных проектов не зависит от уровня и ведомственной принадлежности музеев. Отличие виртуальных проектов можно отметить в их тематическом и содержательном наполнении. И здесь особое внимание уделяется концепции виртуального музея, основанной на музейных коллекциях, фамильных реликвиях, архивных документах и т. д.

Рассмотрим некоторые примеры виртуальных проектов анализируемых музеев. Русский музей – крупнейший в мире музей русского искусства – имеет портал «Виртуальный Русский музей», на котором представлены виртуальные туры по действующим и прошедшим экспозициям музеев⁴. Виртуальные туры представлены в следующих форматах: демонстрация статичных изображений с возможностью увеличения, сопровождаемые развернутым текстовым описанием и аудиогидом – данный пример не является VR-проектом; панорамные фотографии залов с интерактивными

⁴ Виртуальные туры // виртуальный Русский музей. URL: https://russianmuseumvr.ru/online_resources/virtual_tours/index.php (дата обращения 20 января 2024).

кнопками для осуществления навигации – такие виртуальные туры реализованы для просмотра на компьютере, но могут быть адаптированы под просмотр в VR-шлеме.

Эрмитаж реализовал 19-минутный фильм в формате VR, реконструирующий историческую эпоху Зимнего дворца, рассказывающий об истории Эрмитажа. Воссозданы костюмы эпохи, оригинальное аудиосопровождение⁵.

Центр современного искусства М'АРС (Москва) создал VR-проект "Beyond the glass"⁶, который дает возможность детально рассмотреть без защитных ограждений оригинал картины «Мона Лиза». Также представлена виртуальная экскурсия по собору «Нотр-Дам-де-Пари», сопровождаемая аудиокomпозицией, передающей атмосферу экскурсии, реализована возможность рассмотреть собор с разных точек, в том числе недоступных при реальном физическом посещении, а также с высоты.

Центральный выставочный зал «Манеж» (Санкт-Петербург) представляет VR-выставку "New Nature Recycle Group" – художественные тематические инсталляции, содержащие аннотации⁷.

Нижегородский государственный художественный музей предлагает экспозицию «Воззвание Минина», где в формате виртуальной реальности можно посмотреть мастерскую художника⁸.

Национальный музей республики Татарстан (Казань) реализовал VR-проект «Переходь»⁹, представляющий собой виртуальную экскурсию, демонстрирующую исторический и современный облик города с 1910 г. Экскурсия сопровождается аудиогидом с голосами заслуженных артистов России.

⁵ Эрмитаж: Погружение в историю: Документально-игровой фильм в формате виртуальной реальности. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VrS6qM4uWW0> (дата обращения 4 августа 2024).

⁶ Новый VR-проект Beyond the Glass // Центр современного искусства М'АРС. URL: <https://centermars.ru/media/monoliza/> (дата обращения 20 января 2024).

⁷ New Nature. персональная выставка Recycle Group. 16 июля 2021 – 10 октября 2021. URL: <https://manege.spb.ru/events/new-nature/> (дата обращения 20 января 2024).

⁸ VR-экспозиция картины К.Е. Маковского «Воззвание Минина» в Нижегородском государственном художественном музее <https://artmuseumnn.ru/postoyannye-expozitsii/makovskiy-exposition/> (дата обращения 4 августа 2024).

⁹ Переходь: Путешествие во времени: Мы предлагаем вам перенестись в Казань 1910 г. URL: <https://perehod.net/> (дата обращения 20 января 2024).

Мордовский музей изобразительных искусств им. Эрьзи (Саранск) также использует VR-технологии в своей деятельности, но на сайте нет подробной информации об особенностях экспозиции.

Как пример VR-экскурсии с использованием нейротехнологий можно привести виртуальный проект SMART-библиотеки им. Анны Ахматовой¹⁰, где пользователю в VR-очках демонстрируется панорама с интерактивными метками, не требующими нажатия, для взаимодействия с которыми достаточно сфокусировать на них взгляд. Так реализована возможность чтения книги при наведении на нее взгляда [Гараненко 2021].

Центр дизайна Artplay и студия MuseoPRO в 2021 г. реализовали проект «VR-музей», представляющий собой экскурсию по пяти музеям мира, где экспонировались качественно оцифрованные полотна и скульптуры. Экскурсии были представлены в формате видеороликов продолжительностью около 40 минут¹¹.

Следует отметить, что потребность создания виртуальных музеев и экспозиций становится все актуальнее, и не только крупные федеральные и государственные, но и небольшие муниципальные музеи и библиотеки все чаще создают виртуальные музеи и экспозиции. На наш взгляд, интересен опыт создания подобных информационных ресурсов на базе ведомственных музеев образовательных организаций. Анализируя сайты учебных заведений, мы обнаружили виртуальные туры по зданиям учебного заведения, но виртуальных музеев на анализируемых сайтах нам выявить не удалось.

В этой связи представляется важным рассмотреть опыт Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) в разработке концепции VR-музея, создания и реализации нескольких VR-выставочных проектов.

В 2013 г. в Кемеровском государственном институте культуры был открыт мемориальный комплекс, посвященный заслуженному артисту РФ Андрею Панину, выпускнику института. В рамках работы комплекса экспонируются личные вещи, документы, рисунки артиста. В 2022 г. был реализован VR-проект по музею – «VR-музей А.В. Панина» (рис. 2).

¹⁰ Первая в России SMART-библиотека. URL: <https://smart.kultur-azao.ru/> (дата обращения 20 января 2024).

¹¹ VR-музей. URL: <https://www.afisha.ru/exhibition/vr-muzej-255732/> (дата обращения 20 января 2024).



Рис. 2. Виртуальный музей Андрея Панина

Выставка представляет собой панорамное изображение мемориального комплекса, содержащее интерактивные метки, при нажатии на которые демонстрируется изображение экспоната и текстовое пояснение к нему. Такие экскурсии можно дополнить аудиогидом, просмотром видеофрагментов и реализовать перемещение между залами. Экспозиция мемориального комплекса, посвященного А.В. Панину, расположена в учебной аудитории Кемеровского государственного института культуры. В ней представлены редкие фотографии, афиши и личные вещи актера, переданные в дар его родителями, супругой и друзьями. Кроме того, архивные документы – личное дело, аттестат, диплом об окончании вуза. В мемориальный комплекс включены рисунки, выполненные в свойственной ему неповторимой манере. Однако разместить в небольшой учебной аудитории все имеющиеся музейные предметы не представлялось возможным. Желание показать его детские фото и фото студенческих лет, интересные документы, афиши и кадры из художественных фильмов, в которых он принимал участие, – все это послужило поводом для создания виртуального музея, дополняющего постоянную экспозицию.

Целевой аудиторией музейного комплекса выступают студенты, преподаватели и сотрудники Кемеровского государственного института культуры, а также все интересующиеся творчеством Андрея Панина. Благодаря виртуальному формату представления для просмотра необязательно физическое присутствие в учебном заведении, что делает музей доступным для тех, кто не является обучающимся или сотрудником вуза. Виртуальная среда дает

возможность демонстрировать музей на выездных тематических и профориентационных мероприятиях, демонстрировать студентам, обучающимся в другом учебном корпусе, территориально отдаленным от корпуса, в котором расположен музей.

Рассмотрим технологию подготовки музея. Первым этапом разработки музея можно выделить подготовку панорамных фотографий помещения в формате 360° (рис. 3).



Рис. 3. Пример панорамной фотографии 360° для виртуального музея Андрея Панина. КемГИК

Далее были подготовлены фотографии отдельных музейных предметов и составлен сопроводительный текст к ним. Проектирование музея было выполнено в программной среде для разработки приложений виртуальной реальности – Varwin (рис. 4). Varwin обеспечивает возможность работы с готовыми шаблонами и трехмерными моделями, а также добавления собственных ресурсов.

Используемые технологии характерны для создания и других VR-проектов, которые могут применяться и для разработки виртуальных музеев.

Данный проект доступен для широкого просмотра и расположен на лендинге музея на официальном сайте КемГИК¹². Пример виртуального музея Андрея Панина КемГИК можно посмотреть, используя QR-код.

¹² Мемориальный комплекс заслуженного артиста РФ А.В. Панина. URL: https://creative.kemgik.ru/memorial_complex_of_panin (дата обращения 20 января 2024).

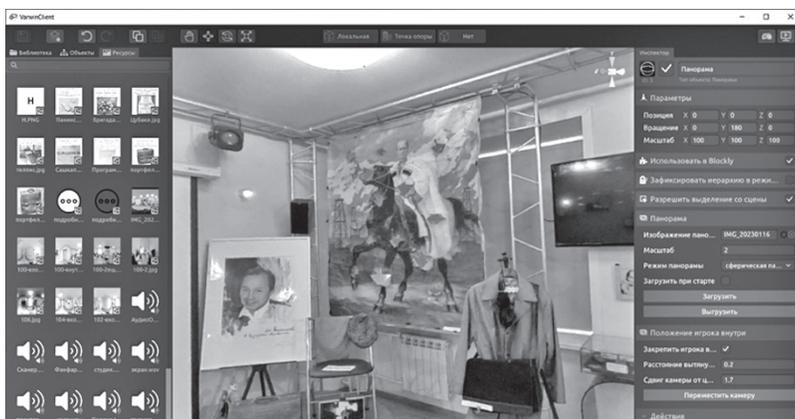


Рис. 4. Размещение экспонатов



(видео)



(е-приложение)

Другой VR-проект, разработанный в Кемеровском государственном институте культуры и демонстрирующий богатое культурное наследие Кузбасса, – виртуальная выставка художественной коллекции КемГИК (рис. 5). В виртуальных тематических залах размещены картины из этой коллекции КемГИК. При наведении указателя контроллера на картину отображается основная информация (название, имя художника, материал, дата создания и т. д.). В каждом зале имеется текстовая информация о представленных экспонатах, а также интерактивная панель с именами художников, при нажатии на которую появляется краткая биографическая справка.



Рис. 5. Художественная VR-коллекция КемГИК



Рис. 6. Виртуальная выставка музыкальных инструментов с аудиосопровождением

Третий вузовский VR-проект – «Виртуальная выставка народных музыкальных инструментов творческих коллективов КемГИК», посвященная профессору А.В. Соловьеву (рис. 6). На выставке представлены интерактивные изображения народных музыкальных инструментов, которые можно «взять в руку», узнать название и услышать звучание. Кроме музыкальных инструментов на выставке также экспонируются фотографии концертной деятельности А.В. Соловьева. Отличительной особенностью этого VR-проекта является то, что на одном цифровом ресурсе собраны изображения уникальных музыкальных инструментов и фотодокументы различных лет, которые в реальности никогда не были и не будут объединены в единую музейную коллекцию. Это, на наш

взгляд, еще раз доказывает целесообразность создания VR-музея, который позволяет объединить в общей экспозиции музейные предметы и экспонаты, которые никогда не могут быть собраны на одной выставочной площадке.

Студенты факультета информационных, библиотечных и музейных технологий как будущие практики библиотечно-информационной сферы на практических занятиях по дисциплине «VR-технологии» приобретают актуальный навык создания современных мультимедийных продуктов с использованием 3D-моделей и панорамных изображений. А студенты, обучающиеся по направлению «Музеология» в рамках дисциплин «Информационные технологии в музее» и «Комплектование, учет и хранение музейных предметов», овладевают навыками отбора и описания музейных предметов для создания VR-музея. Совместно они создают виртуальные выставки, игры, обучающие тренажеры, виртуальные экскурсии и другие примеры VR-приложений [Челомбитко, Гусев, Боброва 2023].

Разработка виртуальных музеев и экспозиций является востребованным и перспективным направлением. Такие мультимедийные продукты позволяют привлекать новых посетителей (пользователей), сохранять в цифровой форме культурное наследие и популяризировать его в широкой среде. Благодаря возможностям VR-технологий такие музеи могут стать отличным дополнением реальных музеев и сделать их более доступными для разных аудиторий.

В заключение следует отметить, что использование цифровых технологий в деятельности музеев требует соответствующих знаний, умений и навыков от современного музейного специалиста. Создание подобных проектов возможно только при качественной подготовке специалистов для сферы культуры. Согласно приоритетным задачам цифровой экономики и реализации национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации»¹³, сотрудники учреждений культуры (музеев, архивов, библиотек и др.) должны обладать необходимыми ключевыми компетенциями. К их числу относятся креативное и критическое мышление;

¹³ Приказ Минэкономразвития России № 41 от 24 января 2020 г. «Об утверждении методик расчета показателей федерального проекта «Кадры для цифровой экономики» национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации». Перечень ключевых компетенций цифровой экономики». URL: https://www.economy.gov.ru/material/dokumenty/prikaz_minekonomrazvitiya_rossii_ot_24_yanvarya_2020_g_41.html (дата обращения 4 августа 2024).

готовность управлять информацией и данными в цифровой среде; способность к самоорганизации в условиях неопределенности; способность к продуктивному сотрудничеству (коллаборации) в цифровой среде.

Литература

- Гендина, Косолапова, Родионова, Рябцева 2023 – *Гендина Н.И., Косолапова Е.В., Родионова Д.Д., Рябцева Л.Н.* Единое цифровое пространство музеев России: проблемы упорядочения контента и пробелы в профессиональной подготовке музейных работников // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 266–284.
- Кий 2019 – *Кий М.И.* Виртуальная экскурсия по библиотеке // Научные и технические библиотеки. 2019. № 7. С. 54–63.
- Максимова 2012 – *Максимова Т.Е.* Виртуальные музеи как социокультурный феномен: Дис. ... канд. культурологии. М., 2012. 187 с.
- Мальцева 2022 – *Мальцева С.С.* Виртуальный музей: понятие, инструменты работы, перспективы использования // Документ. Архив. История. Современность: Сборник научных трудов. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2022. Вып. 22. С. 14–23. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/117205> (дата обращения 20 января 2024).
- Позднякова, Таранова, Мищерина 2020 – *Позднякова И.Р., Таранова Т.Н., Мищерина И.В.* Виртуальный музей как открытое образовательное пространство // Педагогика искусства. 2020. № 3. С. 77–84.
- Тараненко 2021 – *Тараненко Л.Г., Дворовенко О.В., Савкина С.В. и др.* Трансформация библиотечно-информационной деятельности под воздействием цифровой среды / Л.Г. Тараненко, О.В. Дворовенко, С.В. Савкина, Ю.А. Игишева, Л.О. Миронова, Е.И. Боброва; М-во культуры РФ, Кемеровский гос. ин-т культуры. Кемерово: КемГИК, 2021. 299 с.
- Челомбитко, Гусев, Боброва 2023 – *Челомбитко С.В., Гусев С.И., Боброва Е.И.* Технологии виртуальной реальности в образовательной деятельности Кемеровского государственного института культуры // Научные и технические библиотеки. 2023. № 8. С. 141–165.

References

- Chelombitko, S.V., Gusev, S.I. and Bobrova, E.I. (2023), "Virtual reality technologies in educational activities of the Kemerovo State Institute of Culture", *Scientific and Technical Libraries*, no. 8, pp. 141–165.
- Gendina, N.I., Kosolapova, E.V., Rodionova, D.D. and Ryabtseva, L.N. (2023), "Unified digital space of Russian museums: problems of content ordering and gaps in the pro-

- fessional training of museum workers”, *Tomsk State University. Journal of Cultural Studies and Art History*, no. 50, pp. 266–284.
- Kii, M.I. (2019), “Virtual tour of the library”, *Scientific and Technical Libraries*, no. 7, pp. 54–63.
- Maksimova, T.E. (2012), *Virtual'nye muzei kak sotsiokul'turnyi fenomen* [Virtual museums as a socio-cultural phenomenon], Ph.D. Thesis (Cultural Studies), Moscow, Russia.
- Maltseva, S.S. (2022), “Virtual museum. Concept, tools of work, prospects of use”, in *Dokument. Arkhiv. Istoriya. Sovremennost'*: sbornik nauchnykh trudov [Document. Archive. History. Modernity. Collected scientific papers], iss. 22, Ural University Publishing House, Ekaterinburg, Russia, pp. 14–23, available at: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/> (Accessed 20 Jan. 2024).
- Pozdnyakova, I.R., Taranova, T.N. and Mishcherina, I.V. (2020), “Virtual museum as an open educational space”, *Pedagogika iskusstva*, no. 3, pp. 77–84.
- Taranenko, L.G., Dvorovenko, O.V., Savkina, S.V., Igisheva, Yu.A., Mironova, L.O. and Bobrova, E.I. (2021), *Transformatsiya bibliotechno-informatsionnoi deyatel'nosti pod vozdeystviem tsifrovoi sredy* [Transformation of library and information activities under the influence of the digital environment], KemGIK, Kemerovo, Russia.

Информация об авторах

Дарья Д. Родионова, кандидат философских наук, доцент, Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, Россия; 650056, Россия, Кемерово, ул. Ворошилова, д. 17; dasha.d.rodionova@yandex.ru

Светлана В. Челомбитко, кандидат педагогических наук, доцент, Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, Россия; 650056, Россия, Кемерово, ул. Ворошилова, д. 17; light_foton@mail.ru

Information about the authors

Daria D. Rodionova, Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russia; 17, Voroshilov St., Kemerovo, 650056, Russia; dasha.d.rodionova@yandex.ru

Svetlana V. Chelombitko, Cand. of Sci. (Pedagogics), associate professor, Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russia; 17, Voroshilov St., Kemerovo, 650056, Russia; light_foton@mail.ru

УДК 687(510)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-138-159

«Китай: в Зазеркалье»: переосмысляя китайские культурные знаки

Ирина А. Пригарина

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, office.philosophy@spbu.ru*

Аннотация: Искусство и мода оказывают значительное влияние на формирование и восприятие общества, являясь зеркалом, отражающим сложный симбиоз исторических, культурных и социальных аспектов разнообразных этнических групп и национальных сообществ. В контексте глобализации и культурных взаимодействий проблема отображения культурного «Другого» в моде становится особенно актуальной и вызывает широкие дискуссии. В качестве платформы для обсуждения этого вопроса в статье анализируется проходившая в музее Метрополитен выставка «Китай: в Зазеркалье», в которой Китай представлен как муза западной моды, и исследуются глубокие мотивы и последствия такого представления. На примере экспозиции анализируется динамика культурных отношений между Западом, особенно Соединенными Штатами, и Востоком, в частности Китаем, проливающая свет на противоречия, связанные с этими взаимодействиями, подчеркивается искаженная трансляция культурных кодов, перманентное воспроизведение стереотипов и создание культурного «Другого» в контексте западной моды. Отдельное внимание уделяется работам дизайнеров китайского происхождения, которые сочетают в себе традиционные мотивы, и вместе с тем соответствуют современным модным тенденциям. В заключении делается вывод о необходимости выработать более глубокий подход при репрезентации культурных знаков и символов, чтобы преодолеть поверхностное обращение с культурными элементами.

Ключевые слова: мода, Китай, ориентализм, постколониализм, культурный империализм, культурный код, Восток и Запад, «Другой»

Для цитирования: Пригарина И.А. «Китай: в Зазеркалье»: переосмысляя китайские культурные знаки // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 138–159. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-138-159

© Пригарина И.А., 2024

“China: through the looking glass”. Rethinking Chinese cultural signs

Irina A. Prigarina

*St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia,
office.philosophy@spbu.ru*

Abstract. Art and fashion exert a significant influence on the formation and perception of society, acting as a mirror that reflects the intricate symbiosis of historical, cultural, and social aspects among diverse ethnic groups and national communities. In the context of globalization and cultural interactions, the issue of representing the cultural “Other” in fashion becomes particularly pertinent, sparking extensive debates. As a platform for discussing this matter, this article analyzes the exhibition “China: Through the Looking Glass” held at the Metropolitan Museum, where China was presented as the muse of Western fashion, and also profound motivations and consequences of such representation. Using the exhibition as a case study, the analysis scrutinizes the dynamics of cultural relations between the West, especially the United States, and the East, notably China, shedding light on the contradictions associated with these interactions, emphasizing the distorted transmission of cultural codes, the perpetual reproduction of stereotypes, and the creation of the cultural “Other” within the context of Western fashion. Special attention is devoted to the works of Chinese-origin designers who seamlessly blend traditional motifs with contemporary fashion trends. In conclusion, the article asserts the necessity of developing a more profound approach to the representation of cultural symbols and elements, aiming to overcome superficial handling of these cultural facets.

Keywords: fashion, China, orientalism, postcolonialism, cultural imperialism, cultural code, East and West, the “Other”

For citation: Prigarina, I.A. (2024), “ ‘China: through the looking glass’. Rethinking Chinese cultural signs”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 138–159, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-138-159

Искусство благодаря своим разнообразным формам и выразительным возможностям способно освещать различные проблемы, в том числе и сложности межкультурных отношений, предлагая понимание динамики культурного обмена, переговоров об идентичности и соотношении Востока и Запада. В современном контексте, когда глобализация способствовала беспрецедентным встречам между людьми разного культурного происхождения, понимание и управление межкультурными отношениями становится более

важным, чем когда-либо прежде. Музей как культурная институция играет важную роль в качестве проводника, в том числе способствуя выстраиванию межкультурного диалога и содействуя социокультурной интеграции. Музейные выставки являются важным механизмом формирования и переосмысления культурных представлений в обществе. Однако в современной практике музейного искусства нередко можно наблюдать явления, когда выставки скорее утверждают существующие стереотипы и неравноправные отношения между культурами, чем деконструируют их. Например, многочисленные выставки, в которых культура Запада, пусть и не напрямую, представлена как каноническая и превосходящая, в то время как культуры других регионов рассматриваются через призму экзотики и инаковости.

В научной литературе существуют работы, посвященные репрезентации «Другого» в сфере моды. Этот тематический кластер охватывает различные аспекты, начиная от критического анализа исторических практик культурного империализма и ориентализма в модной индустрии (Адам Геци [Geczy 2013], Ричард Мартин и Гарольд Кода [Martin, Koda 1994], Бон-Ха Со [Bong-Ha 2008], Ю Чжин Кwon и Мин-Джа Ким [Kwon, Kim 2011]) до современных исследований, освещающих влияние глобализации на формирование представлений художников и дизайнеров о других культурах (Андреас Бенке [Behnke 2021], Удай Атхаванкар [Athavankar 2004], Эшли Холл и Шусинь Чен [Hall, Cheng 2018], Карен Фисс [Fiss 2009] и др.). Однако объем исследований на данную тему незначителен.

Современные исследования, посвященные репрезентации «Другого» в выставочных пространствах, относительно немногочисленны, но они затрагивают широкий спектр подходов и методологий. В них подчеркивается важность инклюзивности, этичности и критического пересмотра устоявшихся практик, начиная с критического анализа отдельных выставок¹, исследующих темы миграции и культурного обмена через работы международных художников, до фундаментальных работ². Актуальность данной темы также подчеркивает выпущенный в 2021 г. сборник статей, посвященный деколонизации музеологии [The decolonisation of museology 2021], который открывает пространство для научных дебатов на эту тему.

¹ См., например: *Tsampalla S. Commoning and learning from Athens. Documenta 14 (2017) // Passepartout. New infrastructures – performative infrastructures in the art field. Årg. 22. No. 40. 2020. P. 257–278.*

² *Саймон Н. Партиципаторный музей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.*

Настоящая статья направлена на заполнение некоторых пробелов в существующей литературе и предлагает новый взгляд на проблему репрезентации «Другого» в моде и на музейных выставках.

Цель настоящей статьи заключается в исследовании влияния моды и музейных выставок на формирование представлений о «Другом» в контексте межкультурных взаимодействий. Основной фокус исследования направлен на выявление того, какие идеологические, культурные и политические факторы определяют формирование образа «Другого» на выставках в музеях и какие последствия это имеет для современного общества. В частности, статья стремится выявить роль моды и музейных выставок в создании и поддержании культурных стереотипов. Актуальность данной темы обусловлена тем, что в современном мире взаимодействие между различными культурами становится все более интенсивным, а понимание и уважение культурного многообразия становится важным аспектом международных отношений и социокультурного развития.

Научная проблема заключается в необходимости более глубокого понимания механизмов репрезентации культурного «Другого» в моде и искусстве и их влияния на формирование культурных представлений в обществе. Это актуально и на сегодняшний день, поскольку мировая мода продолжает влиять на восприятие культурной разницы и укреплять или, наоборот, разрушать стереотипы и предрассудки. Исследовательский вопрос, сформулированный на основе данной проблемы, направлен на выявление механизмов репрезентации культурного «Другого» в моде и их воздействия на межкультурные отношения.

В настоящей статье рассматривается проблема репрезентации культуры Китая в моде на основе изучения экспозиции выставки «Китай: в Зазеркалье» в музее Метрополитен в 2015 г. Этот выбор обусловлен значимостью выставки как показательного примера того, как современная мода воспринимает и интерпретирует культурные коды других стран, каким образом в экспозиции отражаются определенные культурные стереотипы и представления. Рассмотрение этой проблемы на примере выставки, прошедшей почти десять лет назад, демонстрирует, что актуальность и важность этой темы сохраняются в современном контексте и поднятые вызовы и проблемы остаются востребованными и в наши дни. Исследовательский интерес к данному событию связан с его исторической значимостью, влиянием на современность, а также потенциалом для новых исследований и интерпретаций в контексте современных культурных и социальных тенденций.

В литературных произведениях «Приключения Алисы в стране чудес» (1865) и «Алиса в Зазеркалье» (1871) Льюис Кэрролл рассказывает перед нами врата в увлекательный мир фантазии, параллельную вселенную, зазеркальный мир, куда, по сюжету, проникает девочка Алиса. Точно так же выставка «Китай: в Зазеркалье» (“China: Through the Looking Glass”) в музее Метрополитен открыла двери в пространство пересечения китайской культуры и западной искусственной фантазии. Она состоялась в Институте костюма Анны Винтур в 2015 г. и имела большой успех, который выражается в том, что она привлекла более 800 000 посетителей³, что является впечатляющим показателем, отражающим значительный интерес публики. Также событие получило широкое освещение в СМИ, многочисленных статьях в модных журналах и новостных видеороликах. Это подчеркивает значимость выставки и демонстрирует ее влияние как на модную индустрию, так и на общественное сознание.

Выставка была приурочена к юбилею Отдела азиатского искусства и являлась попыткой систематизировать культурные связи между китайской культурой, искусством, кинематографом и западной модой на протяжении последних столетий и подчеркнуть их важность в контексте развития модной индустрии и культурных обменов. В роли куратора выступил Эндрю Болтон, а художественным руководителем выставки стал гонконгский кинорежиссер Вон Кавай (Ван Цзявэй). Они представили публике более 140 костюмов высокой моды, созданных дизайнерами с мировым именем, такими как Джон Гальяно, Вивьен Вествуд, Роберто Кавалли, Джорджо Армани, Александр Маккуин, Го Пей и многие другие. Каждый наряд отражал их индивидуальные размышления и представления о загадочной Поднебесной.

Экспозиция охватывала три периода из истории Китая, которые были продемонстрированы в шестнадцати залах⁴. Эти периоды включают Позднюю Империю – династию Цин (1644–1911 гг.) с ее характерными халатами (чаофу (朝服), лифу (礼服) цзифу (吉服)), украшенными изображением дракона, и маньчжурскими халатами; Китайскую Республику (1912–1949 гг.) с традиционными ципао;

³ “815,992 Visitors to Costume Institute’s China exhibition make it fifth most visited exhibition in Metropolitan Museum’s history” // Metropolitan Museum of Art. September 8, 2015. URL: <https://www.metmuseum.org/press/news/2015/china-exhibition-breaks-records> (дата обращения 17 апреля 2023).

⁴ Fearon F. Chinese fashion. Through the looking glass // Asian Art Newspaper. 2015. May 5. URL: <https://asianartnewspaper.com/china-through-the-looking-glass-chinese-fashion/> (дата обращения 17 апреля 2023).

Китайскую Народную Республику (1949 г. – настоящее время) с выделенной в ее контексте Культурной Революцией, воспроизведенной формой хунвэйбинов. Однако, несмотря на историческую основу, кураторы выставки стремились уйти от чисто исторического подхода и преодолеть простую репрезентативность отдельных эпох, в связи с чем не было четко заданного маршрута, по которому следовало двигаться посетителям.

В каждом тематическом зале помимо образцов высокой моды в дополнение им были представлены предметы декоративно-прикладного искусства (керамика, мебель, исторические костюмы и т. д.) из Отдела азиатского искусства музея. Кроме того, в экспозицию были интегрированы кинематографические элементы, которые также акцентировали визуальное и эстетическое воздействие на дизайн. Для комплексного погружения посетителей в иллюзорный мир, их эмпирического ощущения экспонатов были использованы мультимедийные средства, рассчитанные на то, чтобы задействовать различные органы чувств, такие как зрение (контрастное освещение, зеркальные поверхности, видеокоридоры, бамбуковый лес из плексигласа и разнообразные световые эффекты), обоняние (например, аромат в «опиумном» зале) и слух (атмосферная музыка в китайском стиле).

Выставка как будто поставила посетителя перед зеркалом, в котором отражаются богатство и красота китайской эстетики, вдохновляющей и притягательной для множества западных художников, дизайнеров и режиссеров. Вместе с тем здесь также все перевернуто с ног на голову: на первый план выходит поверхностная эстетика, тогда как культурная сущность оказывается завуалированной. Сопоставление контекста, которому уделяется мало внимания и к которому нет явных содержательных привязок и внешних форм творений западных дизайнеров, наталкивает на размышления о межкультурных взаимосвязях, адаптации и трансформации идей, вызывает важные вопросы о культурной апроприации, интерпретации и создании новых смыслов.

Основной акцент был сделан на воображении и коллективной западной фантазии: «...не обесценивая и не дискредитируя проблему репрезентации “подчиненной инаковости”, обозначенную Э. Саидом, эта выставка пытается предложить менее политизированный и более позитивистский анализ ориентализма как места бесконечного и необузданного творчества»⁵. Идея состояла в том,

⁵ Exhibition overview // Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass> (дата обращения 17 апреля 2023).

чтобы представить Китай как «коллективную фантазию»⁶. Однако нежелание поднимать политический и исторический дискурсы, а также скрывающаяся за торжеством красок и тканей идея культурного искажения не могли пройти мимо такого крупного и представительного музея, как Метрополитен.

Само по себе обращение к ориентализму, достаточно политизированной концепции, «системе репрезентации, имеющей своей конечной целью легитимизировать господство Запада над Востоком» [Говорунов, Кузьменко 2013, с. 27], «западному стилю доминирования, реструктуризации и обладания властью над Востоком» [Ling 2016, p. 3], не может иметь позитивных последствий. Отсылки к фантазии, очарованию, воображению и эстетическим играм лишь «подтверждают неспособность – на самом деле, отсутствие желания – передать Китай точно, конкретно и серьезно» [Zengin 2019, p. 75]. Кураторы по инерции развили устоявшееся понимание Китая, которое в значительной степени сформировано западными представлениями о Другом. В ряде залов выставки Восток был представлен через использование символов, образов и стилистических приемов, которые типично связываются с евроамериканским пониманием этого региона. От узоров и орнаментов до восточных костюмов и аксессуаров образы Китая создавались и искажались согласно западному восприятию, что перекликается с шинуазри, популярным в XVII–XVIII вв., для которого свойственна имитация и адаптация китайских мотивов в европейском искусстве. Интерпретации европейских мастеров при использовании символов Востока были преимущественно произвольными, декоративными и стилизованными, лишенными глубины и культурной подоплеки и являли собой «далекое от действительности изображение китайской жизни в представлениях европейцев»⁷. На выставке такие ключевые культурные паттерны, как каллиграфия, опиум, фарфор, драконы и фениксы, традиционные китайские костюмы, шелк, сочетание красного и золотого цветов, пагоды, были ассимилированы в контексте западного видения и наделены новыми смыслами, стали подчиненными культурными знаками и привнесенными вольностями, что поставило под вопрос присутствие чувственного, глубокого подхода к восточной культуре.

⁶ Bolton A. *Towards an aesthetic of surfaces // China. Through the looking glass* / Ed. by A. Bolton, J. Galliano, A. Geczy and all. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art; New Haven, L.: Yale University Press. 2015. P. 20.

⁷ Власов В. *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-Классика, 2010. Т. 10. 564 с.*

На китайский язык название выставки переводится как «Китай: Цветы в зеркале, Луна в воде» (“中国：镜花水月”), что является буддийской идиомой, означающей не-форму, то, что нельзя потрогать, и намекающей на иллюзию, мираж и нереальность. Такая синтаксическая конструкция на первый взгляд не подразумевает дихотомию Востока и Запада. При этом позиционирование Китая как пассивного объекта, лишённого активной роли и голоса, лишь поддерживает и укрепляет неравноправные отношения между Востоком и Западом, подчеркивая западное превосходство и контроль.

Неравная динамика власти, где Запад выступает в качестве доминанта, культурного и цивилизационного лидера, а Восток, в данном случае Китай, – объекта изучения и подчинения, отсылает к колониальным отношениям, когда западные державы претендовали на экономическую, политическую и культурную власть над колониальными территориями и народами. «Восток еще со времен античности воспринимался на Западе как его великая комплементарная противоположность»⁸, выступал как антипод, а в то же время как зеркало, отражающее западное Я. Создание тотального воображаемого позволило «интегрировать моменты самовосприятия и самосознания субъекта» [Zenkin 2019, p. 20]. В таком случае выставку можно считать пространством саморепрезентации Запада через условные обозначения Востока.

В контексте дихотомии «Восток – Запад» фантазии о китайской культуре, становящиеся в конечном счете иллюзией, имеют эксплуататорский характер и выражают культурный империализм, который подразумевает, что западная культура и взгляды оказывают преобладающее влияние на восточные культуры, приводя к потере и подавлению местных традиций, ценностей и идентичности [Young 1994, p. 209]. Так, например, один из залов был связан с коллекцией Ив Сен-Лорана 1977 г., а также парфюмом “Orium”, что вызывает сложные и многогранные ассоциации, связанные с торговлей опиумом в Китае, опиумными войнами, а также гибелью населения от этого наркотического вещества, который ввозили англо-американские колонисты. Название аромата еще в прошлом веке вызвало крупный скандал, а его воспроизведение на выставке нового тысячелетия стало очередным напоминанием о культурном империализме, эксплуатации и колониальных практиках, показало, что «западникам приходится оправдывать свою колонизацию и сохранять контроль над восточными странами» [Min 2019, p. 76]. Как следствие, это позволяет задуматься о границах и ответствен-

⁸ Сауд Э. Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Русский Мир, 2006. С. 92.

ности модных домов и дизайнеров в использовании культурных символов и исторического наследия. Тем не менее все эти смыслы и проблемные темы были замаскированы роскошью, гламуром, сверканием блеском.

На выставке отдельный зал (рис. 1) был посвящен Анне Мэй Вон (настоящее имя – Вон Люцон или Хуан Люшун) – первой известной голливудской актрисе китайского происхождения, чьи роли в кино отражали расистские представления о китайской и азиатской культуре. Она оказала огромное влияние на моду «с точки зрения формирования западных фантазий о Китае», – говорится на сайте выставки⁹. Несмотря на то, что это справедливое замечание, и посыл должен был иметь положительные коннотации, он, напротив, в очередной раз подчеркнул присутствие колониального мышления в отношении Китая. В зале демонстрируются отрывки из фильмов с участием актрисы, таких как «Дочь дракона» (1931), «Пикадилли» (1929), «Шанхайский экспресс» (1932), «Плата за море» (1922) и «Лаймхаус-блюз» (1934). В то время Голливуд диктовал стандарты красоты и представления о том, что считалось «экзотическим» или «привлекательным», кроме того, во многих штатах действовали так называемые «расовые законы», которые закрепляли расовую сегрегацию, включая запрет на межрасовые браки. Согласно Гаятри Спивак, подавленные, не имеющие политического представительства, не могут самостоятельно выразить свои потребности и желания. Вон была также подвержена расовым предрассудкам и ограничениям этого времени и на протяжении своей карьеры постоянно сталкивалась с преследованиями, связанными с «западными фантазиями о востоке» и расовой дискриминацией, из-за чего она не смогла стать ведущей голливудской актрисой в крупных студийных проектах [Lim 2019, p. 13]. Кроме того, ее образы часто были сексуализированы и эротизированы, что соотносится с существовавшими в обществе стереотипами о подчиненной азиатской женщине и проекцией подавленных желаний белых мужчин, отражающих «цивилизованное» превосходство. Роли актрисы были «прекрасными иллюстрациями или даже карикатурами на эти стигматизирующие стереотипы» [Staszak 2015, p. 15]. Поэтому представленные здесь платья, которые были созданы через призму западных фантазий, лишь подчеркивают колониальные взгляды, вопреки заявлениям о соблазнительной эстетике и вымышленной вселенной. Это лишь один из примеров объективации женщины на выставке.

⁹ Exhibition galleries // Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/exhibition-galleries> (дата обращения 20 апреля 2023).



Рис. 1. Зал, посвященный Анне Мэй Вон

Источник: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/exhibition-galleries>

Все галереи были условно объединены под общим названием – «империя знаков», что является аллюзией на одноименный сборник путевых заметок Ролана Барта. В нем автор размышляет о Востоке как о системе пустых знаков: «Восток мне безразличен, он просто поставляет мне набор черт, которые в этой придуманной игре позволяют мне “лелеять” идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей. То, что привлекает внимание... – сама возможность отличия, изменения, переворота в области символических систем»¹⁰. Этот пассаж коррелирует с основным утверждением создателей выставки, которые подчеркивают, что посетителям следует получать эстетическое удовольствие, не вдаваясь в поиск глубоких значений, проследить отношение дизайнеров к Китаю как «стране свободно плавающих знаков»¹¹. Тем не менее в каждом из залов связь между означаемым и означающим, наоборот, оказывается более очевидной. Символы, ранее использованные, например, в имперских и придворных одеяниях, имели ярко выраженные значения и символическую силу, в частности летучие мыши, облака, океанские волны, горные вершины

¹⁰ Барт Р. Империя знаков / Пер. с фр. Я.Г. Бражниковой. М.: Праксис, 2004. С. 10.

¹¹ Bolton A. Op. cit. P. 19.

и драконы служили для подчеркивания достоинств и способностей правителей. Они имели глубокие культурные коннотации и связывались с идеалами имперской власти и мужественности. Однако в современных платьях, таких как Тома Форда для Ив Сен-Лоран, они утрачивают свое историческое и символическое значение и становятся просто поверхностными декоративными элементами, что можно рассматривать как пример деконтекстуализации и коммодификации культурного наследия.

Аналогично наблюдается сходство между вечерними нарядами Chanel и Valentino, инспирированными мотивами красного цвета, деревянной резьбой и лаковыми изделиями, платьями Balenciaga с китайскими цветочными принтами, сочетающимися с шелковыми обоями, платьями Роберто Кавалли со стилизованными узорами, перекликающимися с традиционным декором на фарфоре и другими экспонатами. Применяемые в этих костюмах графические знаки абстрагируются от оригиналов, приобретают поверхностное звучание и в результате сводятся к простому набору узоров, транслирующих экзотику. Такие деформированные орнаменты, представляющие собой эстетическое единство, являются фантазийной репрезентацией Востока в ориенталистском духе и транслятором мнимых культурных значений.

Более наглядно разрыв между означаемым и означающим проявляется в черно-белом коктейльном платье Quirgoquo (рис. 2), созданном Кристианом Диором в 1951 г. Для его дизайна был использован графический язык каллиграфии, который практически полностью покрывает белую ткань платья. Витиеватые и замысловатые столбики загадочных знаков на деле оказываются реально существующим текстом (оригинал утерян, сохранилось много оттисков), воплощенном в каллиграфической работе VIII в., а именно письме известного каллиграфа и поэта Чжан Сюя, в котором автор пишет про сильную боль в животе. Оно состоит из тридцати символов, написанных смелыми и энергичными мазками в стиле цаошу (вид – «бешеная скоропись») и отличающихся по толщине, остроте и плотности. Отдельный интерес вызывает название экспоната, которое имеет латинское происхождение. Фразеологизм Quirgoquo переводится как «кто вместо кого» и означает недоразумение, ошибку, путаницу, связанную в том числе с подменой смыслов. В таком случае кажется, что сочетание каллиграфических записей, являющихся культурным наследием Китая, и их символического выражения, которое, на первый взгляд, может показаться неподходящим для высокой моды, было неслучайным. Именно в этой непонимании и различии культурных контекстов, вероятно, и заключалась ирония платья.



Рис. 2. Christian Dior. Платье “Quiproquo”. 1951

Материал: шелк, кожа

Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83264>

В каталоге к выставке 1996–1997 гг., посвященной Кристиану Диору и прошедшей в музее Метрополитен, в описании данного платья надписи атрибутируются как японские [Martin, Koda 1996, p. 88]. Но это не дает возможности утверждать, что юмористический подтекст считывался всеми. Скорее текст рассматривался как орнамент, экзотическое украшение, не имеющее смысловой ценности. В итоге платье Quiproquo от Диора стало выразительным примером, демонстрирующим не только креативность и эксперименты в моде, но и сложные взаимосвязи между разными культурами. Оно призывает к обсуждению и осмыслению различий и непонимания, которые возникают при переплетении культурных символов и контекстов. С одной стороны, платье удачно коррелирует с первоначальным посылом выставки, а с другой – является актом культурного переноса и смешения, подчеркивая сложность перевода культурных кодов.

Помимо приглашенного китайского кинорежиссера, для того чтобы добавить китайские голоса в общее звучание выставки, были использованы костюмы, созданные такими известными дизайнерами китайского происхождения, как Го Пей, Ли Сяофэн, Джейсон Ву, Анна Суи и Вивьен Там.



Рис. 3. Го Пей. Платье “Da Jin”. 2005

Материал: медь, золотые нити, кристаллы и стразы

Источник: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/exhibition-galleries>

Кульминацией выставки стало элегантное платье “Da Jin” («Великолепное золото»; 2005; рис. 3) известного китайского дизайнера Го Пей, расположенное в галерее Будды. Лиф платья оформлен в виде цветка лотоса, который символизирует духовную чистоту и просветление в буддийской традиции. Этот мотив также вышит на юбке платья. Однако следует отметить, что широкая форма юбки, не имеющая прямых аналогов в восточных традициях одежды, отражает элемент западного стиля и восходит к пышному кринолиновому стилю, популярному на Западе в 1850-х гг.¹² Золотой цвет одновременно символизирует и Солнце, и императорскую власть в Китае и в то же время намекает на подъем страны после Культурной революции. В качестве источников вдохновения называются расшитая золотом военная форма Наполеона Бонапарта (находится в Музее Армии в Париже) и «Труп невесты» Тима Бертона¹³.

¹² China: Through the looking glass // The Metropolitan Museum of Art. Official website of Guo Pei. URL: <http://guopei.cn/En/huodong/id/41> (дата обращения 24 апреля 2023).

¹³ Molcan M. 10 things to know about Guo Pei’s Da Jin dress // Fine arts museums of San Francisco. 2022. April 7. URL: <https://www.famsf.org/stories/fam-facts-10-things-to-know-about-guo-peis-da-jin-dress> (дата обращения 21 апреля 2023).



Рис. 4. Го Пей. Платье из коллекции «1002 ночи». 2010

Источник: <https://www.guopei.com/1002-nights>

Также в другом зале демонстрировалось платье Го Пей из коллекции «1002 ночи» (2010; рис. 4), в принте которого фарфор был переосмыслен не только как национальное достояние, но и предмет международной торговли, позволяющий исследовать сложные динамики колониализма, экспансии и власти, связанные с западным познанием Востока. Юбка платья сформирована как будто из осколков тарелки, сходящихся в виде веера, и покрыта синими узорами на белой основе, в то время как шлейф платья, наоборот, состоит из белого рисунка в виде цветов лотоса на синем фоне. Подобное сочетание орнаментов отражает ассимиляцию различных техник в производстве фарфора. Таким образом, Го Пей исследует национальные культурные символы и интегрирует элементы восточной и западной культур в общем языке моды.

Фарфор уже не просто как мотив, а как художественный материал был применен современным китайским художником Ли Сяофаном при создании платья «Вес тысячелетия» (2015; рис. 5), состоящего из многочисленных черепков фарфора. Сшитые вместе куски керамики образуют уникальные композиции и узоры, отчасти напоминая древнекитайские доспехи и броню. В рамках посториентализма художник трансформирует традиционные элементы китайской культуры, деформирует их, воплощая их в новом контексте и придавая им новое значение. Использование разбитой керамики династий Тан, Сун, Юань, Мин и Цин, которая имеет



Рис. 5. Ли Сяофэн. «Вес тысячелетия». 2015

Материал: фарфор

Источник: <https://www.nytimes.com/2015/05/08/arts/design/review-in-china-through-the-looking-glass-eastern-culture-meets-western-fashion.html>

глубокие корни в китайской истории, становится символом разрушения и возрождения, а также стимулирует на переосмысление и реинтерпретацию китайского наследия. «Вес тысячелетия» как бы демонстрирует значимость культурного наследия, которое не может быть игнорировано или утрачено в процессе модернизации. Оно призывает сохранять и ценить свою историю, одновременно находя новые способы взаимодействия с ней в современном контексте. Кроме того, фарфор известен своей хрупкостью, в связи с чем включение фрагментов фарфора в платье метафорически передает уязвимость культурных ценностей и устоев, которые могут быть изменены или уничтожены под воздействием внешних факторов. Вместе с тем Ли Сяофэн намеренно демонстрирует хрупкость культурной целостности, подчеркивая влияние современных процессов и вызывая рефлексию о необходимости сохранения культурной идентичности. Также на отдельных осколках присутствуют едва заметные иероглифы со словами «чай», «превосходный», «драгоценный» [Cheng 2018, p. 438], что может служить намеком на торговлю чаем на мировом рынке. В свою очередь некоторые иероглифы перевернуты, что создает эффект игры с западными зрителями, которые, в большинстве своем, не владеют



Рис. 6. Вивьен Там. Платья из «коллекции Мао». 1995

Источник: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/19/china-through-the-looking-glass-show-breaks-metropolitan-museum-record>

чтением этих символов. Это вызывает вопрос о границах культурного понимания и взаимодействия между Востоком и Западом и о возможности передачи истинного смысла иероглифов в контексте западной культуры и восприятия.

В зале, посвященном Китайской Народной Республике, уникальными экспонатами, привлекающими внимание посетителей, были костюмы весенней коллекции 1995 г., известной как «коллекция «Мао» (рис. 6), созданной дизайнером Вивьен Там. Основной элемент этой коллекции – разноцветное нейлоновое платье, на котором изображены юмористические портреты Мао, выполненные современным китайским художником Чжан Хунту. Черно-белый жакет и юбка этой коллекции также украшены контрастными портретами Мао, которые символизируют его положительное и отрицательное влияние на китайскую культуру. Эти костюмы Вивьен Там, вызвавшие неоднозначную реакцию как западной, так и азиатской публики во время их показа в 1995 г., деконструируют богоподобный образ Мао и в то же время «служат ресурсом для передачи культурных воспоминаний и подтверждения важности истории, которая здесь представлена не как время или место, а как набор вопросов, которые нужно постоянно повторять» [Ту 2011, р. 24].

Таким образом, работы китайских дизайнеров Ли Сяофэна, Го Пей и Вивьен Там преодолевают поверхностное использование

китайских мотивов и символов и переосмысливают их значение, не отрывая от исторического и культурного контекста. При этом на выставке им уделяется мало внимания, и они вписываются в общую канву представленных костюмов, созданных преимущественно западными модельерами. Отсутствие активного диалога и взаимодействия с их произведениями ограничивает их потенциал в передаче более глубокого понимания китайской культуры. На данной выставке не было достаточного пространства для выявления их индивидуального восприятия Китая и уникального опыта. Вместо этого их творчество было включено в общую фантазийную западную концепцию, что нивелировало их значимость. Продолжение диалога и уделение внимания индивидуальному творчеству китайских дизайнеров могло бы способствовать расширению понимания Китая, его символов и истории, а также содействовать укреплению равноправия и разнообразия как в мире моды, так и в контексте межкультурного взаимодействия.

Еще одним значимым аспектом является ориентация выставки на китайскую аудиторию. Как отметил Максвелл Хирн, глава Отдела азиатского искусства музея Метрополитен, это было и для того, «чтобы китайцы приехали сюда и увидели свою культуру в контексте Азии и других стран, поэтому это шоу должно быть для них очень интересным и даже провокационным»¹⁴. При этом, исходя из двусмысленной контекстуализации китайской культуры в западном шоу, возникают вопросы о характере интереса Запада, и в особенности США, к Китаю. Во-первых, это обусловлено торговыми и экономическими мотивами. Использование китайских культурных символов и элементов могло выступать в качестве инструмента для укрепления экономических связей и расширения влияния Запада на китайском рынке. Подобный ход мог способствовать созданию имиджа США как открытой и привлекательной площадки для партнерства. Также это можно рассматривать как маркетинговый трюк, рассчитанный на китайского потребителя, для которого характерно стремление к приобретению роскошных и эксклюзивных продуктов, особенно в сфере высокой моды. Во-вторых, выставка могла быть средством привлечения внимания и укрепления имиджа Запада через демонстрацию его культурного разнообразия и способности представлять различные культуры. В-третьих, это могло быть связано с тонким намеком на силу и

¹⁴ China: Through the Looking Glass show breaks Metropolitan museum record // The Guardian. 2015. 19 Aug. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/19/china-through-the-looking-glass-show-breaks-metropolitan-museum-record> (дата обращения 24 апреля 2023).

величие Запада. Представление китайской культуры сквозь призму западных фантазий и искажение культурных символов могло создать впечатление о желании Запада контролировать и интерпретировать культуру других народов. Однако следует отметить, что некоторые посетители могли рассматривать выставку как возможность расширения культурных связей и диалога между Востоком и Западом. В то же время другие могли видеть в этом пример культурной апроприации, что создало впечатление искусственного и недостоверного интереса и в очередной раз подчеркнуло сложную динамику в восприятии и интерпретации выставки.

В мире моды, аналогично искусству, происходит переплетение и взаимное влияние различных культурных представлений, что способствует возникновению новых модных тенденций. Вопрос заключается в том, должен ли при создании дизайнов присутствовать широкий и чувственный подход, включающий подробное изучение культуры, чьи знаки применяются в качестве принтов, вышивок, аппликаций и т. п.? В контексте данной выставки получается, что кураторы дают отрицательный ответ. Многие из модельеров никогда не посещали Китая или, в любом случае, не были достаточно хорошо знакомы с его историей и культурой, а соответственно, использованные ими традиционные, фольклорные или этнические мотивы, которые являются «свидетельством восхищения, любопытства и даже благоговения»¹⁵, отражают лишь поверхностное и романтизированное представление об этой стране, что, с одной стороны, не умаляет уникальность их дизайнов и в условиях культурного многообразия допускает подобные выражения, а с другой – потворствует культурному присвоению.

Платон представил образ мира, в котором люди находятся внутри темной пещеры, «с малых лет у них там на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места»¹⁶, и видят только отражения теней на стене перед собой. Эти тени считаются реальностью для людей в пещере, не осознающих, что существует свет вне пещеры и истинный мир, который они никогда не видели. Подобно этой аллегории, выставка представляет западные фантазии и искажения культурных символов Востока, которые являются лишь тенью и не передают ис-

¹⁵ *Herman B.* China through the looking glass: Academic who inspired exhibit talks about Rihanna's gown, "Orientalism", and not going to the Met Galat // International business times. 2015. August. URL: <https://www.ibtimes.com/china-through-looking-glass-academic-who-inspired-exhibit-talks-about-rihannas-gown-1914705> (дата обращения 22 апреля 2023).

¹⁶ *Платон.* Государство / Пер. А.Н. Егунова // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 295.

тинной сущности и значимости этих культур. Мир, представленный на выставке, является иллюзией, которая держит нас внутри пещеры ограниченного понимания и ограниченных знаний.

Таким образом, большинство модных объектов выставки стали репрезентацией поверхностного осмысления составляющих культуры Китая. Вместо того чтобы уважать исторический и культурный контекст Востока и учиться изучать и понимать его разнообразие, выставка ограничивает его до стереотипных, экзотических и декоративных элементов. Китайская культура была показана как воображаемый «Другой» в соответствии с западными представлениями, что поддерживает ориенталистские предрассудки и неравные властные отношения. Это гламурное зрелище оказалось средством коммерциализации, консюмеризма и стереотипизации культурных символов и традиций, и превратило сложные и многогранные аспекты культуры в упрощенные и коммерчески выгодные формы, что привело к потере подлинности культурного выражения.

Отсутствие глубокого и содержательного диалога между различными культурами демонстрирует необходимость более тщательного изучения элементов чужой культуры, ее ценностей и исторического контекста. Возможно, обращение к иным моделям межкультурных отношений, приглашение большего числа китайских дизайнеров, включение критического исследования и обсуждение вопросов, связанных с адаптацией и интерпретацией культурных элементов, могли бы способствовать более глубокому и справедливому представлению китайской культуры в контексте выставки.

Данная выставка является примером, демонстрирующим недопустимость поверхностного и стереотипного представления культурного «Другого» в музейной среде и других культурных площадках. В наше время, когда стремление к культурному разнообразию и включению становится все более значимым, важно осознавать, что подобные выставки, которые ограничивают культуру до упрощенных, искаженных или коммерчески выгодных форм, не только препятствуют настоящему взаимопониманию и уважению, но и поддерживают ориенталистские предрассудки и неравные властные отношения. Ее актуальность в наши дни особенно важна, поскольку она предоставляет возможность критического осмысления ошибок прошлого и размышления о способах их преодоления в настоящем. В эпоху, где культурное смешение и разнообразие становятся все более явными, необходимо учитывать, как прошлые представления и стереотипы могут влиять на современные культурные практики. Следовательно, обращение к этой выставке подчеркивает необходимость активного и критического осмысления культурных практик прошлого и настоящего. Вместо того чтобы придерживаться уста-

ревших дихотомий, таких как «Восток – Запад», важно открыто и беспристрастно рассматривать культурное наследие и различия, стремясь к взаимопониманию и уважению. Это позволит укрепить культурное разнообразие, предотвратить культурное присвоение и будет способствовать развитию более справедливых и равноправных отношений между культурами.

Наблюдаемые на выставке тенденции отражают широкие и долгосрочные процессы, которые продолжают оказывать влияние на формирование представлений о «Другом» и межкультурные взаимодействия. Кроме того, выставка может служить отправной точкой для обсуждения вопросов культурной аутентичности, мультикультурного диалога и критического осмысления культурных стереотипов. Результаты и выводы данной работы могут быть интересны для академического сообщества, занимающегося исследованием культурных идентичностей и механизмов их формирования, межкультурным диалогом и иными темами в области взаимодействия Востока и Запада, так как анализируемая выставка является ярким примером того, как культурные институции отражают и формируют представления о культурном «Другом», о других странах, народах и культурах.

Литература

- Говорунов, Кузьменко 2013 – *Говорунов А.В., Кузьменко О.П.* Ориентализм и право говорить за другого // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 2. С. 26–43.
- Athavankar 2004 – *Athavankar U.A.* Culture, globalization and new design opportunities // *Asian Design Journal*. 2004. Vol. 1. No. 1. P. 10–32.
- Behnke 2021 – *Behnke A.* Fashioning the other: Fashion as an epistemology of translation” // *The politics of translation in international relations* / Ed. by Z.G. Capan, F. dos Reis, M. Grasten. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2021. P. 89–110. (Palgrave Studies in International Relations)
- Bong-Ha 2008 – *Bong-Ha Seo.* Critical discussion on the “Orientalism” in fashion culture // *Journal of the Korean Society of clothing and textiles*. 2008. Vol. 32. No. 6. P. 902–910.
- Cheng 2018 – *Cheng A.A.* Ornamentalism: A feminist theory for the yellow woman // *Critical Inquiry*. 2018. Vol. 44. No. 3. P. 425–446.
- Fiss 2009 – *Fiss K.* Design in a global context: Envisioning postcolonial and transnational possibilities // *Massachusetts Institute of Technology Design Issues*. 2009. Vol. 25. No. 3. P. 3–10.
- Geczy 2013 – *Geczy A.* Fashion and Orientalism: Dress, textiles and culture from the 17th to the 21st century. N.Y.: Bloomsbury Academic. 2013. 272 p.

- Hall, Cheng 2018 – *Hall A., Cheng Sh.* Designing globalisation design // International Conference on Engineering and Product Design Education, 7–8 September 2018 / Dyson School of Design Engineering, Imperial College. L., 2018. P. 4764–4781.
- Kwon, Kim 2011 – *Yoo Jin Kwon, Min-Ja Kim.* Orientalism in fashion // Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies. 2011. Vol. 5. P. 1–18.
- Lim 2019 – *Lim Sh.J.* Anna May Wong: performing the modern. 1st ed. Philadelphia: Temple University Press, 2019. 262 p.
- Ling 2016 – *Ling L.H.M.* Orientalism refashioned: “Eastern moon” in “Western waters” reflecting back on the East China sea // The international politics of fashion: being fab in a dangerous world / Ed. by A. Behnke. N.Y.: Routledge. 2016. P. 69–96.
- Martin, Koda 1994 – *Martin R., Koda H.* Orientalism visions of the East in Western dress. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1994. 96 p.
- Min 2019 – *Min Pun.* The East-West dichotomy: From Orientalism to Postcoloniality // Journal of Humanities and Social Science. Ser. 8. 2019. Vol. 24. Iss. 1. P. 75–79.
- Staszak 2015 – *Staszak J.-F.* Performing race and gender: the exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong // Gender, place and culture. Vol. 22. 2015. No. 5. P. 626–643.
- The decolonisation of museology 2021 – The decolonisation of museology: Museums, mixing, and myths of origin / Ed. by B.B. Soares, Y. Bergeron, M. Rivet. Vol. 49. Iss. 2. P.: ICOFOM, 2021. 264 p. (ICOFOM Study series)
- Tu 2011 – *Tu Thuy Linh.* The beautiful generation: Asian Americans and the cultural economy of fashion. Durham: Duke University Press, 2011. 272 p.
- Young 1994 – *Young I.M.* Women recovering our clothes // On fashion / Ed. by Sh. Benstock, S. Ferriss. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994. P. 197–211.
- Zenkin 2019 – *Zenkin S.* Roland Barthes: the image and the imaginary // Phantasia. 2019. Vol. 9. P. 17–24.

References

- Athavankar, U. (2004), “Culture, globalization and new design opportunities”, *Asian Design Journal*, vol. 1, no. 1, pp. 10–32.
- Behnke, A. (2021), “Fashioning the other: Fashion as an epistemology of translation”, in Capan, Z.G., dos Reis, F. and Grasten, M., eds., *The politics of translation in international relations*, Palgrave Macmillan, New York, USA, pp. 89–110. (*Palgrave Studies in International Relations*)
- Bong-Ha Seo (2008), “Critical discussion on the ‘Orientalism’ in fashion culture”, *Journal of the Korean Society of clothing and textiles*, vol. 32, no. 6, pp. 902–910.
- Cheng, A.A. (2018), “Ornamentalism: A feminist theory for the yellow woman”, *Critical Inquiry*, no. 44. pp. 425–446.
- Fiss, K. (2009), “Design in a global context: Envisioning postcolonial and transnational possibilities”, *Massachusetts Institute of Technology Design Issues*, vol. 25, no. 3, pp. 3–10.

- Geczy, A. (2013), *Fashion and Orientalism: Dress, textiles and culture from the 17th to the 21st century*. Bloomsbury Academic, New York, USA.
- Govorunov, A.V. and Kuzmenko, O.P. (2013), "Orientalism and a right to speak for an other", *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniï kultury*, no. 2, pp. 26–43.
- Hall, A. and Cheng, Sh. (2018), "Designing globalisation design", International Conference On Engineering And Product Design Education, 7–8 September 2018, Dyson School Of Design Engineering, Imperial College, London, UK, pp. 476–481.
- Lim, Sh.J. (2019), *Anna May Wong: performing the modern*, Temple University Press, Philadelphia, USA.
- Ling, L.H.M. (2016), "Orientalism refashioned: "Eastern moon" in "Western waters" reflecting back on the East China sea", in by Behnke, A. ed., *The international politics of fashion: being fab in a dangerous world*, Routledge, New York, USA, pp. 69–96.
- Martin, R. and Koda, H. (1994), *Orientalism visions of the East in Western dress*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Min, Pun (2019), "The East-West dichotomy: From Orientalism to Postcoloniality", *Journal of Humanities and Social Science*, Ser. 8, vol. 24, iss. 1, pp. 75–79.
- Soares, B.B., Bergeron, Y. and Rivet, M. (2021), "The decolonisation of museology: Museums, mixing, and myths of origin", vol. 49, iss. 2, ICOFOM, Paris, France. (*ICOFOM Study series*)
- Staszak, J.-F. (2015), "Performing race and gender: the exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong", *Gender, place and culture*, vol. 22, no. 5, pp. 626–643.
- Tu Thuy, Linh. (2011), *The beautiful generation: Asian Americans and the cultural economy of fashion*, Duke University Press, Durham, UK.
- Yoo Jin Kwon and Min-Ja Kim (2011), "Orientalism in fashion", *Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies*, vol. 5, pp. 1–18.
- Young, I.M. (1994), "Women recovering our clothes", in Benstock, Sh. and Ferriss, S. eds., *On fashion*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., USA, pp. 197–211.
- Zenkin, S. (2019), "Roland Barthes: the image and the imaginary", *Phantasia*, vol. 9, pp. 17–24.

Информация об авторе

Ирина А. Пригарина, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, Санкт-Петербург, 199034, Менделеевская линия, д. 5; office.philosophy@spbu.ru

Information about the author

Irina A. Prigarina, St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; 5, Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, Russia, 199034; office.philosophy@spbu.ru

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 7
2024

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ ФС77-74270 от 09.11.2018 г.
Периодичность 10 раз в год

Подписано в печать 18.09.2024
Выход в свет 25.09.2024
Формат 60×90 ¹/₁₆
Уч.-изд. л. 10,0. Усл. печ. л. 10,0
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 2048

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuhr.ru