

ЛАБУРИНТ

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ



ЮГ

2

2022

LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ

Научный журнал

Издается с 2020 года

№ 2 — 2022

*Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77-78952 от 7 августа 2020 года*

Учредитель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Редакционный совет

Главный редактор:

Михаил Юрьевич Тимофеев, Ивановский государственный университет (Иваново)

Владимир Абашев, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский общественный фонд культуры «Юрятин» (Пермь)

Марина Абашева, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)

Евгений Добренко, Венецианский университет (Венеция, Италия)

Дмитрий Замятин, Высшая школа урбанистики имени А. А. Высоковского (Москва)

Мария Литовская, Государственный университет Чжэнчжи; Институт истории и археологии УрО РАН (Тайбэй, Китайская Республика (Тайвань) / Екатеринбург)

Якуб Садовский, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

Михаил Строганов, Институт мировой литературы РАН; Тверское областное краеведческое общество (Москва / Тверь)

Елена Трубина, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Сергей Ушакин, Принстонский университет (Принстон, США)

Мария Черняк, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Александр Эткинд, Европейский университет во Флоренции (Флоренция, Италия)

Галина Янковская, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь)

Адрес редакции:

153025 Иваново, ул. Тимирязева, 5

Тел./факс в Иваново: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

Электронная копия журнала размещена на сайте
<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

Редакционная коллегия

Роман Абрамов, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»;
Институт социологии РАН (Москва)

Кирилл Балдин, Ивановский государственный университет (Иваново)

Константин Бугров, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН; Уральский
федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
(Екатеринбург)

Ури Гершович, Институт философии СПбГУ; Еврейский университет в Иерусалиме; Институт стран
Азии и Африки МГУ (Санкт-Петербург / Москва, Россия / Иерусалим, Израиль)

Денис Докучаев, Ивановский государственный университет (Иваново)

Оксана Игнатьева-Вильбоа, Пермский государственный национальный исследовательский
университет (Пермь)

Михаил Ильченко, Лейбниц-Институт истории и культуры Центральной и Восточной Европы
(ГВЦО); Институт философии и права УрО РАН (Дрезден, Германия /
Екатеринбург)

Светлана Касаткина, Череповецкий государственный университет (Череповец)

Татьяна Круглова, Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Олег Лысенко, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)

Йордан Люцканов, Институт литературы Болгарской академии наук (София, Болгария)

Мария Миловзорова, Ивановский государственный политехнический университет (Иваново)

Лилия Немченко, Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина; Гильдия киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов
России (Екатеринбург / Москва)

Лариса Петрова, Екатеринбургская академия современного искусства (Екатеринбург)

Дарья Радченко, Московская высшая школа социальных и экономических наук; Российская
академия народного хозяйства и государственной службы (Москва)

Елена Раскатова, Ивановский государственный университет (Иваново)

Андрей Россомахин, Санкт-Петербургский государственный университет; Европейский
университет в Санкт-Петербурге; Государственный музей В. В. Маяковского
(Санкт-Петербург / Москва)

Ирина Савкина, независимый исследователь (Тампере, Финляндия)

Инна Смирнова, Ивановский государственный университет (Иваново)

Нина Спутницкая, Академия медиаиндустрии; Музей кино; Всероссийский государственный
институт кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва)

Джереми Ховард, Сент-Эндрюсский университет (Сент-Эндрюс, Великобритания)

LABYRINTH

THEORIES AND PRACTICES OF CULTURE

Scholarly Journal

Has been issued since 2020

№ 2 — 2022

*The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media
Mass media registration certificate Эл № ФС 77-78952 dated August 7, 2020*

Founded by Ivanovo State University

Editorial Council

Editor-in-Chief

Mikhail Timofeev, Ivanovo State University (Ivanovo)

Vladimir Abashev, Perm State National Research University;
Perm Public Cultural Foundation "Yuryatin" (Perm)

Marina Abasheva, Perm State National Research University;
Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm)

Evgeniy Dobrenko, University of Venice (Venice, Italy)

Dmitry Zamyatin, Vysokovsky Graduate School of Urbanism (Moscow)

Maria Litovskaya, National Chengchi University; Institute of History and Archeology
of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences
(Taipei, Republic of China (Taiwan) / Yekaterinburg)

Jakub Sadowski, Jagiellonian University (Krakow, Poland)

Mikhail Stroganov, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
Tver Regional Local Lore Society (Moscow / Tver)

Elena Trubina, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin
(Yekaterinburg)

Sergey Ushakin, Princeton University (Princeton, USA)

Maria Chernyak, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg)

Alexander Etkind, European University Institute in Florence (Florence, Italy),

Galina Yankovskaya, Perm State National Research University (Perm)

Editorial Office Address:

153025 Ivanovo, Timiriazev str., 5

Tel./Fax: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

The e-copy of the issue can be accessed at
<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

Editorial Board

Roman Abramov, National Research University Higher School of Economics; Institute of Sociology RAS (Moscow)

Kirill Baldin, Ivanovo State University (Ivanovo)

Konstantin Bugrov, Institute of History and Archeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences; Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

Uri Gershovich, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University; Hebrew University of Jerusalem; Institute of Asian and African Studies, Moscow State University (St. Petersburg / Moscow, Russia / Jerusalem, Israel)

Denis Dokuchaev, Ivanovo State University (Ivanovo)

Oksana Ignatieva-Vilboa, Perm State National Research University (Perm)

Mikhail Ilchenko, Leibniz Institut; Institute of Philosophy and Law, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Dresden, Germany / Yekaterinburg)

Svetlana Kasatkina, Cherepovets State University (Cherepovets)

Tatyana Kruglova, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

Oleg Lysenko, Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm)

Yordan Lyutskanov, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences (Sofia, Bulgaria)

Maria Milovzorova, Ivanovo State Polytechnic University (Ivanovo)

Lilia Nemchenko, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin; Guild of Historians of Cinema and Film Critics of the Union of Cinematographers of Russia (Yekaterinburg / Moscow)

Larisa Petrova, Yekaterinburg Academy of Contemporary Art (Yekaterinburg)

Daria Radchenko, Moscow Higher School of Social and Economic Sciences; Russian Academy of National Economy and Public Administration (Moscow)

Elena Raskatova, Ivanovo State University (Ivanovo)

Andrey Rossomakhin, St. Petersburg State University; European University at St. Petersburg; State Museum of V. V. Mayakovsky (St. Petersburg / Moscow)

Irina Savkina, independent researcher (Tampere, Finland)

Inna Smirnova, Ivanovo State University (Ivanovo)

Nina Sputnitskaya, Academy of Media Industry; Film Museum; All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (Moscow)

Jeremy Howard, University of St Andrews (St Andrews, UK)

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера. ЮГО-ВОСТОК

- М. А. Литовская**
Образ Тайваня / Формозы в русской поэзии 7
- А. В. Марков**
Южная атмосфера камерной музыки:
Пастернак, Зайцева и Зайцев 21

Зарубежная литература. Болгария

- К. Спасова**
По ту сторону ностальгии в книге “Потребность в рециклировании”
 (“Потребност от рециклиране”) Амелии Личевой 29

Семинар Research&Write

- Ближе к тексту: я/мы и материальность текста 34

Теория и практика

- А. А. Баймурзина, Л. Е. Петрова, К. А. Пакулина**
Академическое событие и его влияние на локальные изменения
(Опыт Екатеринбургской академии современного искусства) 55

Кинопараллель

- А. А. Портнов**
Гонконгский король комедии. К 60-летию Стивена Чоу 66
- А. А. Портнов**
Как 48 лет назад Китай захватил Европу 74
- А. А. Портнов**
Анимация. Сделано в Китае 82
- Информация для авторов** 89

CONTENTS

The Theme of the Issue. SOUTHEAST

- M. A. Litovskaya**
The image of the island of Taiwan / Formosa in Russian poetry 7
- A. V. Markov**
The Southern atmosphere of chamber music:
Pasternak, Zaitseva, and Zaitsev 21

Foreign literature. Bulgaria

- K. Spassova**
Beyond nostalgia in the book “The Need for Recycling”
 (“Potrebnost ot reciklirane”) Amelia Lich 29

Research&Writer Workshop

- Closer to the text: I/we and the materiality of the text. Transcript of the meeting 34

Theory and Practice

- A. A. Bajmurzina, L. E. Petrova, K. A. Pakulina**
Academic event and its influence on local changes.
Case of Yekaterinburg Academy of Contemporary Art 55

Cine-Parallel

- A. A. Portnov**
Hong Kong's king of comedy. On the 60th anniversary
of Stephen Chow 66
- A. A. Portnov**
How China invaded Europe 48 years ago 74
- A. A. Portnov**
Animation. Made in China 82
- Information for the authors*** 89

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 7—20.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 7—20.

Эссе

УДК 821.161.1.09-1

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.1

ОБРАЗ ТАЙВАНЯ / ФОРМОЗЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Мария Аркадьевна Литовская

Государственный университет Ченчжи, Тайбей, Китайская Республика (Тайвань);
Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург, Россия, marialiter@gmail.com

Аннотация. В статье предлагается обзор истории конструирования образа острова Тайвань, известного также под названием Формоза, в русской поэзии XX—XXI вв. Хотя в русской литературе не сложилось развернутого художественного образа ни этого острова, ни расположенного на нем островного государства, многочисленные отдельные упоминания позволяют увидеть, что за каждым из инсулонимов закрепляется определенное, хотя и нестрогое, символическое значение. Характеристики далекой загадочной «сказочно-синей» Формозы создаются в поэзии всего периода в соответствии с романтическими образами вымышленных «дальних стран», «островов мечты», «потерянного рая». Они довольно последовательно противопоставляются «просто-напросто» Тайваню — географической точке, политизированному государству в текстах середины XX в., реальному месту жительства или посещения авторов стихотворений, а также туристическому объекту в текстах XXI в. Соединение двух названий в одном тексте обычно предполагает содержательный акцент на конфликте двух представлений об острове, сложившихся в российской символической географии.

Ключевые слова: образ Формозы, образ Тайваня, русская поэзия XX—XXI вв., образ места, гуманитарная география

Для цитирования: Литовская М. А. Образ Тайваня / Формозы в русской поэзии // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 7—20.*

Essay

THE IMAGE OF THE ISLAND OF TAIWAN / FORMOSA IN RUSSIAN POETRY

Maria A. Litovskaya

National Chengchi University, Taipei, Republic of China (Taiwan);
Institute of History and Archeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences,
Yekaterinburg, Russian Federation, marialiter@gmail.com

Abstract. The article provides an overview of the history of constructing the image of the island of Taiwan, also known as Formosa, in Russian poetry of the XX—XXI centuries. Although there is no detailed artistic image of this island or the island state located on it in Russian literature, numerous individual mentions of it allow us to see that a certain, albeit not strict, symbolic meaning is attached to each of the insulonyms. The characteristics of the distant mysterious “fabulously dark blue” Formosa are created in poetry during all the period in accordance with the romantic images of fictional “distant lands”, “islands of dreams”, “paradise lost”. They are quite consistently opposed to “simply” Taiwan — a politicized state in the texts of the second half of the XX century, the real place of residence or visit of the authors of poems, as well as a tourist object in the texts of the XXI century. The combination of two names in one text usually implies a meaningful emphasis on the conflict of two ideas about the island formed in the Russian symbolic geography.

Keywords: the image of Formosa, the image of Taiwan, Russian poetry of the XX—XXI centuries, the image of a place, humanitarian geography

For citation: Litovskaya, M. A. (2022) *Obraz Tajvanya / Formozy v russkoj poezii* [The image of the island of Taiwan / Formosa in Russian poetry], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 7—20.

Упоминание острова Тайвань (Тайван), известного также под именем Формоза, неоднократно возникало не только в путевых дневниках и заметках российских дипломатов, географов и мореплавателей [俄羅斯與台灣 頁150—172], но и в беллетристических повествованиях [俄羅斯與台灣 頁129—149]. Тем не менее в русской культуре не сформировалась традиция художественного изображения этой территории и расположенного на ней островного государства. Это объяснялось и удаленностью Тайваня, и тем, что остров, очевидно, не был первостепенно значимым Другим для России, находясь в тени Китая и Японии [Врадий, 2017; Головачев, 2018; и др.]. Изображение «важных» стран в русской словесности уже к XIX в. облегчал набор признаков, прочно связанных с представлением о китайской и японской культурах, каким оно сформировалось в России [Воробьева, 2008; Молодяков, 1996; Лукин, 2007; и др.]. Наконец, так сложились обстоятельства, что никто из авторитетных российских литераторов прошлого не оставил своих впечатлений о Тайване, не превратил его в хотя бы кратковременное место действия, не «заставил» своих персонажей сделать этот остров предметом рефлексии.

По мере того, как развиваются технологические возможности транспорта и связи, а страны все более вовлекаются в общие исторические взаимодействия, возникают новые точки роста интереса к дальним соседям по планете. Тайвань в XX в. появляется в русской словесности не часто, но с определенной регулярностью, обусловленной причинами различного характера. В этих заметках предлагается краткий обзор характерных черт в изображении Тайваня в русской словесности на протяжении длительного периода с опорой преимущественно на поэтический материал как более лаконичный.

«Сказочно-синяя Формоза»

К XX в. представление о Тайване-Формозе у обычного российского читателя было обусловлено знанием географии и приключенческих романов о далеких странствиях, поддержано двойным звучным названием места, включало отдаленность и воображаемую тропическую экзотичность, как у любого населенного острова в Тихом океане.

В XVII—XIX главах исторической повести Д. Л. Мордовцева «Беглый король» (1888) «наичуднейшая» Формоза предстает перед путешественниками из России во всей красе «тюльпановых роц», «бананов, отягченных плодами в виде зеленых исполинских звезд», «гигантских пальм с веерообразными вершинами», разноцветных птиц и стай бабочек. [Мордовцев, 1888: 103—104]. Персонажи невольно сравнивают «подавляющую роскошь природы» [там же: 108] со скромными северными пейзажами своей родины. Остров, казалось бы, оправдывает репутацию «райского места», но как только мирный чужеземец входит в «великолепные джунгли», их невидимые обитатели-«дикари» немедленно пронзают его отравленными копьями.

Образ «сказочного» острова, но чужого и потенциально опасного места развивается и конкретизируется в написанном через десятки лет стихотворном эссе промте Михаил Светлова:

Формоза спит. Рассвет издалека
Чуть шевелит багровыми перстами.
Три облака, как три одесских босяка,
Плывут над незнакомыми местами.
Раскинулось внизу морское дно.
На нем акула выгнулась дугою.
— Ты чувствуешь? — спросило облако одно.
— Я чувствую, — ответило другое.
А третье, чуть заметное по весу,
Сказало: — Поплывем домой, в Одессу.
Что нового мы космосу расскажем?
Растаем лучше над одесским пляжем...»

[Светлов, 1973: 14]

Великолепная картина — над спящим между морем и небом островом с поэтичным названием на рассвете проплывают облака — включает в себя как умиротворение, так и тревогу от «незнакомых мест». Акула на морском дне, «багровые персты» рассвета эту тревогу обнаруживают. Видение острова становится причиной ностальгии по родному, тоже южному понятному городу и подстегивает желание «одесских босяков» умереть «над одесским пляжем».

В «Стихах, написанных в Японии в 1920—1921 году» Давида Бурлюка описание пира подвыпившего нищего, который ест «из канавы банан», сменяется смутным видением:

Вот караван
Из Формозы
Далекий Тайван
Туберозы
(Безморозный)

[Бурлюк, 1922]

Набор признаков (два экзотических названия места, жаркий климат и благоуханные растения Формозы, а также дальность Тайвана) типичен для поэтического изображения «райского острова». Он резко контрастирует с реалистическим описанием острова Тайвань в написанной тогда же книге очерков Д. Бурлюка «По Тихому океану». Небольшая русская колония в Токио ищет место зимовки в теплых краях, мечтая об экзотике: «В детстве все так начитаны Робинсонами, Куперами,

Майн-Ридами... в душе каждого художника, кроме того, творчеством Гогена поселена постоянная жажда по экзотическим странам» [Бурлюк, 1927]. И вот, сделав выбор между островами Тайвань и Ога-Са-Вара в пользу последнего, Бурлюк развенчивает им же созданный романтический образ: «Формоза (Тайвань) — обширный остров, южной частью своей лежащий ниже тропика, но он полон уже железных дорог, многочисленных фабрик, и заводов, и нескольких больших городов, где живут короли японской сахарной промышленности» [там же]. Скучный промышленно развитый Тайвань не попадает в поэзию, где сохраняется ранее заданная литературой романтическая ипостась образа тропического острова.

В стихотворении Анатолия Кудрейко «Шампань» (1929), посвященном, как явствует из заглавия, французской провинции, Формоза фигурирует как географический знак — один из обозначающих огромное пространство земного шара с северо-запада до юго-востока:

И тучи, и ливни, и грозы
от бурых шотландских высот
до сказочно-синей Формозы
суровое время несет!

[Кудрейко, 1988: 512].

«Тучи, и ливни, и грозы» — расхожее иносказательное обозначение военных и революционных катаклизмов первой трети XX в. — проносятся по всему миру от Британии до Китая. Но Формоза, несмотря на «суровое время», остается «сказочно-синей», поскольку отдаленность и априори предполагаемая яркость южного острова с романтическим именем превращает его скорее в воображаемый, чем реальный объект, — окруженную водой точку на карте, южную границу огромной Евразии.

Как реальный географический объект Формоза в литературе появляется крайне редко. Например, в рассказе для детей Льва Кассиля «Губернаторский пассажир», рассказчик-моряк отмечает место действия как «сутки хода от Формозы» и сопоставляет по степени ужасности «тайфун над Формозой», «шторм в Атлантическом» и «бомбежку в Аликанте» [Кассиль, 1939: 4]. Через двадцать лет, в очередном переработанном издании юмористической повести Андрея Некрасова «Приключения капитана Врунгеля», текст которой менялся в зависимости от актуальных политических реалий, главный герой говорит уже о Тайване как острове «пиратов»-«чанкайшистов», которые «шкодят» в Тихом океане, захватывая «в свои лапы» проходящие мимо корабли [Некрасов, 1958: 47].

Тайвань — «опорный пункт гомильдановской клики»

Тайвань превратился для СССР в значимый политический субъект и прочно вошел в символическое географическое пространство советских людей в конце 1940-х гг. в связи с образованием Китайской народной республики и Китайской республики. В короткие периоды 1948—1950 гг. и конца 1950-х гг. упоминания острова не сходили со страниц советской печати, в первую очередь, из-за того, что он стал, по определению СССР, местом дислокации государства-сателлита США.

Характерным примером освещения Тайваня в советской прессе этого периода является очерк П. Крайнова «Формоза». К этому времени в советской политической прессе своеобразно преломилась традиция символического разграничения имен острова: инсулоном Формоза использовали, когда хотели подчеркнуть очарование экзотической природы острова, тогда как топоним Тайвань (Тайван) обычно фигурировал при акцентировании агрессивности политики Китайской республики и был своего рода маркером «реального» положения дел в государстве. Термин Китайская республика с момента появления Китайской народной республики в массовой советской прессе практически не использовался.

Формоза в соответствии с романтической традицией описания тропической природы изображена в очерке как «земной рай», где среди «банановых и апельсиновых рощ» растут экзотические для советского человека «камфорное дерево, сахарный тростник, манго, ананасы, сладкий картофель, земляной орех». Сюжет — краткая история острова, представленная как история господства «чужеземных захватчиков»: сначала «японских колонизаторов», а после Второй мировой войны «армии гомиьндановских нахлебников». Текст завершается выражением надежды на скорейшее изменение ситуации — обретение жителями острова с райской природой социалистического рая: «Не за горами тот день, когда население Формозы освободится от господства гомиьндановской реакции и американских империалистов и вместе со всем китайским народом встанет под знамена Китайской народной республики» [Крайнов, 1950: 13—14].

По мере усиления американской поддержки Китайской республике истории о прекрасной Формозе сменились прямым высмеиванием руководителя страны Чан Кай-Ши за поражение в Гражданской войне и готовность пожертвовать независимостью ради получения американской финансовой поддержки [Литовская, Янь, 2019]. В сатирических очерковых заметках и стихах на эти темы, каковые во множестве появляются в 1949—1950 гг., обычно фигурирует название Тайвань.

В качестве примера приведем стихотворение Самуила Маршак «Бездонный чан», которое, по сути, является комически-инфантилизированным переложением официальной советской версии истории Гомиьндана и государства, созданного этой партией на Тайване после поражения в Гражданской войне:

Спаси желая Гомиьндан,
 Банкиры-торгаши
 Бросали деньги в старый чан
 — Бездонный чан-кай-ши.
 Но все, что дали янки, —
 Орудия и танки,
 И банки молока,
 Табак, автомобили —
 В боях перехватили
 Народные войска.
 Теперь бездомную лохань
 Прибило к острову Тайвань,
 И там ее останки
 Чинить собрались янки.
 Но, дядя Сэм, ты свой карман
 До дна опустоши,
 А не спасешь дырявый чан,
 Бездонный чан-кай-ши.
 Как ни старайся, всё равно
 Не будет дна у чана.
 Быть может, он увидит дно,
 Но только — океана!

[Маршак: 69].

Хотя интерес к островному государству в советской печати уже в начале 1950-х гг. заметно поутих, тем не менее, образ прекрасного острова Формоза, ставшего местом дислокации «гомиьндановской клики», надолго утвердился в сознании советского человека. Впрочем, внезапно начавшаяся и столь же внезапно завершившаяся массированная пропагандистская атака на Гомиьндан стала основанием для иронического переосмысления советского варианта тайваньской истории. Образцом может служить созданное в 1958 г. стихотворение поэта Николая Минаева (1895—1967):

«Нынче долго снилась мне Формоза,
 Или просто-напросто Тайвань,
 Остров, где китайская мимоза
 Заменяет русскую герань.
 Остров, где, куда не погляди ты,
 Воровство, мошенничество, ложь,
 Где все обыватели — бандиты,
 То есть гоминдановцы все сплошь.
 Остров, что расцвел бы при поэте,
 Мог бы стать убежищем всех муз,
 Где живет единственный на свете
 В наши дни генералиссимус.
 Остров, где потерянный был, видно,
 Но еще не возвращенный рай...
 Вот поэтому мне и обидно,
 Что я — я, а не Пынь Дэ-Хуай!..»
 [Минаев, 2014].

Стихи эти, написанные поэтом, который сформировался в начале XX века и был близок к кругу акмеистов и Сергея Есенина, откровенно иронически обыгрывают столкновение традиционного описания тропического острова как «потерянного рая» и клише советской пропаганды с ее однозначно отрицательным образом Тайваня — острова, где процветают «воровство, мошенничество, ложь», поскольку заселен он бандитами-гоминдановцами. Лирический субъект, мечтающий о Тайване в его формозской ипостаси как «прибежище муз», наделен сознанием советского человека своего времени, который догадывается, что попасть на остров можно только при вполне понятных, хотя и не названных обстоятельствах, поэтому ради возможности пожить на Формозе готов стать даже министром обороны КНР. Комическое смешение в тексте мотивов рая и армии, намеки на методы правления «генералиссимуса» и способы создания в советской пропаганде образов врага, судя по всему, запечатлели нередкое восприятие советскими людьми пропагандистских материалов конца 1950-х годов.

Неуместность и в то же время неминуемость включения «зеленой Формозы», ставшей местом пересечения интересов двух систем, в политический военизированный дискурс подчеркивает Юрий Стефанов в антисоветском стихотворении «Рушатся цепи прогресса...» (1961?). Его центральная тема — глобальное крушение культуры в результате непрекращающегося производства «горячих точек», в том числе и усилиями СССР:

Рушатся цепи прогресса
 Под ветром черных тревог,
 Чашу зари перевесил
 Мрак первобытных эпох.
 О, сколько ты, тьма, изломала
 Взлетов борьбы и надежд:
 Сожженная Гватемала,
 Разрушенный Будапешт.
 Земля, ты желала мира,
 Так вот получай свой мир:
 Военные будни Каира,
 В огне перестрелок Алжир.
 И вновь полыхают грозы
 Предвестьем последней грозы
 По бухтам зеленой Формозы,
 По заводам древней Янцзы...

[Стефанов, 1962: 101].

Противостояние Китайской республики и Китайской народной республики время от времени приводит русскую диссидентскую литературу к изображению Тайваня как символа демократии. В романе Василия Аксенова «Остров Крым» (1977—1979) воображаемый белогвардейский Крым и реально существующий Тайвань названы «отдаленными братьями» именно как государства демократии и свободы.

Сам Аксенов в стихотворении-некрологе Бориса Парамонова, опубликованном в 2014 г., изображается как певец «независимых» полупризнанных территорий. В тексте «растворены» названия аксеновских книг и повторена значимая для характеристики человека и писателя связка «Крым — Тайвань», названный, впрочем, Формозой, поскольку речь идет и об одном из посмертных убежищ героя стихотворения, и о прекрасном месте на Земле:

А в Крым трусцой? Какой там нынче джоггинг —
 и впрямь Формоза!
 Вот разве к Биаррицу по ожоги
 бежать с мороза.

[Парамонов, 2014].

«Неизменно счастливая» Формоза и «просто-напросто Тайвань»

К 1990-м гг. в сознании широкого российского читателя разделение Тайваня и Формозы окончательно закрепляется, но уже без политической оставляющей.

Формоза по-прежнему символизирует отдаленность и связанную с этим притягательность. Лирический субъект стихотворения Геннадия Калашникова, описывая процесс творчества, именно в этом значении упоминает далекий остров. Русский город Белев Тульской области и Формоза соотносятся как близкое / далекое, между которыми и «совершает метаморфозы», «цепляя петли странствий», поэтическое слово:

Как жука из коробки,
 достаю очередное слово <...>
 По всем законам физики
 оно не может летать.
 И все же взлетает,
 оставляя стремительный росчерк,
 и гудит, и жужжит, и стрекочет.
 От Белева летит до Формозы,
 совершая метаморфозы,
 во мрак впивается шутихою хвостатой,
 царапиной, цикадою, цитатой...

[Калашников, 2018: 51].

В поэме «Старая сказка» Иннокентия Анского (псевдоним израильской поэтессы Зингер Гали-Дана 1962 г. р., родившейся и получившей образование в СССР) тоже традиционно название острова звучит среди других экзотизмов:

помнишь ли ты сын мой эвкалипты
 а на них коалы как мадонны
 у меня в глазах они как глипты
 будто в них экстракт закапан белладонны
 помнишь ли ты «время сновидений»
 нос аборигена желтый от мимозы
 дом свиданий «каза» где украли деньги
 у китайца чжоу с острова формоза
 помнишь ли нью зиланд и плод киви
 как ты поперхнулся кожурою
 ты пожалуй был тогда красивой
 и казался девушкам героем

[Анский, 2010].

В стихотворном цикле Ольги Брагиной «Эпистолярный», одним из структурообразующих приемов которого оказывается нанизывание образов, ассоциативно связанных неким прямо названным культурным первоисточником, Формоза попадает в один ряд с устойчивыми затертыми номинациями из области романтики дальних морских странствий: Лорелея, парусное судно, утесы, кокосы и т. п.:

выиграл ее в Лотерею украл свою Лорелею
на парусном судне с утеса там впереди Формоза
цыганка в пустом кабаке гадает ему по руке<...>
в меню сегодня четверг рыбный день тебя ли вино
что ты на Формозе всё истину ищешь в кокосе
истины не существует и тот кто ее взыскует
абсолютно ничем уже не рискует
[Брагина, 2015].

В стихотворении «Открыто окно...» Дмитрия Дёмкина, размещенном на сайте «Любимая профессия» в разделе «Стихи про картографа», остров Формоза обладает особой притягательностью для лирического героя. Романтичный картограф, мечтающий сбежать в мир стран, которые он изображает, становится в момент создания географической карты хозяином всего земного пространства. Во сне «непотопляемые корабли» «неизменно уверенной стати» переносят его к тем островам-кораблям, около которых им оставлены на карте «неловкие штрихи» или в порыве мечтательности пририсовано немного лишней территории.

Открыто окно. Тени листьев и западный ветер
Играют на карте оттенками белых пятен.
Неловкий штрих у Формозы — почти незаметен,
А шум близкой гавани — бесперебоен и внятен:
“Уйти — так уйти, да хотя бы — на ту же Формозу,
На ней, неизменно счастливой, нельзя не остаться.
Там нищий добудет богатства, приличные Крёзу,
Там листья из золота все — толщиной в два пальца...”
“А дальше на юг, за экватор, за край? — и за краем,
В стране антиподов — сокрыты сокровища тоже.
На той стороне их мы просто и быстро достанем”
И Новой Зеландии — станет немного больше...
Ну что у чернил за состав — просыпаются солью,
И белые пятна скользят к изголовью кровати...
В рисованном утреннем сне по лунному морю
Плывут корабли, неизменно уверенной стати, —
Туда, где звёзды встают на место.
Где на кончиках перьев —
Силуэты зверей.
Непотопляем корабль — с мачтами вместо деревьев,
Реями вместо ветвей.

[Демкин]

Художник и писатель Леонид Тишков создает проект «Путешествие Частной луны на Формозу» [Tishkov, 2012], в анонсе к которому обещаны «невероятные приключения Леонида Тишкова с Луной на Прекрасном острове» [Артгид, 2013].

Восхваление красоты Тайваня неизменно связывается именно с «неизменно-счастливой» Формозой, как будто красивое имя и оптимистические эпитеты добавляют месту привлекательности. Неслучайно один из авторитетных российских фантастов Сергей Лукьяненко в блиц-интервью утверждает, что «самое красивое

место, где удалось побывать, это... остров Формоза, ныне Тайвань» [Лукияненко, 2018: 12].

При этом название Тайвань присутствует в символическом пространстве 1990—2000-х гг., но нередко связано оно в сознании жителей России с «базарным» стереотипом о Тайване как месте производства низкокачественных поддельных товаров. «А ваша ёлка, Зина, не пахнет. Тайвань, да? Ёлка должна пахнуть», — волнуется героиня пьесы Николая Коляды «Мы едем, едем, едем в далёкие края...» (1995). Героиня детектива Светланы Лубенец «Волшебство по наследству» (2004), обнаружив подлинную драгоценность, не верит своим глазам: «Неужели и правда настоящий? Бриллиант?! Не может быть ... Серьги тяжелые. Не пластик ... Действительно, не Тайвань ... По крайней мере, не рыночный ... Неужели золото?». В постсоветской литературе Тайвань и КНР вновь оказываются рядом, но уже не как политические противники, а как «мастерские мира», изготовители третьесортной продукции. «... Крит — это знатное место. Там немцы отдыхают, французы, англичане. Поэтому и товары там первостатейные, а не какой-нибудь Китай и Тайвань» (Андрей Трушкин «Повелитель кладов» 1998). Подобных примеров в текстах, фиксирующих расхожие стереотипы, можно привести много.

Параллельно Тайвань, объем знаний о котором у российского человека нарастает, все чаще изображается не как остров, а как государство со своей историей и своими интересами. Персонажи вспоминают факты далекого и недавнего прошлого Тайваня (Алексей Иванов «Комьюнити» — 2012; Эдуард Веркин «Герда» — 2014; и др.), рассуждают о его месте в современной геополитике (Глеб Горышин «Глядя в окно поезда, идущего из Шанхая в Пекин» — 1993; Вячеслав Пьецух «Письма из деревни» — 2001; и др.). Наконец, по мере развития туризма [Зверев, 2019] Тайвань наряду с другими «экзотическими странами» появляется в русской словесности как место отдыха состоятельных людей (Арсений Снегов «Остров света» — 2003; и др.).

Тайвань командированных и резидентов

Постсоветское «открытие» Тайваня неизбежно должно было привести к тому, что об этой стране начнут писать те, кто имеют о ней повседневные бытовые впечатления — довольно многочисленные туристы и обладатели видов на жительство, и можно было ожидать, что это как-то изменит сложившийся в словесности образ.

Уже упоминавшийся Леонид Тишков в поэтическом сопровождении своего фотопроекта передает некоторые свои впечатления о пребывании на Тайване, лишенные, впрочем, локализации:

Опавших листьев — море!
 В золоте волн вижу сахарную луну,
 прыгну с лестницы прямо к ней
 и в золоте листьев наверняка утону...
 [Tishkov, 2012].

Подобных примеров нелокализованных поэтических впечатлений о Тайване немало на сетевых форумах. Но я приведу в качестве примера два «свидетельских» текста — отдельное шутовское стихотворение и сборник лирических стихов непрофессиональных авторов, подчеркнувших, что они передают впечатления именно от этого места.

«Письмо хронавта, командированного на Тайвань в начало XXI века» (2004) Н. Светлова в качестве названного автором образца имеет сатирическое стихотворение Владимира Высоцкого «Письмо из Парижа» (1975), рассказчика которого радует то, что «В общественном парижском туалете / Есть надписи на русском языке».

Стихотворение Светлова, хоть и написано тоже в форме письма-отчета о пребывании рассказчика-хронавта в названном месте, но не в подчеркнуто-простодушном, а в ироническом тоне, образцом для которого было, скорее, письмо Хлестакова.

Ах милый Ваня, я гуляю по Тайваню.
Зачем гуляю — оставлю в тайне,
А то визит мой оплатившие китайцы
Её узнают — и удивятся!

Ах, Вань, экзотики навалом на Тайване:
Представь, здесь доллары в ходу, а не юани!

Здесь океан ласкает вычурные скалы,
А воробьёв тут на диво мало.
Для нас поэзия бамбук — для местных проза,
А вот берёзам претит Формоза.

Ах, Вань, экзотики навалом на Тайване:
Здесь осьминога можно скушать в ресторане.

Здесь есть гуава, авокадо и папайя,
Но почему-то я здесь скучаю.
Жду-не дождусь, когда отправлюсь в путь неблизкий —
В свою эпоху, к родной Алиске.

Ах, Вань, экзотики навалом на Тайване:
Заря купается в бескрайнем океане...

[Светлов, 2004].

Уклоняясь от объяснения причин своей поездки-командировки на Тайвань, рассказчик описывает то, что удивило его на острове, благо, ожидаемой «экзотики навалом на Тайване». Экзотика — это «вычурные скалы», осьминоги в ресторане, растения с интересными названиями гуава, авокадо, папайя, наконец, сам факт жизни на острове: «Тайвань купается в бескрайнем океане». Туристические радости дополняют тоже удивительные, но прозаические повседневные реалии: «здесь доллары в ходу, а не юани», живут на острове не тайваньцы, а китайцы. Тайвань в соответствии с советским видением «привязывается» к Китаю явно (наименования денежных знаков) или косвенно (фраза «А воробьёв тут на диво мало» — намек на кампанию по борьбе с воробьями в период культурной революции в КНР, которая широко высмеивалась в СССР). Экзотика автора удивляет и забавляет, но восторга не вызывает, так как тропические красоты (их обозначает слово «Формоза») норовят заместить близкий рассказчику мир, а значимая Алиска — Алиса Селезнева, героиня книги Кира Булычева и культового фильма, находится в другом времени и месте. Неоправданные ожидания от экзотики и сказки вызывают иронию.

Автор сборника «Время Востока» — преподаватель Университета китайской культуры в Тайбэе в 2013—2018 гг. — предпосылает стихам преамбулу: «Пятилетнее пребывание на Тайване и путешествия по другим странам с пересечением экватора на самолете ... обогатили мой душевный опыт несказанно. Мне посчастливилось увидеть пейзажи фантастической красоты и природные катаклизмы фантастической силы и испытать в “такие моменты” фантастический коктейль чувств. Может сложиться впечатление, что фантастическое, в смысле выдуманное, преувеличенное, проникло в публикуемые здесь стихи. Это не так» [Московский, 2018: 3].

Автор рефлексировал по поводу того, поверят или не поверят читатели в то, что описываемые им ситуации, вроде встречи с рассерженной макакой, основаны на реалиях островной жизни. Но на деле в сборнике разрабатывается знакомый мотив экзотического острова, природные условия которого абсолютно не похожи на родные автору пейзажи и обстоятельства жизни.

Лирический субъект стихотворений в тайваньском мире выбирает только то, что его удивило. Это может быть прогулка по горам на уровне облаков («Никогда не гулял в облаках...»), «Прогулка с облаком»), встреча с местной живностью («Наступаю на змею в кампусе», «У дерева около дома сталкиваюсь с тайваньской макакой»), термальное озеро («Око дракона») землетрясение, тайфун, вкус «вонючего тофу» и т. п.

Стихотворения в основном «безлюдны», если же появляются персонажи, кроме «я» и «мы», они тоже описываются как объекты, совершающие странные действия. Это могут быть студенты («те, что... перед мученьем сессионным к богам приходят в тихий храм» [там же: 14]), мастер-каллиграф («Две кисти»), женщина, которая каждый январский день приходит греться в магазин («Женщина в кафе»). Иногда лирический герой иронизирует над странными привычками «аборигенов», вроде ритуальной отправки ими предкам полезных предметов:

В печах, перерождаясь в дым, горят
 Бумажные часы и автомат,
 А чтобы предки молодо смотрелись —
 Зубная паста и вставная челюсть.
 [там же: 43].

Впрочем, ирония не мешает ему самому необычным способом обращаться с просьбой к китайским богам («Запускаю в небо бумажный фонарь в Пинси») или увеличивать свое благосостояние («Кладу монету в пасть каменной жабе»). Использование в названии стихотворения обозначения центрального события стихотворения с помощью глагольного именного словосочетания с глаголом несовершенного вида в первом лице также можно считать иронической отсылкой к массовому представлению о китайской поэзии с характерной для нее процессуальностью. Простодушное философствование лирического героя, без которого не обходится ни одно стихотворение сборника, в свою очередь, намекает на известную читателю особенность «восточной» поэзии.

«Время Востока» — своего рода каталог впечатлений человека с определенным жизненным опытом, выстроенный по одной схеме: фиксация объекта — эмоциональная реакция на него — включение его в ряд примеров, подтверждающих выводы из ранее сделанных житейских наблюдений. Автохарактеристика героя — «нездешний путешествующий господин» [там же: 64] — подтверждает позицию туриста, собирающего по кусочкам очередную главу своей жизни. Лирик ограничивается описанием своих эмоций при встрече с некоторыми экзотическими реалиями.

Формоза при ближайшем рассмотрении оказывается небезынтересным местом, но лишенным уникальной привлекательности, хотя сохраняет главное приписываемое ей качество — непохожесть на Россию.

В русской литературе не сложилось развернутого литературного образа ни острова Тайвань, известного также под названием Формоза, ни расположенного на нем островного государства, но отдельные упоминания позволяют увидеть устойчивую закономерность: за каждым из двух инсулонимов закрепляется свое, хотя и нестрогое, символическое значение. Характеристики Формозы создаются в поэзии в соответствии с романтическими образами вымышленных дальних «островов мечты», «потерянного рая». Они довольно последовательно противопоставляются Тайваню — географическому объекту, наделенному субъектностью государству, реальному месту жительства или посещения. Соединение двух названий в одном тексте обычно предполагает содержательный, хотя, возможно и неосознаваемый

отдельными авторами акцент на различии представлений о Тайване, сложившихся в российской символической географии.

Казалось бы, открытие границ, информационные возможности современного общества должны были как-то изменить изображение Тайваня. Но этого не происходит, даже у авторов, имеющих опыт долгого пребывания на острове. Живые впечатления отливаются в предсказуемые формы, доминирует фиксация экзотического, индивидуальное переживание запечатлевается в готовых устоявшихся образах.

Можно только предполагать, в чем причина такого явления: доминирование авторитета традиции? недоверие к своему собственному опыту? недостаток литературного воображения авторов? Пока можно констатировать, что развитие литературы, изменение социокультурных условий, индивидуализация опыта литераторов не стали стимулом к расфокусировке взгляда на Тайвань, не произошло трансформации и приумножения образного ряда. Видимо, можно говорить о принудительной силе устойчивых идеологем, которые оказываются удобной формой передачи закрепленного за ними содержания. Формоза по-прежнему соотносится в поэзии с мечтой и романтикой, Тайвань — с реальным экономическим или туристическим объектом, а уникальная «живая жизнь» места остается за пределами русской литературы.

Список источников

- Анский Иннокентий*. Забытая (старая) сказочка // Двоеточие: 14. 2010. 08.03 (дата обращения: 21.04.2022).
URL: <https://dvoetochie.org/2010/08/03> (дата обращения: 21.04.2022).
- Брагина Ольга*. Эпистолярный. URL: <https://stihi.ru/2015/08/22/4264> (дата обращения: 21.04.2022).
- Бурлюк Д.* По Тихому океану. Нью-Йорк: Издание Марии Никифоровны Бурлюк, 1927. Цит. по: URL: <https://traumlibrary.ru/book/burluk-po-tihomu-okeanu/burluk-po-tihomu-okeanu.html> (дата обращения: 21.04.2022).
- Бурлюк Д., Бурлюк Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. 593 с. Цит. по: URL: <https://traumlibrary.ru/book/burluk-poems/burluk-poems.html#s002015008> (дата обращения: 21.04.2022).
- Воробьева П. Ф.* Стереотипные образы России и Японии (по материалам социологического опроса и анализа литературы) // Япония. 2008. № 37. С. 168—181.
- Врадий С. Ю.* Российско-тайваньские отношения: история и перспективы // Известия восточного института. 2017. № 2 (34). С. 68—82.
- Головачев В. Ц.* Этнополитическая история Тайваня в мировой историографии (XVII—XXI вв.). М.: Ин-т востоковедения РАН; МАКС Пресс, 2018. 320 с.
- Демкин Д.* Открыто окно... URL: <http://ljubimaja-professija.ru/stikhi-o-professiyakh/1555-kartograf-stikhi-pro-professiyu-kartografa.html> (дата обращения: 21.04.2022).
- Зверев А.* Тайвань. Наш новый «безвиз» // Русский репортер. 2019. № 1 (465). С. 68—69.
- Калашников Г.* В центре циклона. М.: Ваймега, 2018. С. 51.
- Кассиль Л.* Губернаторский пассажир. М.; Л.: Детиздат, 1939. 32 с.
- Крайнов П.* Формоза // Огонек. 1950. № 2 (8 января). С. 13—14.
- Кудрейко А.* Шампань // Комсомольские поэты двадцатых годов / сост. М. Ф. Пьяных. Л.: Советский писатель, 1988. С. 512.
- Литовская М., Янь Д.* «Гоминьдановская клика» и «Уродский СССР»: образы врага в советской и тайваньской политической карикатуре 1940—1960-х годов // Уральский исторический вестник. 2019. № 3 (64). С. 109—117.
- Лукин А. В.* Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII—XX веках. М.: АСТ; Восток-Запад, 2007. 608 с.
- Лукьяненко С.* Жизнь и мнения Сергея Лукьяненко, сочинителя // Открытый доступ. 2018. № 3—4. С. 11—13.
- Маршак С.* Сатирические стихи. Эпиграммы. Плакаты. Избранное. М.: Советский писатель, 1959. 239 с.

- Минаев Н. Нежнее неба. Томск: Водолей, 1914. 580 с. Цит. по: URL: <http://flibusta.site/b/397752/read#t649> (дата обращения: 21.04.2022).
- Молодяков В. Э. «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX — начала XX века. М.; Токио: Институт востоковедения, 1996. 182 с.
- Мордовцев Д. Л. Беглый король. Историческая повесть. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1888. 236 с.
- Московский О. Время Востока: книга стихов. Самара: «Офорт», 2018. 108 с.
- Некрасов А. Приключения капитана Врунгеля. М.: Детгиз, 1958. 192 с.
- Парамонов Б. На вынос В. П. Аксенова из клиники Склифосовского // Звезда. 2014. № 4. Цит. по: URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2264> (дата обращения: 21.04.2022).
- Светлов М. Формоза спит... // Ты помнишь, товарищ...: воспоминания о Михаиле Светлове / сост. Л. Либединская, З. Паперный. М.: Советский писатель, 1973. С. 14.
- Светлов Н. Письмо хронавта, командированного на Тайвань в начало XXI века. URL: <https://romantiki.ru/blog/2008/01/10/svetlov-stihi/> (дата обращения: 21.04.2022).
- Снегов А. Остров света. URL: <https://www.litres.ru/arseniy-snegov/ostrov-sveta/chitat-onlayn/> (дата обращения: 21.04.2022).
- Стефанов Ю. «Рушатся цепи прогресса...». // Грани. 1962. № 52. С. 101.
- Тишков Л. Путешествие Частной луны на Формозу. URL: <https://artguide.com/events/6982-leonid-tishkov-putieshiestviie-chastnoi-luny-na-formozu> (дата обращения: 21.04.2022).
- 亞榴申娜教授主編, «俄羅斯與台灣: 地緣文化中關於遙遠土地的想像與真實», 台北市: 瑞蘭國際, 2021年, 544頁。

References

- Anskii, I. Zabytaia (staraia) skazochka, *Dvoetochiie*: 14. 2010. 08.03, available from <https://dvoetochie.org/2010/08/03> (accessed 21.04.2022).
- Bragina, O. *Epistolarii*, URL: <https://stihi.ru/2015/08/22/4264> (accessed 21.04.2022).
- Burliuk, D. *Po Tikhomu okeanu*. N'ew-York: Izdanie Marii Nikiforovny Burliuk, 1927, available from: <https://traumlibrary.ru/book/burluk-po-tihomu-okeanu/burluk-po-tihomu-okeanu.html> (accessed 21.04.2022).
- Golovachev, V. C. (2018) *Etnopoliticheskaia istoriia Taivan'a v mirovoi istoriografii (XVII—XXI vv.)*, Moscow: In-t vostokovedeniia RAN; MAKS Press.
- Demkin, D. *Otkryto okno...*, available from <http://ljubimaja-professija.ru/stikhi-o-professiyakh/1555-kartograf-stikhi-pro-professiyu-kartografa.html> (accessed 21.04.2022).
- Kalashnikov, G. (2018) *V centre ciklona*. Moscow: Vajmega.
- Kassil', L. (1939) *Gubernatorskii passazhir*. Moscow; Leningrad: Detizdat.
- Krainov, P. (1950) Formoza, *Ogonek*, no. 2(8 ianvaria), pp. 13—14.
- Kudreiko, A. (1988) Shamp'an', *Komsomol'skie poety dvadtsatykh godov*, sost. M. F. P'yanykh, Leningrad: Sovetskii pisatel', p. 512.
- Litovskaya, M., Yen, D. (2019) “Gomin'danovskaia klika” i “Urodskii SSSR”: obrazy vruga v sovetskoi i taivan'skoi politicheskoi karikature 1940—1960-h godov, *Ural'skii istoricheskii vestnik*, no. 3(64), pp. 109—117.
- Lukin, A. V. (2007) *Medved' nabl'udaet za drakonom. Obraz Kitaia v Rossii v XVII—XX vekah*, Moscow: AST; Vostok-Zapad.
- Lukianenko, S. (2018) Zhizn' i mneniia Sergeia Lukianenko, sochinitel'a, *Otkryti dustup*, no. 3—4, pp. 11—13.
- Marshak, S. (1959) *Satiricheskie stikhi. Epigrammy. Plakaty. Izbrannoe*, Moscow: Sovetskii pisatel'.
- Minaev, N. (1914) *Nezhnee neba*. Tomsk: Vodolei, available from <http://flibusta.site/b/397752/read#t649> (accessed 21.04.2022).
- Molodyakov, V. E. (1996) “*Obraz Yaponii*” v Evrope i Rossii vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka, Moscow; Tokio: Institut vostokovedeniia.
- Mordovcev, D. L. (1888) *Beglyi korol'*: Istoricheskaia povest', Spb.: Tip. N. A. Lebedeva.
- Moskovskij, O. (2018) *Vremya Vostoka: kniga stikhov*, Samara: «Ofort».
- Nekrasov, A. (1958) *Prikl'uchenii kapitana Vrungel'a*, Moscow: Detgiz.

- Paramonov, B. (2014) Na vynos V. P. Aksenova iz kliniki Sklifosovskogo, *Zvezda*, no. 4, available from <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2264> (accessed 21.04.2022).
- Svetlov M. (1973) *Formoza spit..., Ty pomnish', tovarishch...: vospominaniia o Mikhaile Svetlove* / sost. L. Libedinskaia, Z. Papernyi. Moscow: Sovetskii pisatel', p. 14.
- Svetlov, N. Pis'mo khronavta, komandirovannogo na Taiwan' v nachalo XXI veka, available from <https://romantiki.ru/blog/2008/01/10/svetlov-stihi/> (accessed 21.04.2022).
- Snegov, A. Ostrov sveta. available from <https://www.litres.ru/arseniy-snegov/ostrov-sveta/chitat-onlayn/> (accessed 21.04.2022).
- Stefanov, Yu. (1962) "Rushatsya cepi progressa...", *Grani*, no. 52, p. 101.
- Tishkov, L. *Puteshestvie Chastnoj luny na Formozu*, available from <https://artguide.com/events/6982-lieonid-tishkov-putieshiestviie-chastnoi-luny-na-formozu> (accessed 21.04.2022).
- Tishkov, L. *Private Moon*, available from <https://leonidishkov.com/Private-Moon>; URL: <https://privatemoon.ru/> (accessed 21.04.2022).
- Vorobieva, P. F. (2008) Stereotipnie obrazy Rossii i Iaponii: (Po materialam sociologicheskogo oprosa i anliza literatury, *Iaponiia*, no. 37, pp. 168—181.
- Vradij, S. Iu. (2017) Rossijsko-taivan'skie otnosheniia: istoriia i perspektivy, *Izvestiia vostochnogo institute*, no. 2(34), pp. 68—82.
- Zverev, A. (2019) Taivan'. Nash novyi "bezviz", *Russkii reporter*, no. 1 (465), pp. 68—69.
- Yà liú shēn nà jiàoshòu zhǔbiān, «èluósī yǔ táiwān: Diyuán wénhuà zhōng guānyú yáoyuǎn tǔdì de xiāngxiàng yǔ zhēnshí», táiběi shì: Ruì lán guójì, 2021 nián, 544 yè.

Статья поступила в редакцию 30.04.2022; одобрена после рецензирования 16.05.2022; принята к публикации 31.05.2022.

The article was submitted 30.04.2022; approved after reviewing 16.05.2022; accepted for publication 31.05.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Мария Аркадьевна Литовская — доктор филологических наук, профессор, Государственный университет Ченчжи; Институт истории и археологии УрО РАН, Тайбей, Китайская Республика (Тайвань) / Екатеринбург, Россия. E-mail: marialiter@gmail.com

Maria Litovskaya — Dr. Sc. (Philology), Professor, National Chengchi University; Institute of History and Archeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Taipei, Republic of China (Taiwan) / Yekaterinburg, Russian Federation.

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 21—28.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 21—28.

Научная статья

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.2

**ЮЖНАЯ АТМОСФЕРА КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ:
ПАСТЕРНАК, ЗАЙЦЕВА И ЗАЙЦЕВ**

Александр Викторович Марков

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
markovius@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается южная топка, связанная с образами симфонической и камерной музыки внутри одной из дискуссий о романе Пастернака «Доктор Живаго». Одним из критиков романа выступил богослов и историк культуры русской эмиграции архимандрит Константин Зайцев, утверждавший, что значительная часть романа представляет собой систему эстетических и этических компромиссов. В статье доказывается, что основным раздражающим моментом мог выступить музыкальный эпизод в завязке романа, где мотивы камерной музыки и южной экзотики характеризовали ограничения культуры русского символизма. Этому Зайцев мог мысленно противопоставить эпизод в автобиографической повести его жены, Софии Зайцевой, где сходное столкновение южных и музыкальных тем относится уже к межвоенному времени, культуре ар-деко, и радикализуется в сравнении с опытом символизма. В этом смысле эпизод повести Зайцевой должен был послужить моделью более разомкнутого восприятия этих тем, вписывающей экзотическое в южный ландшафт, а камерное звучание — в традицию симфонической музыки. Такая двойная разомкнутость и отождествлялась Зайцевыми с положительным опытом эмиграции.

Ключевые слова: Пастернак, «Доктор Живаго», символизм, постсимволизм, музыкальная культура, экзотическое, музыкальное исполнительство, русская эмиграция

Для цитирования: Марков А. В. Южная атмосфера камерной музыки: Пастернак, Зайцева и Зайцев // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 21—28.*

Original article

THE SOUTHERN ATMOSPHERE OF CHAMBER MUSIC: PASTERNAK, ZAITSEVA, AND ZAITSEV

Aleksandr V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, markovius@gmail.com

Abstract. I examine the southern topicality associated with images of symphonic and chamber music within one of the discussions of Pasternak's novel *Doctor Zhivago*. Archimandrite Konstantin Zaitsev, a theologian and cultural historian in Russian emigration, was one of the critics of the novel, arguing that much of the text is a system of aesthetic and ethical compromises. I prove that the main irritant may have been the musical episode at the beginning of the novel, where motifs of chamber music and southern exoticism characterized the limitations of Russian symbolist culture. Zaitsev could mentally contrast this with an episode in the autobiographical novel of his wife, Sofia Zaitseva, where a similar clash of southern and musical themes belongs already to the interwar period, to Art Deco culture, and is radicalized by comparison with the Symbolist experience. In this sense, the episode of Zaitseva's story was meant to serve as a model for a more open perception of these themes, fitting both the exotic images into the southern landscape and the chamber sound into the tradition of symphonic music. This double openness was identified by the Zaitsevs with the positive experience of emigration fate.

Keywords: Pasternak, Doctor Zhivago, symbolism, postsymbolism, musical culture, exotic, musical performance, Russian emigration

For citation: Markov, A. V. (2022) Yuzhnaya atmosfera kamernoj muzyki: Pasternak, Zajceva i Zajcev [The Southern atmosphere of chamber music: Pasternak, Zaitseva, and Zaitsev], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 21—28.

Камерная музыка в романе «Доктор Живаго» появляется в конце второй части, в эпизоде дома Громеко, семья которых связывает сразу московскую и уральскую тему романа, но прежде всего вводит главных героев романа, показывая наглядно исходные топосы Живаго (Сивцев Вражек) и Гишар (Оружейный переулок). Семейство Громеко отвечало идеалу интеллигенции, претендовавшей на участие в символистском синтезе искусств: «Они собирали у себя общество и устраивали вечера камерной музыки, на которых исполнялись фортепианные трио, скрипичные сонаты и струнные квартеты» [Пастернак, 1990: 56]. Такая деятельность оказывается необходимой частью религиозно-философских исканий эпохи: в 1906 году, когда происходит действие этого эпизода, «сыграть новую скрипичную сонату одного начинающего из школы Танеева и трио Чайковского» и означало ввести русскую культуру в эпоху не столько формальных поисков, сколько новых интуиций, новой, уже модернистской версии индивидуализма. Смешение в разговорах теософских увлечений и обрывков церковной службы отличает всю сцену, но столь же причудливо смешиваются северная строгость и вольности южной экзотики — зимний концерт происходит в тепличной обстановке дома. Сюда следует отнести и «пахнувшие миндалем сине-лиловые цинерарии в корзинах», и значение, отданное «оливковой мебели и комнатным растениям, похожим на водоросли», благодаря чему низ дома «производил впечатление зеленого, сонно колышущегося морского дна» [там же]. В результате такого смешения и получается, что экзотика отвечает за нарочитость, и собственно искусство символистской эпохи оказывается увиденно совершенно остраненно, в духе толстовского остранения:

Про сонату знали, что она скучная и вымученная, головная. Она оправдала ожидания, да к тому же еще оказалась страшно растянутой.

Об этом в перерыве спорили критик Керимбеков с Александром Александровичем. Критик ругал сонату, а Александр Александрович защищал. Кругом курили и шумели, передвигая стулья с места на место [там же].

Толстовское остранение не случайно, соната принадлежала не названному ученику Танеева (вряд ли под ним нужно разуместь Рахманинова или кого-то еще конкретного, это бы противоречило общей архитектуре романа), а Танеев, как известно, был первым слушателем того наброска Толстого, из которого вырос трактат «Что такое искусство». Танеев, стоящий между Чайковским и модернистами, не случаен там, где люди спорят, а не живут, и где далее начинается в завязке та система случайностей без слов, не находящая себе слов, которая и вводит судьбы главных героев.

Вообще эта немота, с начала объяснений в доме Громеко во время Чайковского, потом встречи в «Черногории», и позволяет автору присутствовать тоже невидимо, как присутствует невидимо Толстой. На это намекает и эпизод с цинерарией, южным растением родом из тропической Африки. О. Б. Кушлина замечает, толкуя эпизод из «Спекторского» с упоминанием того же растения, что именно при упоминании цветка на место героя становится сам автор, с его человеческими, а не литературными привычками в опознании мелочей: «Ну кто еще, спрашивается, едва проснувшись, способен безошибочно определить внезапно возникшие перед глазами растения с серебристыми листьями и церемонно обратиться к ним: “Cineraria!”» [Кушлина, 2001: 293]. Именно это присутствие автора и раздражало того критика, о котором пойдет далее речь в статье — для которого исчезновение или эмиграция только и было оправданием жизни, и друзьям было бы лучше не читать тетради Живаго.

Другие южные растения, похожие на водоросли — трудно сказать, имеются ли в виду криптомерии, араукарии и подобные модные тогда в московских купеческих домах растения, существенно повлиявшие на поэтику раннего русского символизма [Кушлина, 2001: 86—90], но, несомненно, с морским дном ассоциируется колыхание, как раз нечто сомнамбулическое. Сомнамбулическим может казаться и хриплый голос теософки в эпизоде — тот, который, по выводам О. Л. Булгаковой, с изобретением чувствительных микрофонов в середине XX века превратился в образец доверительной интеллигентской речи [Булгакова, 2015: 34], а прежде воспринимался как такой размытый, неясный, не идентифицируемый с возрастом и полом, иначе говоря, показатель такого вторичного символизма. Вероятно, в середине XX века уже этот смысл не считывался, и этот голос тоже мог критике показаться обворожительным и скорее оправдывающим символизм.

С такой критикой романа Пастернака выступил русский богослов и историк культуры архимандрит Константин Зайцев, который противопоставил содержанию романа и общему «сомнамбулизму» и, как ему показалось, обыгрыванию различных тем позицию религиозно мотивированной эмиграции. Его статья опубликована в 1959 году в американском журнале «Православная Русь», издававшемся в Джондэвилльском монастыре в штате Нью-Йорк, перепечатана была в 1988 г. в журнале «Вече» с редакционной подводкой [Зайцев, 1990: 432—433], уже вписывающей статью в Canon Wars эпохи перестройки, а именно, сопротивления «почвенников» предполагаемой канонизации «большой четверки»: Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама и Пастернака, отчасти заданной стихотворением «Нас четверо» (1961) Ахматовой. Так, публицист и поэт почвеннического направления Т. М. Глушкова в 1987 г. возмущалась подобной канонизацией, видя в ней отражение фрондерства и богемности интеллигенции, для которой «поэт всегда прав», а значит, притязание интеллигенции на контроль над нравственными символизациями. Глушкова противопоставляла поэтам четверки Блока, Есенина и Маяковского как народных и заведомо неоднозначных гениев, которым не принадлежат

окончательные решения и окончательные аффекты — тогда как Пастернака обвиняла в не соотносенных с судьбами простых людей аффектами, такими как чувство счастья, неуместное в 1946 году [Глушкова, 2004: 53]. Она явно понимала «счастье существования» Пастернака как счастье частного существования интеллигента. Отвечая почвенникам, не называя их, Аверинцев ограничивает каноничность четверки поколением, рожденных в 1889—1892 г.: «По существу же дело определяется для меня (...) тем, что я верю в объективную исключительность ранга Мандельштама, Пастернака, Ахматовой и Цветаевой среди русских поэтов их поколения — не трех и не пяти, а именно четырех» [Аверинцев, 1990: 188]. Тем самым, и статья Зайцева была воспринята как пример критики символистских амбиций, как будто остающихся у русской интеллигенции, тогда как защитить интеллигенцию можно было, только указав на законы каждого поколения и выполненную в каждом поколении духовную задачу.

Критик говорит, что он начал читать сначала публикацию романа в ежедневной газете «Новое русское слово» и «бросил через неделю», то есть где-то около этой главки про дом Громеко, где завязываются будущие культурные конфликты, в которые вовлечены герои романа. Вне целого, как ряд эпизодов, Зайцева раздражали «моментально сменяющиеся художественные фотосъемки», сочетающиеся «с блестящими изысканно-смелой поэзии» [Зайцев, 1990: 433]. Только к середине романа композиционное целое взяло верх над впечатлениями от организации текста. Зайцев предъявляет роману претензии как политические, видя в нем компромисс как с атмосферой начала века, так и с советской действительностью, соединенный марксистскими брошюрами, которые читает Лара, и противопоставляет Пастернаку Зоценко как честного и бескомпромиссного писателя, игнорирующего любое дискурсивное обеспечение советской власти. Но Зайцев предъявляет и эстетические претензии, сравнивая его роман с музыкой Стравинского, разработкой тем без волевого принятия религиозного или гражданского долга:

Пришлось мне в старое время, еще до первой войны, в Дворянском собрании в Петербурге быть на симфоническом концерте. Исполнялась новинка, кажется, Стравинского — вариации. Разнообразны были они. Рядом с кафешантанным танцем вдохновляла композитора строгая молитвенность хорала. Искрился талант. Но когда, вслед затем, непосредственно раздалась звуки Моцарта — вздох облегчения возник в груди. «Relax», сказали бы американцы. «Detente», сказали бы французы. Не нахожу русского слова.

(...) И для Пастернака все, будь то грубейшая сцена грубейшей советской действительности или высочайшая религиозное явление — тема. [Зайцев, 1990: 434].

По каталожным данным издания [История русской музыки, 2011] Моцарт и Стравинский ни разу не исполнялись вместе в Дворянском собрании Санкт-Петербурга; вообще, в этом месте не особенно жаловали модернистов, в отличие от Московской консерватории. Вероятно, речь может идти только об антрепризе С. А. Кусевицкого, действовавшей в этом музыкальном зале: известно, что в декабре 1913 года, то есть как раз в предвоенный год, Кусевицкий и его симфонический оркестр исполнили фрагменты из «Петрушки» Стравинского, а после «Прелюды» Листа, которые как раз вполне отвечают эстетическому и духовному идеалу Зайцева, как пример просветленной религиозной меланхолии. Правда, в «Петрушке» трудно заподозрить хорал, и, может быть, речь идет о концертном исполнении «Весны священной» Кусевицким в феврале 1914 года, но там после Стравинского антрепризой был сыгран «Проклятый охотник» Сезара Франка, произведение сюжетное и близкое по стилю опять же Листу, а не Моцарту. Именно Лист как образцовый камерный композитор. И вероятное смешение Моцарта и Листа здесь не случайно, как мы увидим ниже.

Вердикт Зайцева суров — Живаго продолжает традиции интеллигенции, которые не смогли сохранить Россию, которые сочетали «социальный заказ» с «артистической блажью», Живаго — тень этих традиций. «Поскольку эта тень прошлого становится символом будущего — на руку это большевикам» [Зайцев, 1990: 436]. Единственное, что одобряет Зайцев в романе — уход героев, их эмиграцию, мученичество в лагере или уход из жизни, в этом он видит какую-то правду, художественную и жизненную, и поэтому к концу рецензии вполне примиряется с произведением. Но нужно заметить, что в такой перспективе освобождения героев от прежних обстоятельств скорее следует видеть топику финала «Мастера и Маргариты», но это произведение Зайцеву еще не могло быть знакомо и вряд ли вызвало бы его одобрение.

Зайцев принял монашество и священный сан после кончины в 1945 году от туберкулеза жены, Софьи Зайцевой, преподавательницы музыки и писательницы. В ее автобиографической повести «Путь через мир» мы находим эпизоды, иначе сопрягающие мотивы южной экзотики и камерной музыки, чем это подразумевал роман Пастернака в прочтении Зайцева. Наше предположение состоит в том, что вдовец держал в уме повесть Зайцевой как пример решения тех же дилемм открытости и закрытости культуры уже в межвоенное время и считал это решение более убедительным.

София Зайцева, после множества тяжелейших испытаний первых лет эмигрантской жизни, описанных в повести, колебалась между актерской, в том числе кинематографической, и певческой карьерой. Как раз кинематограф описывается ею как сомнамбулическое, то самое замороженное ощущение, которое не дает выбрать путь жизни, заставляет примерять искусственные маски. Но главное, что именно здесь, при размышлении о том, как изменили жизнь новые медиа, появляется та самая тема искусственности, в сравнении с которой прежние светские условия кажутся естественными. Такое появление искусственного она связывает со всеми культурными процессами, с самого начала XX века, как только появляется погоня за сенсациями и первые признаки массовой культуры, нацеленной на массовый успех:

Мы кокетничали, наряжались, влюблялись, но все это делали так, как, вероятно, могли делать в свое время и наши бабушки, только в иных условиях жизни... А рядом уже начинало нарастать что-то уродливое и беспокойное: творчески обездушенная поза, эрзац искусства, желание кого-то удивить в литературе, суэта слепо приверженных моде (...) [Зайцева, 1946: 108].

Именно такое обезличенное начало, когда время действует как нечто безличное, занимающее место и распространяющееся само по себе, и раздражает Зайцева в эпилоге Пастернака, как «сомнамбулизм» [Зайцев, 1990: 436] он цитирует из Эпилога чтение друзьями тетрадей Живаго:

Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся [Пастернак, 1990: 510].

Зайцев видит в этом попытку принять советскую действительность, как она есть, и очевидно, что в этом он следует Зайцевой, для которой современность с ее беспокойством и техническим производством искусства и была тем, внутри чего можно находиться. Такое сопоставление концепций безличного духа эпохи обязано дальнейшему размышлению Зайцевой, как раз соединяющему мотивы юга и мотивы музыки.

Кроме собственно киноиндустрии, в которой как раз экзотическое и сомнамбулическое соединяются идеально, это наступление эпохи неподлинного Зайцева видела в поведении курортников на юге Франции [Зайцева, 1946: 109—110].

Во-первых, они приходят на пляж, прекрасный сам по себе, с портативными граммофонами, и те заглашают плеск волн, то есть то, что как раз всегда в традиции музыки считалось камерным, подлинным и завораживающим. Во-вторых, они любят не небом, и не морем, а заставляют других любоваться своими купальными костюмами, и такая ситуация искусственной обезличенности, самоэкзотизации и оказывается единственным освоением юга. Таким образом, оказывается, что искусственное и промышленное заменяет ландшафт и симфонию южной жизни. Противопоставить этому можно было только особое отношение к музыке, в котором камерное и симфоническое соединяется. Поэтому Зайцев и считал, что попытка играть в симфоническом зале по законам камерной музыки темы с вариациями незаконна, что Пастернак, описывая тепличный символизм, уже совершает такую же подмену, которой можно противопоставить только особый разговор с залом, открытость самому ландшафту этого зала, звуковым ожиданиям и акустическим возможностям слушателей, для чего нет слов в русском языке.

Так система многократной победы искусственного в южном мире из повести Зайцевой стала для Зайцева ключом к пониманию завязки романа Пастернака как лабораторного сомнамбулического эксперимента, где нет инструментов, чтобы отличить искусственное от естественного кроме радикального остранения — но это остранение Зайцев не считывает, потому что для него существует другой, эмигрантский опыт перехода в иную культуру: не усиленное присутствие автора рядом с южными растениями в ответ на символистскую немоту, а напротив, готовность автора уступить слушателю даже самые экзотические аффекты.

И здесь как раз мы приходим к кульминации повести Зайцевой, ее посещению концерта Лотте Леман, ставшим переломным в ее жизни. Она решает порвать с театром и кинематографом и посвятить себя только музыке как чистому искусству, преодолевающему эту двойную искусственность: тепличной экзотики и камерного самолюбования. Лотте Леман исполняла Шуберта, и Зайцева цитирует строку из «Wasserfluth» «Зимнего пути» как то, с чего она начала концерт. Значит, Леман исполняла «Зимний путь» не целиком, а избранного Шуберта, куда она обычно включала «Лесного царя», «Смерть и девушку» (с переживанием ночного слияния судеб как подлинности бытия), и она как раз прямо названа певицей «Моцартовского репертуара» [Зайцева, 1946: 124]. Моцарт у Зайцевой, как и у Зайцева, оказывается образцом особого чувства зала; виртуозом, который не обрабатывал темы, а прямо говорил с залом с помощью всем понятных акустических достоинств произведений. Но как раз такой игрой с аудиторией, с помощью системы взглядов, жестов и музыкальных приемов, славился Лист, а не Моцарт — именно этим объясняется вероятная ошибка в воспоминаниях Зайцева. А Софья Зайцева пишет о Леман как о таком настоящем искусстве, не знающем притворства, но только жесты светской беседы без всякой экзотики, аффекты, которые сразу прочитываются как аффекты искусства, а не аффекты времени или личного интереса:

Лотте Леман чувствовала зал, иногда обводила глазами первые ряды, иногда чуть приподнимала голову, словно посылала звуки на балкон и в верхние ложи, но ни на секунду не теряла своего художественного делания, своего изумительного расцветания романса эмоциями и музыкальными красками [там же].

Хотя примадонна Лотте Леман была больше известна как исполнительница Штрауса и Вагнера, и именно канон этих композиторов она принесла в США позднее, когда была вынуждена эмигрировать из нацистской Германии, для Зайцевой эта сторона деятельности не так важна. Для нее важно, что оперная певица смогла выступить с камерным пением, камерная музыка получила оправдание как искусство, а не как область, где остранение, перенос сценических приемов в камерный мир, приведет к китчу. Именно о такой угрозе она подробно говорит далее [там же: 125]. И заметим, что если в предсимволистское время

фальшью было бы выступление камерного исполнителя на сцене или амбиция миниатюриста создавать большие полотна (характерен рассказ К. К. Случевского «На место!», 1898), то здесь, наоборот, фальшью и сомнамбулизмом будет просто играть по оперным правилам в камерной атмосфере. Это и будет тепличный и искусственный компромисс с духом времени, наподобие использования граммофонов или переработки готовых мотивов.

Зайцева, показывая, что камерная музыка может стать началом освобождения искусства от власти духа времени, говорит, что камерность — способ выйти за пределы шаблона, это «рисунок» и «техника». Зайцева даже типографски подчеркивает эти два слова, явно противопоставляя рисунок тому самому хриплому граммофону, скрадывающему настоящие звуки, а технику — увлеченному любованию своими купальными костюмами, что лишает способности созерцать природные вещи, чувствовать зал как чувствуют небо и море.

Таким образом, можно сказать, что критика Зайцева — это невольное прочтение постсимволистского романа как символистского, исходя из опыта, принадлежащего скорее эстетике ар-деко, где как раз камерность может вмещать в себя оперную амбициозность, при условии резкого остранения прежних приемов, рассмотрения всего декора как ландшафтообразующего. Здесь всё южное оказывается просто частью той открытой игры с ландшафтом, которая и противопоставляется всем искусственным увлечениям и их искусственным речевым сопровождениям. В этой оптике нет остранения, но есть только особая вовлеченность, которая в симфоническом исполнении может вызывать непредвиденные аффекты, а в камерном правильном исполнении, благодаря отбору произведений, создавать только неповторимые аффекты взаимодействия и без слов, и со словами.

Список источников

- Аверинцев С. С. Анкета «Вестника». К 100-летию О. Э. Мандельштама // Вестник РХД. 1990. Т. 160, № 3. С. 187—191.
- Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
- Глушкова Т. М. Встречи. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2004. 656 с.
- Зайцев К. Несколько мыслей по поводу романа Пастернака // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси / сост. М. Назаров. М.: Столица, 1990. С. 432—437.
- Зайцева С. А. Путь через мир. Шанхай, 1946. 176 с.
- История русской музыки: В десяти томах. Т. 10В: 1890—1917. Хронограф. Кн. I / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. 968 с.
- Кушлина О. Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 336 с.
- Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 3. 734 с.

References

- Averintsev, S. S. (1990) Anketa Vestnika. K 100-letiyu O. E. Mandel'shtama [Questionnaire to the 100th anniversary of O. E. Mandelstam], *Vestnik RKhD* [Le messenger], 160(3): 187—191.
- Bulgakova, O. (2015) *Golos kak kul'turnyy fenomen* [Voice as a cultural phenomenon], Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Glushkova, T. M. (2004) *Vstrechi* [Encounters], Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko.
- Zaytsev, K. (1990) Neskol'ko mysley po povodu romana Pasternaka [Some reflexions about Pasternak's novel], *Russkoye zarubezh'ye v god tysyacheletiya kreshcheniya Rusi* [Russian

- Emigration in the millennium of Russian Christianity], Nazarov, M. (ed.), Moscow: Stolitsa, pp. 432—437.
- Zaytseva, S. A. (1946) *Put' chrez mir* [The way through the world], Shanghai.
- Levashev, Ye. M. (ed.) (2011) *Istoriya russkoy muzyki: V desyati tomakh*, vol. 10B: 1890—1917. Khronograf. Kn. I. [History of Russian music: in ten volumes, vol. 10B: 1890—1917. Chronograph. Book. I], Levashev, Ye. M. (ed.), Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
- Kushlina, O. B. (2001) *Strastotsvet, ili Peterburgskiye podokonniki* [Passionflower, or Petersburg window sills], Saint-Petersburg: Izd-vo Ivana Limbakha
- Pasternak, B. L. (1990) *Doktor Zhivago*, *Collected Works*, in 5 vols, vol. 3, Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Статья поступила в редакцию 08.06.2022; одобрена после рецензирования 16.06.2022; принята к публикации 17.06.2022.

The article was submitted 8.06.2022; approved after reviewing 16.06.2022; accepted for publication 17.06.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия. E-mail: markovius@gmail.com

Aleksandr Markov — Dr. Sc. (Philology), Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation.

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 29—33

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 29—33.

Эссе

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.3

**ПО ТУ СТОРОНУ НОСТАЛЬГИИ В КНИГЕ
«ПОТРЕБНОСТЬ В РЕЦИКЛИРОВАНИИ»
(«ПОТРЕБНОСТ ОТ РЕЦИКЛИРАНЕ») АМЕЛИИ ЛИЧЕВОЙ**

Камелия Спасова

Софийский Университет «Св. Климент Охридский»,
София, Болгария, k_spasova@slav.uni-sofia.bg

Для цитирования: Спасова К. По ту сторону ностальгии в книге «Потребность в рециклировании» («Потребност от рециклиране») Амелии Личевой // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 29—33.*

Essay

**BEYOND NOSTALGIA IN THE BOOK “THE NEED FOR RECYCLING”
 (“POTREBNOST OT RECIKLIRANE”) AMELIA LICH**

Kamelia Spassova

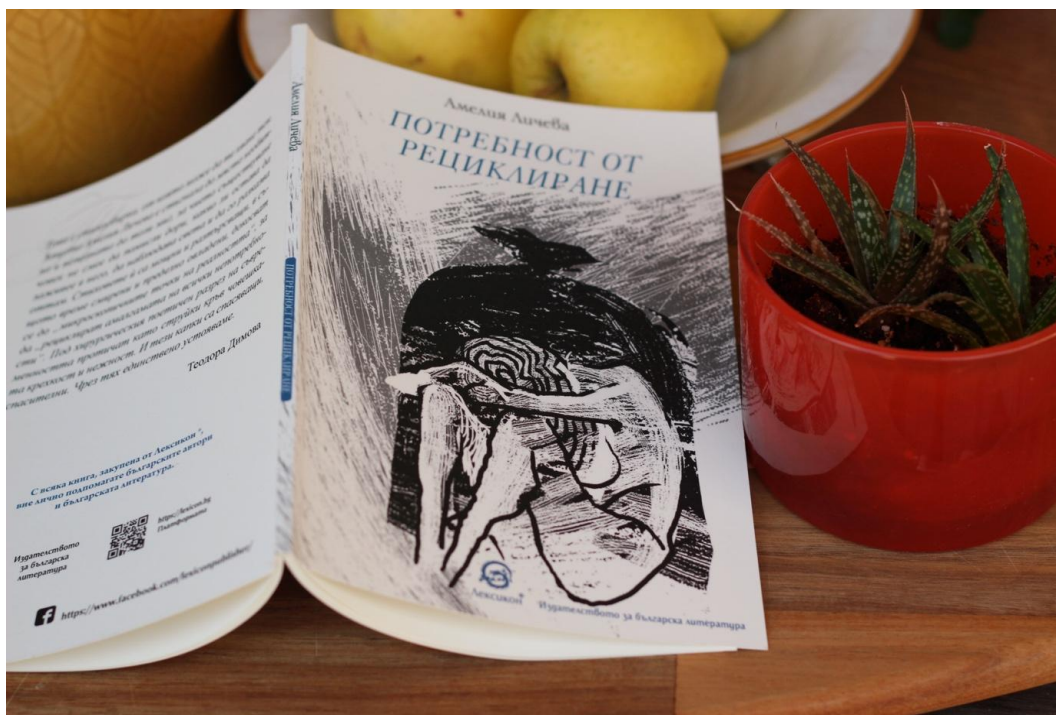
University of Sofia, Sofia, Bulgaria, k_spasova@slav.uni-sofia.bg

For citation: Spassova, K. (2022) Po tu storonu nostalgii v knige «Potrebnost' v reciklirovanii» («Potrebnost ot reciklirane») Amelii Lichevoj [Beyond nostalgia in the book “The Need for Recycling” (“Potrebnost ot reciklirane”) Amelia Lich], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 29—33.

Превращенные формы

«Потребность в рециклировании» — сильная книга одного из самых ярких имен в современной болгарской литературе. Это седьмой сборник стихов Амелии Личевой, сопровождаемый прекрасными иллюстрациями Веселина Праматарова. Сюда сходятся нити ее предыдущих поэтических книг, но здесь они отличаются новой полнотой и зрелостью. За спиной у авторки обладавший синестетическим сенсуализмом дебют «Глаза, уставленного в ухо» («Око, втречено в ухо», 1992);

постмодерновое роение во «Второй Вавилонской библиотеке» («Втората Вавилонска Библиотека», 1997); драма обретения речи в «Алфавитах» («Азбуки», 2002); картографирование культурной памяти в «Моих Европах» («Моите Европи», 2006); желание взгляда из «Надо видеть» («Трябва да се види», 2013); хрупкость человеческого в «Больно/По-звериному кроткая» («Зверски кротка», 2017). Все эти нити налицо, но в переработанном виде в «Потребности в рециклировании». Здесь стремление высвободиться от ненужного, прийти к аскезе, обнажить нерв устойчиво или тайно своего, так чтоб еще яснее прозвучала полифония отказов. Необходимость в рециклировании дает возможность смотреть на стихотворения как на превращенные формы — вот как нехватка и потеря, уязвимость и амнезия трансформируются в силы для новой жизни. Это жизнь, в которой нет ничего лишнего — нет лишних слов, нет ненужного молчания.



Сборник «Потребность в рециклировании» вышел в свет в конце января, когда его презентовали в Столичной библиотеке знаковые имена — Георги Господинов и Дария Карапеткова (<https://www.youtube.com/watch?v=k1WDGGtXUes>). 2 апреля 2022 сборник стихов удостоился национального приза поэзии «Константин Павлов», что не только дает актуальный повод писать и говорить о нем, но и недвусмысленно придает ему статус одной из книг-событий года. Амелия Личева — активный участник культурной жизни столицы. Она главный редактор «Литературной газеты» («Литературен вестник», <https://litvestnik.com>) — национального еженедельника, выходящего без перерыва с 1991 г. Издание утвердилось как сцена современной болгарской литературы, как пространство культурных дебатов и как лаборатория новых голосов в современной болгарской поэзии и прозе. С настоящего года Личева — и ведущий организатор ежегодного Софийского международного литературного фестиваля, самого важного литературного форума в Болгарии. Кроме того, она многолетний преподаватель теории литературы в Софийском университете, ее последняя научная книга «Мировой ли “Нобель”?» («Световен ли е “Нобел”?»», 2019) посвящена переформулировке ставок в сравнительном литературоведении и, шире, гуманитаристике на волне нынешней модности и актуальности дискурса о мировой литературе.

Полифония и диагноз

Сборники стихов Личевой обладают концептуальностью, и «Потребность в рециклировании» не является исключением. Это вовсе не означает, что они усложнены или трудны для понимания. Наоборот. Читать, однако, нужно целиком и последовательно*. В отдельности тексты авторки подвижны *невыносимой лёгкостью бытия*, а также тонкой иронией и заботой о ближнем. В их совокупности есть некая загадка, они рассказывают какую-то одну историю, внутренне противореча себе, друг друга задевая, подрывая. В них говорят разные лица (мастер-плетельщик; последний живой свидетель; историк). Между самими текстами — внутреннее несогласие, разноречие — голоса в них часто не сливаются, но и не снимают друг друга. Бахтинская идея о полифоничности романа, с его внутренним расподоблением и его микродиалогичностью, в особой степени приложима к поэзии Личевой. Эту поэзию населяют множество голосов («прошлое лишь в голосах отзывается») — голос ребенка в голосе взрослого, голоса мертвых (поэтов) у тел живых, окутанные беспокойствами и уязвимостью сегодняшнего. Голоса прошлого прожестированы взглядом, пытающимся снять подвижность мира в его движении от катастрофы к катастрофе. Вопрос в том, как останки вещи, следы и воспоминания мира ушедшего перенести вперед в будущее, когда уже лишились волшебного действия иллюзии о Ноевом ковчеге, о единстве в многообразии, о диалоге времен.

Диагноз сегодняшнего, проводимый этой книгой, выведен на уровне заглавия в одном из стихотворений последнего цикла книги «Завтра — самая спорная категория» («Утре е най-спорната категория»): завтра — это перспектива, которая исчезает. Лирический я заявляет без тревоги, что опыт, выученное и прошлое нельзя передать, их можно только рециклировать. У грядущего нет памяти, и оно не желает помнить, его вольность обязана амнезии. Претерпевшее катастрофу будущее ведет и к эстетике отказов, поскольку экзистенциальная ситуация быть человеком подвержена постоянной незащищенности: «Не покупай в запас / смотри на список и выполняй неспеша, / лишь нужное на сегодня, / выждидай, не копи (...) сегодня, завтра, послезавтра, / а ты не знаешь, одолеешь ли сон, / проснешься ли» («Не пазарувай със запаси / гледай списъка и изпълнявай полека, / само нужното за днес, / изчакавай, не трупай (...) днес, утре, вдругиден, / а ти не знаеш ще превъзмogneш ли съня, / ще се събудиш ли»). Так начинается «Триптих отказов» («Триптих на отказите»), одно из опорных стихотворений в книге. И продолжает более радикальным отказом мыслить в будущем времени.

В третьей части триптиха появляется сила невыносимого — там, где отсутствие становится формой, становится дистанцией, становится способностью: «не клянись, / что будет не по силам, / будет, / все будет, / большое отсутствие / их утроит» («не се заклевай / че няма да ти е по силите, / ще бъде, / всичко ще бъде, / голямата липса / ще ги утрои»). Это точка перевертывания, в ней будущее возвращается; любой отказ и любая невозможность распряжены от своей негативности и незаметно переходят во внутренний императив «будет / все будет». Кайрос или опорожнение, которое обрывается, чтоб вылепить отсутствие и превратить потерю в след.

Загадку «Потребности в рециклировании» можно прочесть как раз в этом свете; ее пять циклов вплетены в общий рассказ. «Душно» («Задушно е»), «Новая разность» («Новата различност»), «Вылепленный любовью, навсегда ущербленный» («Изваян от любов, завинаги нащърбен»), «Крепости от страха» («Крепости

* На это обращает внимание М. Кирова, реконструируя одну возможную нить, связывающую в поступательное единство стихотворения и циклы на протяжении всей книги Личевой. См.: Кирова Милена. Паметта е като брюкселска дантела [Память как брюссельское кружево] // Литературен вестник. 2022. № 4. С. 3.

срещу страха»), «Завтра — самая спорная категория» («Утре е най-спорната категория») идут от потери через серию отказов до пустого, которое является не пустошью, а открыванием пространства.

Обоюдоострая наследственность

Отдельные циклы в «Потребности в рециклировании» объединены вопросом о наследственности, который можно прочесть (расшифровать) как в более частном, личном плане, так и в более общем, культурном, плане. Наследственность рассматривается как обоюдоострая. Она направляет один взгляд вперед, а другой назад — что-то от прошедшего передается будущему в контурах улетающего сегодня. Она не только удвоенная динамическая система, но и вдвойне угрожаемая. С одного конца нити преемственности прерываются смертью, увиденной как *damnatio memoriae* — наказание из римского права, по смыслу которого у некоторых (чаще всего политических) преступников удаляют все вещи, все написанное, все знаки существования. Смерть приходит как выскабливание свидетельств, что тебя не было. Сборник стихов, однако, задается вопросом, не приводит ли смерть к такому поступательному, но необратимому процессу выскабливания и без всяких права и наказания. Вопросом о том, не является ли потустороннее территорией *белого по белому*, тишины, территории неузнавания кто ты, кто твои близкие, как твои дела.

Другой конец наследственности тоже острый и изливающий: прерванное видение будущего. Мир отказывается помнить, он охвачен энтропией, у него нет видения и проекта, куда продолжать идти. В такой пограничной ситуации, в которой экзистенциальная ситуация быть человеком показана хрупкой и пограничной, повисает вопрос: возможно ли преподавать прошлое и как? При взорванном видении будущего естественным образом приходит и отказ от наследственности, а он влечет за собой целый ряд отказов — от истории, от памяти, от себя. Сборник стихов однако сможет перейти за такой аскетический модус и навести связи между «собой-вчерашнего», новой разностью сегодня(шнего) и незащищенностью мира завтрашнего. Как? Путем хрупкого сопротивления (со стороны) того, кто «вылеплен из любви/любовью, навсегда уцерблен»; указанием на «крепости от страха» — Берлин, Венецию, Лондон, тропинку Ивана Вазова в деревне Бов; путем неизличимых следов языка.

Соответственно, с названной обоюдоостростью и на потребность в рециклировании можно смотреть сквозь двойную оптику. Она оказывается возможностью переработать травмы прошлого и превратить их в новые формы, открыть пространство и мышление для того, что предстоит. «Потребность в рециклировании», однако, несет и тревогу, что история может повториться и что человеческое (свойство быть человеком) — это не просто машина, обрабатывающая и рециклирующая данные. Находясь на «свалке останков», не можешь передать растроченные фрагменты самого себя — эти «клубы страстей и отчаяния» — ни генами наследственности, ни преподавая уроки. Там укрываются голоса прошлого, это там, где обитает «другость, которая хочет остаться и остается другой». Этими своими интуициями сборник стихов делится некоторыми из предчувствий романа Господинова «Времябежище», касающиеся того, что болезнь нашего времени связана с забвением. И некое хрупкое сопротивление откладывается в возможности «рожать словами»; «лепить/вылеплять словами»; «произнести те важные слова, / которые кто-нибудь, может, все еще ждет». Сколь ни забывались языковые значения, сколь ни отваливались они энтропически от своего смысла, все-таки остается одно утешение, что «книга человечества раскрылась / и каждый находит свою букву» («Лондон»).

«Потребность в рециклировании» проводит нас через разные состояния — она начинается в низкой точке потери и травмы, чтоб дойти до высоких точек — до «мигов благословенности». Не траектория ли это Дантовского путешествия

в «Комедии»? Через все стихотворения проходит новое мировоззрение: один эон уходит, но поступают силы пойти по ту сторону отчаяния, ностальгии, гнева потери. Это дает возможность, после расколдовывания вчерашнего мира, посмотреть на вещи прямо и учесть без страха перемену, что здесь и сейчас. Я прочитываю «Потребность в рециклировании» как книгу, которая знает скорбь, отправляет траурные действия и отказывается от ностальгий, чтоб продолжить идти вперед.

Амелия Личева, «Потребност от рециклиране», София: Лексикон, 2021.

Перевод с болгарского — Йордан Люцканов

Статья поступила в редакцию 10.05.2022; одобрена после рецензирования 16.05.2022; принята к публикации 31.05.2022.

The article was submitted 10.05.2022; approved after reviewing 16.05.2022; accepted for publication 31.05.2022.

Информация об авторах / Information about the authors

Камелия Спасова — PhD, доцент античной и западноевропейской литературы в Софийском Университете “Св. Климент Охридский”. София, Болгария. E-mail: k_spasova@slav.uni-sofia.bg

Kamelia Spassova — PhD, Associate Professor of Comparative Literature in the Literary Theory Department at the University of Sofia. Sofia, Bulgaria. E-mail: k_spasova@slav.uni-sofia.bg

Йордан Люцканов — доцент по русской литературе кафедры сравнительной литературы, Институт литературы Болгарской академии наук, София, Болгария. E-mail: yljuckanov@gmail.com

Yordan Lyutskanov — PhD, Associate Professor, Institute of Literature of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria. E-mail: yljuckanov@gmail.com

Семинар Research&Write

Research&Writer Workshop

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 34—54.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 34—54.

Круглый стол

УДК 81'42

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.4

БЛИЖЕ К ТЕКСТУ: Я/МЫ И МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА

Для цитирования: Ближе к тексту: я/мы и материальность текста. Расшифровка встречи // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 34—54.*

Round table

CLOSER TO THE TEXT: I/WE AND THE MATERIALITY OF THE 'TEXT'. TRANSCRIPT OF THE MEETING

For citation: Blizhe k tekstu: ya/my i material'nost' teksta: Rasshifrovka vstrechi (2022) [Closer to the text: I/we and the materiality of the 'text: Transcript of the meeting], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 34—54.

Расшифровка встречи шанинского семинара Research&Write, который состоялся 18 мая 2021 года

Библиотека Шанинки проводит семинар, который посвящен жизни, боли и радости исследователей и их исследований. На встречах семинара мы обсуждаем, как устроены исследования, почему и как пишутся научные тексты, какую роль играют теории и методы, где находятся конфликты в современных научных мирах и как они решаются.

На встрече мы говорили о том, как меняется авторство в контексте/связи/вместе с материальным производством текстов, как взаимодействуют материальные агентности всех участников процесса создания текста — наших пишущих тел ("writing bodies"), используемых инструментов и технологий, привлекаемых источников и самого текста. Как трансформируется академическое письмо? Как собирается и консолидируется автор в современных условиях многообразия и стремительного изменения материальных текстовых практик? Как мы телесно конструируем текст? В каком виде существует агентность технологий письма и самого текста?

Тексты для чтения

- Clayson, A. (2018). Distributed writing as a lens for examining writing as embodied practice. *Technical Communication Quarterly*, 27(3), 217—226.
- Haas, C. (2013). *Writing technology: Studies on the materiality of literacy*. Routledge.
- Porter, J. (2003). Why technology matters to writing: A cyberwriter's tale. *Computers and Composition*, 20(4), 375—394.
- Micciche, L. R. (2014). Writing material. *College English*, 76(6), 488—505.

Модераторы серии:

- **Ирина Антошук** — аспирантка университета Амстердама и СПбГУ, исследователь миграции и науки, любитель качественного письма и анализа текстовых практик в социальных науках.
- **Полина Колозариди** — интернет-исследователь, координатор клуба любителей интернета и общества, работница образования.

Участники встречи:

Александр Марков, Анна Мурашова, Елена Кочухова.

Полина: Эта встреча в каком-то смысле продолжает предыдущую встречу о коллективности в создании текста. Мы говорили о том, как много людей оказывается включено в производство исследовательского и научного текста. Сегодня мы будем говорить не только про людей, но и про то, как еще (в том числе материально) опосредована наша авторская работа.

Суммируя два полюбившихся мне текста из предложенных, я начну с объяснения, почему мы решили сегодня поговорить о материальности. Первая причина очевидна. Мы рефлексируем о том, что такое академическая жизнь, пользуясь зумом. В противном случае, мы бы с вами встретились в библиотеке и, наверное, этот разговор сложился бы иначе. Это загадочное “как-то” меня, как исследовательницу технологий, всегда раздражает, ведь можно сказать, что не так уж многое меняется. С пишущих машинок мы перешли на компьютеры, с компьютеров — на ноутбуки. Личные встречи дополнили телефонными разговорами, электронной почтой, а сейчас еще и зумом. Меняются только детали.

Другой вариант — все радикально изменилось. У нас иная темпоральность, иная материальность, и тексты наши могут считываться по-другому.

Мы предлагаем рефлексивный исследовательский подход — пройти между Сциллой и Харибдой, между тем, что ничего не изменилось и изменилось “все”, — и попробовать понять, что же все-таки происходит.

Тема материальности у нас с Ириной и в текстах, и в разговорах довольно тесно связана с темой технологии письма в максимально широком смысле. Технологии, которые включают в себя технические артефакты и (в широком смысле) устройства того, как мы исследуем и как пишем.

Если говорить о текстах, то больше всего меня затронула автоэтнографическая статья Джимми Портера о его пути трансформации материальных технологий, которые помогали и соучаствовали в его письме. Джим описывает, что он начал

с карандаша, затем переходил от одних печатающих и пишущих приборов к другим, потом анализирует модели компьютеров и доходит в конце до появления интернета и графического интерфейса. Не у всех нас, как людей пишущих, такой длинный путь. Многие начинали писать уже на компьютере, многие проскочили этап пишущей машинки. Карандаш мало кто проскочил. В конце статьи есть красная табличка, в которой описаны виды письма.

Таблица 1. Влияние новых технологий письма

Период времени	Основной тип технологии письма	Влияние на производство текста, процессы распространения научные взаимодействия
Ранние 80-е	Текст обрабатывается и пишется на компьютерах	Процесс: повышается скорость и эффективность полиграфического производства
Поздние 80-е	Издательская система на рабочем столе	Производство: расширяются возможности для работы с графикой в печатной продукции (например, макет страницы, варианты типографики)
Ранние 90-е	Ранний интернет: email, синхронная связь (чат)	Распространение сообщений и коммуникация: повышается скорость общения и увеличивается потенциальный диапазон распространения
Середина 90-х	Поздний интернет: доставка писем по интернету (графическая электронная почта, веб-авторство)	Социальные взаимодействия: при синхронной коммуникации возникает новый тип риторической динамики («виртуальные сообщества» и синхронные чаты)
		Производство: объединяются более ранние технологии, это обеспечивает передачу графических документов через интернет
Поздние 90-е — ранние 00-е	Мультимедийное письмо	Социальное взаимодействие: интернет привлекает общественное внимание и воображение (не говоря уже о деловом использовании)
		Производство: расширяются возможность использовать аудио, видео графические изображения Распространение информации: повышается скорость доставки (даже для больших файлов)

В этой табличке Джим перечисляет разные эры своего писательства и влияния технологий на письмо. Он замечает, что карандаша никто не отменял, потому что карандаш дает дисциплину. Письмо начинается с чтения, а читаем мы с карандашом. И даже если читаем электронную книгу, то заменяем карандаш средствами

отметки — highlights — воображаемым маркером. У Джима в тексте прослеживается очень непосредственная связь чтения и письма, а уже затем — коммуникации с другими людьми, на которую влияют и интернет, и электронная почта. Но карандаш дисциплинирует, карандаш дает возможность не просто быть пользователем, а быть вовлеченным читателем. Он с опаской говорит о “пользовательском повороте” в работе с текстом, когда мы действительно погружены в электронные материалы — “pencil matters”, как он пишет. (См. перевод избранных эпизодов из статьи Джима Портера «Почему технологии имеют значение для письма: сказание киберписателя» (Why technology matters to writing: A cyberwriter’s tale*.)

* В начальной школе мы пользовались карандашами. Большими синими карандашами Eberhard Faber без ластика. Действительно, ластики нам запрещали. Почему? Потому что учителя хотели видеть наши ошибки. Они не хотели поощрять сокрытие наших недостатков. В конце концов, вы не можете скрыть свои грехи от Бога. (Здесь можно долго рассуждать о связи почерка с католической теологией, грехом и формированием совести — удалено в интересах экономии места и актуальности). Целью было написать правильно с первого раза. Любой дурак (или грешник) может сделать ошибку, а затем исправить ее.

(...)

Насколько компьютерные технологии письма действительно важны с точки зрения их влияния на письмо? Существенно ли изменение, которое привносит компьютер в письмо? Или он является ещё одним инструментом, как карандаш, который помогает процессу, но не революционизирует его?

(...)

Мой рассказ о технологиях письма говорит о том, что карандаш имеет значение (...). Карандаш имеет значение не из-за состава грифеля или качества графита, а из-за отсутствия ластика и того обучения, которое сопровождало использование этого карандаша без ластика. Важен не карандаш сам по себе, а карандаш в его социальном и идеологическом контексте. В моей истории важен педагогический контекст: обучение, дисциплина и практика, которые сопровождали использование карандаша, а также идеология (на самом деле теология), которая определяла это использование и обеспечивала его смысл.

(...)

Первая проблема, [мешающая понять отношения письма и техники] — это технологический инструментализм, бинарный взгляд, отделяющий технологию от человека, рассматривающий их как отдельные сущности. (Фраза “оружие не убивает, убивают люди” является хорошим примером технологического инструментализма; см. Porter, 1998, с. 66—68). (...)

Машины сформировали меня. И наоборот, эти машины стали продолжением меня. Сейчас, когда я сижу здесь и пишу этот абзац на своей QWERTY-клавиатуре, наблюдая за тем, как символы вставляются в статью, одновременно проверяя электронную почту и читая статьи в Интернете, мы с машиной стали партнерами в написании текста, причем машина (на этот раз PowerBook G4) предоставляет широкий спектр возможностей, лишь некоторые из которых я понимаю и использую. Эта машина сочетает в себе ряд старых технологий с некоторыми новыми возможностями. В компьютере по-прежнему присутствует печатная машинка, а также карандаш, бумага, старые настольные издательские инструменты и другие прежние технологии письма. Компьютер — это аккумулирующий инструмент для письма, и обучение работе с ним было для меня, как и для любого автора, насыщено опытом, разнообразным и собирающим разные практики.

Как отдельный объект, технология не представляет особого интереса. Действительно интересна другая история — использование инструмента в конкретном социальном, педагогическом и риторическом контексте.

Революцию можно обнаружить, принимая во внимание несколько факторов. Конечно, сами инструменты: компьютер, связанный с Интернетом, с высокой скоростью и возможностями памяти, с функциями вырезания-копирования-вставки.

Он говорит еще и о способе коллективного взаимодействия и связанных с этим материальностей, в которых производятся исследовательские академические тексты. С одной стороны, мы часть академического сообщества (в очень широком смысле) и здесь легко согласиться с определением Джима про *community of practice* — сообщество практик. Мы с вами — сообщество людей, которые занимаются одной и той же практикой. Мы печатаем, читаем, обсуждаем что-то с помощью электронной почты, чатов, зумов и пр. Здесь мне хочется обратиться ко второму тексту Лауры Миккиче. Лаура пишет: вроде бы мы сообщество, связанное одной

Но инструменты стали инструментами, потому что кто-то нашел им применение. Посмотрите на социальные сети и риторическую динамику, которая развивалась вместе с ними. Кто, зачем и когда использует эти инструменты? Посмотрите на пользователей Интернета, хакеров, компьютерных ученых, гиков-предпринимателей и, да, даже на учителей, которые использовали инструменты так, как они не были задуманы изначально (и таким образом внесли свой вклад в их разработку). Эти люди превратили военную технологию в инструмент создания пользовательских сообществ, которые в итоге бросили вызов правительственной власти, и тем самым стимулировали разработку еще одних новых инструментов, и этот процесс привел нас к тому, к чему мы пришли сегодня. Понимайте технологию не как статичный набор устройств, а как систему, разворачивающуюся во времени, включающую человеческие и нечеловеческие агенты в танце развития. Революция заключается в использовании, которое направляет технологические инновации. (Это аргумент Бруно Латура 1996 года, или один из них, в книге "Арамис". 13)

Вторая проблема, которая может привести к недооценке важности технологии для письма — это формализм. Если вы придерживаетесь формалистского/текстуального взгляда на письмо, то, понятное дело, технология вряд ли будет иметь большое значение для письма. С точки зрения формалистов, письмо относится к словам (прозе) в предложениях и абзацах. Формалистская точка зрения подчеркивает стиль, синтаксис, связность и организацию, имеющие значение на уровне предложения и абзаца. И вы можете написать одно и то же предложение, используя карандаш, печатную машинку или компьютер, подключенный к Интернету.

Однако если взглянуть на письмо с точки зрения, учитывающей письмо в контексте, то технология имеет большое значение. С такой точки зрения, письмо — это не только слова на странице, оно включает:

- механизмы производства (например, процесс письма понимается когнитивно, социально и технологически);
- механизмы распространения или доставки (например, медиа);
- изобретение, изучение, методологию и процедуры исследования;
- вопросы работы с аудиторией, убедительности и воздействия.

С контекстуальной точки зрения, технологии письма играют огромную роль — особенно в плане производства (процесса) и распространения (доставки). Если вы рассмотрите письмо как действие (направленное на определенную аудиторию с определенной целью в определенном социальном контексте), то вы, скорее всего, увидите, что компьютерное интернет-письмо окажет драматическое, даже революционное влияние на письмо.

Технологии письма имеют большое значение, но их значение зависит как от вашего взгляда на технологию, так и от вашей философии письма, языка и риторики. Да, технологии имеют значение для письма, но только если вы придерживаетесь критического взгляда на технологии (определяющего технологии с точки зрения взаимодействия человека и компьютера) и контекстуального взгляда на письмо (взгляда, который фокусируется на производстве и эффектах письма в его политическом, социальном и риторическом контексте).

Значение технологии может варьироваться от инструмента к инструменту и в зависимости от конкретного использования. (...) Одни инструменты влияют на дизайн письменного продукта, другие — на процесс сочинения, третьи — на подачу и риторическую динамику.

(Перевод П. Колозариди)

практикой. Значит, лучше понимаем друг друга, значит, у нас одинаково организована коммуникация. Значит, у нас действительно есть общее дело — производство академического текста. Вроде бы — хорошо!

С другой стороны, именно в контексте технологий, особенно новых, мы задумываемся о границах этого сообщества. Человек, который присылает в журнал рукопись, напечатанную на машинке — не часть сообщества. А если текст написан рукописно? Недавно в соцсетях люди со смехом писали о местах, где тексты до сих пор принимают на дискетах и дисках. Сообщество отторгает других, когда у них иная практика.

Эти границы между сообществами с развитием технологий становятся крепче. Особенно заметно это оттого, что в писательском деле мы часто существуем в рамках институций — университетов и академических групп. Соответственно, дух, который там веет, в первую очередь — это дух, который Лаура называет *cosmopolitanism* (с. 495), говоря о глобальном производстве, космополитичном производстве, в котором мы оказываемся сообществом, объединенным одной и той же практикой, вне зависимости от того, где мы находимся. Это стало еще заметнее в пандемию: кто-то сидит в деревне, кто-то — в мегаполисе, кто-то может ходить в университет, кто-то — нет. Но мы все оказываемся объединены кросс-культурно — и с коллегами из других стран, и с коллегами из других пространств. Образуется напряжение между космополитичностью и охраной границ сообществ. Джим смотрит на идею киборгизации письма скорее оптимистично, а Лаура подчеркивает, но не без оптимизма, колоссальную важность локального контекста. И в этом числе она прочитывает киборгизацию через материальность, и под локальным контекстом имеет в виду не только комнату, но и то, как устроено наше авторское тело: из чего оно состоит, что в нем человеческого и не-человеческого. Напряжение связи материальности и социальности — это первое видимое и самое ощутимое напряжение, о котором хочется говорить.

Переживание своего собственного технодетерминизма, который мы в анонсе назвали “вульгарным”, но не в смысле “непристойным” (хотя могли бы и так), а скорее как “вульгарная латынь” — простое понятное объяснение: ручка поменялась с одной на другую, стал компьютер вместо печатной машинки — О! Что-то меняется! Это ощутимые изменения, которые мы можем пощупать здесь и сейчас. Но с ними происходят и изменения в способах организации научного исследовательского письма. Напоследок мне бы хотелось поставить под сомнение этот технологический детерминизм, а не принизить его. Мне кажется важным через технологическую оснастку ощупывать то, что с нами происходит.

Мне бы хотелось поставить под вопрос тему изменений, с которой я начала, потому что, если мы говорим об изменениях, наши ходы будут автоэтнографическими, как у Джима, или теоретически оснащенными, как у Лауры, и, возможно, основанными на описании собственного опыта, что тоже здорово. Но тогда у нас будет очевидная линейность: было так, становится так, а нам нужно всего лишь выстроить ступеньки, построить эту дорогу. Это тоже не такая уж простая задача, но она как будто бы подсказывает правильный ответ: что-то изменилось. А я хочу продолжить “тему карандаша”: что стабильно составляет наши с вами материальные практики производства текстов? И хочу обратить этот вопрос к Ане и Александру. Аня изучает писателей, пишущих в интернете. Ты можешь рассказать о поле своего исследования и собственном исследовательском опыте? Александр, у вас тоже есть и исследовательские перспективы, и личные: я предлагаю между ними лавировать. Первый мой вопрос к вам: карандаш — хорошо (кстати, все ли

пользуются карандашом?), а что еще остается из того, что вы стабильно можете называть материальностью своего авторского письма?

Александр Марков: В той области, которой я занимаюсь — искусствоведении — появление цифровых технологий сильно изменило ландшафт по одной простой причине: раньше, чтобы быть действующим искусствоведом, требовалось иметь профессиональный доступ к большому количеству артефактов. Надлежало быть одновременно хранителем, исследователем, привязанным к тем или иным пространственно-временным способам существования артефактов, и время от времени взрывать эту ситуацию какими-либо интервенциями — теоретическими или просто функциональными. Это делали все провокаторы, начиная с Винкельмана, даже если эта провокация воспринимается постфактум как консервативная программа.

Цифровые технологии позволили сопоставлять большое количество артефактов, элементарно выстраивать некий timeline и соотносить этикетаж, описание, которое мы даем (кураторское, искусствоведческое и т.п.), с тем, как сами артефакты существуют внутри некоторой системы. Описание уже нельзя давать исходя из априорных предпосылок (в духе “стиль” или “эпоха”), как раньше организовывалось искусствоведческое знание.

Искусствоведение при этом — одна из областей, где с приходом технологий в производстве текстов практически ничего не поменялось. Это связано с тем, что искусствовед обычно выстраивает предварительные блоки, систематизирующие разнородный материал — блок исторической характеристики, блок стилистического анализа, блок культурного анализа — формы, которые напрямую не привязаны к медиуму. То же самое искусствовед может сделать в виде доклада, сообщения, экспертной записки, внутренне-музейной документации, которая будет производиться с помощью любых средств.

Это очень отличается от того, что делалось в междисциплинарных исследованиях. Я помню эпизод, о котором говорил философ Владимир Библихин: однажды в 80-е годы он пришел к Аверинцеву и увидел, что знаменитый ученый почти на грани приступа, потому что ему нужно срочно доделывать ряд проектов, дописывать ряд текстов, а как это сделать — непонятно. Повсюду разложены книги, нужно делать выписки, много переписывать и т. д. Для таких ученых как Аверинцев, письмо было размашистой практикой: письмо на листах бумаги, потом перепечатка на машинке, правка. Ты фактически организуешь огромное пространство — разбиваешь парк. Это очень отличается от того, как писал Гаспаров или (в художественной прозе) Солженицын после тюремного опыта — на маленьких листочках, которые являются картотекой, работающей как самостоятельный медиум на производство текстов.

Анна, я думаю, сможет дополнить, потому что она напрямую занимается производством литературы. Каким образом возможен текст, опознаваемый как литературный при изменении медиума? Я этим занимался немного, в основном на переломе: от типографского набора к появлению независимой печати в эпоху Перестройки. Распространение компьютерного набора вместе с упрощением некоторых издательских процедур взаимодействия изменило все. С одной стороны, были убраны инстанции контроля, с другой стороны, стало возможно приглядываться к временному существованию медиума, к появлению того, что мы называем “режимами ностальгии” или “режимами руин”, которые широко появляются в той же прозе или поэзии эпохи перестройки. Приходит новая проза, например Нарбиковой или Виктора Ерофеева. Все это связано с постепенным переходом

на автоматизированные способы производства текстов, не имеющие в виду цензуру и самоцензуру. Работа на машинке подразумевает, что этот текст ляжет на стол к редактору, который будет потом делать журнальный вариант. Повторю, что в моей искусствоведческой дисциплине информационные технологии привели, если грубо говорить, к приватизации искусствоведения. Можно быть независимым искусствоведом как, например, независимым куратором. Не обязательно быть старшим научным сотрудником Эрмитажа или другого музея. Но в самом способе организации текстов мало что изменилось — это подтверждает, например, тот факт, что искусствоведение очень медленно входит в систему, где научное производство определяется базами цитирования. Грубо говоря, искусствоведы позднее всех входят в Scopus.

Полина: А что все-таки остается для вас и ваших коллег, которых вы наблюдаете и исторически, и синхронно, основным? Создание текста — общее словосочетание. А можно ли его приземлить на структуру/синтаксис/аудиторию/отношения со временем и историей?

Александр Марков: Тема руин, режимов ностальгии и т.д. была у нас введена благодаря независимому или относительно независимому книгоизданию. Если говорить об общении с медиумом, то у нас всегда история такого общения выстраивалась очень сентиментально. Если смотреть на литераторов, то Андрей Битов или Юрий Нагибин могли с сентиментальностью вспоминать: какая у них была первая или вторая пишущая машинка. Такая сентиментальность блокировала реальное рассуждение о медиуме в искусствоведческом переживании истории.

Искусствоведение в XX веке, начиная с проекта Аби Варбурга, имеет в виду, что сами технологии, сами техники, которые здесь работают — химия, алхимия, астрология в ренессансной живописи — определяют темпоральность. То, как вовлечены художники в те или иные контексты, в общение с науками, в философские представления о темпоральности (средневековый художник соотносит себя с представлениями о конце света, ренессансный — с представлениями о власти звезд) определяет ту темпоральность, которую производит искусство, — и искусствовед должен ее фиксировать. Сначала происходит множество процессов, задействовано множество алхимических пробирок или астрологических символов, а потом приходит Эрвин Панофски и пишет подробный научный отчет на 50 страниц о слепом купидоне — это алхимия, астрология или что-то еще? Искусствовед выясняет, какая возникла темпоральность и режимы переживания времени? Как работают представления об Эоне, эпохе и т. д. в конкретной программе развития всего искусства как такового.

С этого и начинается искусствоведение XX века — с проблематизации самого понятия “эпохи”, начиная с Алоиза Ригля: что считать “эпохой” в искусстве? Эпоху нельзя привязать к стилю. Формально, стилистический анализ может исчерпать дух эпохи, но не может объяснить, как наступает другая эпоха, как объяснил Ригль. Варбург попытался показать, как именно наступает другая эпоха: это связано с действиями масштабных режимов темпоральности с соответствующими медиумами трансформации времени. Конец света — это тоже такой медиум, задевающий художников и их зрителей. Для Средневековья эпоха самих средневековых художников — это время между воскресением Христа и концом света. И эта эпоха отличается от другой эпохи: от сотворения мира до изгнания Адама и т. д.

Полина: Спасибо! Я попробую вас минимально интерпретировать, и тогда попрошу Аню подключиться. Мне показалось очень важным, что вы соотносите

свою работу исследовательскую и научную с тем, как устроен объект, т. е. с тем, как живет, собственно, искусство. Уточняющий вопрос: верно ли это?

Александр Марков: В некотором смысле, жизнь искусства — одна из самых расхожих метафор в искусствоведении, которая все время наполняется новым смыслом. Но я говорю о другом, о том, что искусствовед с самого начала готов к исследованию технологического существования искусства не только в смысле того, как мы размешиваем краски или с помощью каких резцов работаем по каррарскому мрамору (чем это отличается от какой-либо еще работы), но готов к признанию самой технологичности мышления: мышление художника технологично. Мышление Леонардо технологично в таком-то смысле, за его проектами стоят такие-то технологические образы и такой-то инженерный способ мышления, а мышление Микеланджело технологично в другом смысле. Причем это не обязательно исследования, сосредоточенные на способе порождения искусства. Никакая противоречивая интерпретация не может быть сделана без признания этой высокой технологизации.

Даже если посмотреть на неортодоксальные интерпретации, например, статью Фрейда о “Моисее” Микеланджело — в этой неортодоксальной интерпретации последовательно проведена мысль, что существует некое инженерное мышление Микеланджело, связанное с подавлением своих аффектов. До создания законченного произведения скульптор осмыслил некую структуру своих аффектов и смог, благодаря именно такому мышлению, создать именно такое произведение, продолжая менять способ мышления по ходу движения к завершению произведения. И это произведение, которое представляет собой акт сублимации, контрпереноса стало возможно благодаря сложному мышлению Микеланджело, его инженерному замыслу о том, как должны быть представлены аффекты в искусстве. В него входит и мысль о том, как бороться с собственными аффектами: не только как репрезентировать гнев, но и как подавлять его в себе, чтобы это повлияло на репрезентацию. Такая сложная матрешка проектом Фрейда прямо подразумевается, хотя ни один искусствовед не примет за чистую монету эту интерпретацию Фрейда, но в этом признании собственной логики инженерных или вообще планомерных решений его работа от работы искусствоведа будет мало чем отличаться, хотя искусствовед придет к другим совершенно выводам.

Полина: Спасибо! Аня, давай перейдем к тебе. Расскажи, пожалуйста, что ты изучаешь? Что такое литература и что такое технологичность? Как устроена для тебя материальность и социальность исследовательского письма?

Анна Мурашова: Я начну со своего исследовательского поля. Я — литературовед. Изучаю литературу в интернете, ту ее часть, которая живет в основном в электронном виде. Это тексты, которые публикуются на сайтах самопубликации: любой человек может зайти и опубликовать свое литературное произведение и получить или не получить читательский отклик. Самый известный проект здесь Проза.ру, но я не занимаюсь ей, меня интересуют более коммерческие проекты — там все гораздо интереснее. Это litnet.com, Author.Today, Литмаркет — известные популярные площадки. Здесь я хотела бы затронуть два аспекта. Опираясь на Джима Портера, скажу, что важно отделять само письмо — writing — от публикации. Портер утверждает, что в письме не произошло революции с появлением компьютеров, потому что и ручкой, и на компьютере мы пишем один и тот же текст. Если смотреть на него с точки зрения стиля, набора сюжетных элементов, героев или еще чего-то, то здесь ничего не изменилось — мы в любом случае пишем этот текст. Изменился процесс публикации, и это действительно произвело революцию.

Тут я с ним отчасти соглашусь, но только отчасти. Не так много изменилось в технике писательского труда. Неважно, пишешь ты слова ручкой, на компьютере или на печатной машинке, но имеет значение, что с этим текстом происходит дальше. Раньше ты действительно нес рукопись (написанную от руки или на печатной машинке) в издательство/редакцию/журнал, где дальше с ней работали. Сейчас этот шаг упускается, и ты публикуешь текст сразу в интернете в том виде, в котором он написан. Я сейчас только начинаю изучать тему связи телесных и материальных практик публикации — с письмом. Некоторые пишут свои произведения в окошке постинга: как мы в соцсетях пишем в окошке постинга, также и они открывают окно публикации произведения, пишут в нем кусок текста и потом нажимают одну-две кнопки — и все. Твой текст не проходит все стадии и фазы, а сразу оказывается доступен большому количеству людей. Практику это тоже меняет.

Джим Портер говорил еще и о том, что текст остается текстом, будь он написан ручкой или напечатан на компьютере. Но все-таки не совсем так, потому что, когда появился интернет и началось широкое его распространение — конец 90-х — начало 2000-х — вышел большой пласт текстов о том, что интернет — это гипертекст, гиперссылки, это трансмедиальность, это бóльшая визуальность. С этим было связано много надежд: мы вступили в новую эру, когда все тексты будут интерактивны! А сейчас мы видим, что на площадках самопубликации, в магазинах, где продают электронные книги (как Литрес) — продаются в основном те же линейные тексты, которые просто написаны на другом медиуме или носителе. Но они также линейно выстроены и в основном не пользуются средствами электронной медиальности, трансмедиальности и интертекстуальности. Они сами по себе, они — вещь-в-себе, они закончены и не требуют при чтении физического взаимодействия с объектом перехода по ссылке или перехода вовне, чтобы их понять. То, что представлялось как революция в писательских и поэтических техниках, не случилось. Оказалось, что текст сам по себе, как законченная история, никуда не делся. Так что с Джимом можно поспорить о том, что текст может измениться именно в своей поэтике. Остались штучные единичные экспериментальные вещи, но основной массив текстов остался прежним.

Когда мы обращаемся к писателям, издающимся на площадках самопубликации (хотя можно чуть расширить и говорить о тех писателях, которые уже вошли в электронную эру и пишут на компьютере — наши современники), встает вопрос писательского архива. В литературоведении архивные разыскания и публикация работы с архивами, публикация черновиков — исследование текстов с точки зрения их организации, их поэтики и их смыслов с опорой на авторские черновики и авторские архивы — это очень важная исследовательская часть. Что такое архив для писателя, который пишет сейчас на компьютере? В каком виде он будет дальше жить и публиковаться? Как с ним будут работать литературоведы? Останется ли он в том же более-менее привычном виде или будет что-то другое? Это вопрос изменения, которое мы сейчас видим. Понятно, ответа пока нет, но подумать в эту сторону может быть интересно. Как дальше литературоведу быть с архивами и куда все денется?

Про свой исследовательский авторский опыт я могу сказать только пару слов. Первую курсовую на втором курсе я написала от руки, потому что у меня тогда еще не было компьютера, 20 рукописных страниц А4. Это был первый и последний такой большой опыт, потому что я все остальные исследовательские и учебные тексты писала на компьютере.

Полина: И как? Расскажи, в чем разница. Или это было слишком давно и будет нечестный историко-антропологический анализ?

Анна: Да, это было давно, 20 лет назад. Я просто помню, что это было, поэтому чуть-чуть Джима Портера понимаю.

Полина: Хорошо, может быть по ходу дела кто-нибудь еще захочет поделиться таким опытом. Спасибо за акцент на истории разницы, очень хочется поговорить про разницу авторства как становления писателем и авторства проекта. Мы говорили об этом на первой встрече. Мы тогда поставили проблему авторства и возник замечательный сюжет о том, что есть автор — это писатель. А исследователь — пишет, но его авторство — это научный проект. Может, мы потом вернемся к этому сюжету. А пока — Ира?

Ирина: Мне хотелось откликнуться на то, что сказала Анна. Вы сказали о разделении: как меняется и не меняется публикационная активность и собственно практики писательства и создания текстов, практики письма. Я буду в большей степени говорить про практики писательства.

Мне кажется, мы немного лукавим, когда говорим о том, что не так уж много поменялось. Я понимаю посыл Полины о том, что хорошо бы избежать линейности. Мы не говорим о том, что существует поступательное развитие, что стало плохо, сложно. Мы хотим понять сущность изменений. Как человек, который имеет отношение к разного рода STS-теориям и исследованиям, проходивший несколько курсов, я имею такие “линзы”, через которые смотрю.

Александр говорил про медиум, Анна — про технологии. Понятно, что в STS-исследованиях существует огромное количество разнородных работ. Есть те, что осмысляют собственно роль текста как медиума, посредника. Да, меняется форма текста: был на бумажке, на листочке, а стал на электронной страничке. Мне ближе идеи, что текст — не пустой медиум, а то, что трансформирует, выступает агентом само по себе, имеет особые свойства, что вместе с нашей личной агентностью, которая сильно-сильно создается за счет технологий, трансформирует писательство или создание научного текста как социальную и культурную практику. Мне нравится, как в своей книжке Хаас распаковывает эту связь. Она говорит о писательстве и письме как о технологии, о том, что само по себе письмо настолько слито с технологиями его производства, что оно становится transparent — прозрачным, незаметным. Мы настолько одомашниваем производство текста, что перестаем замечать, как мы это делаем, посредством чего мы это делаем. Как без ручки, без мелка, без устройства нацарапывания на скалах невозможно письмо. Оно невозможно без материальных инструментов, вещей, артефактов. Сейчас мы имеем дело с огромной системой взаимосвязанных материальных артефактов разного класса. У нас есть программы, которые подсказывают нам во время редактирования, что мы на английском языке что-то неверно написали. Есть программы, которые буквально предлагают лучшую фразировку, и программы, помогающие в организации текста, например, помощь в создании списка референсов. Таких вещей много. Я даже дико себя чувствую — пишу древние допотопные тексты, просто в Word'e что-то набираю. А есть программы создания красивых текстовых решений.

Главное, что я хочу подчеркнуть: технология — не пустой медиум. Он трансформирует не только наш продукт, но и повседневную физическую практику. Мы физически совершаем другие действия. Это в том числе влияет на наши когнитивные и ментальные процессы, потому что они происходят не только как “я все обдумал, все придумал, а потом сел и все написал” (хотя и так тоже немного). В таком способе неважно, сел ты с ручкой, с машинкой или за ноутбуком. Мы забываем

о связи мелкой моторики, физических манипуляций, которые еще с детства вырабатываем, со структурами мозга, которые вырабатываем. Эта физическая деятельность очень важна и на дальнейших этапах. Мы сами становимся другими агентами: пишем ли мы ручкой или имеем дело с компьютером, и какого он класса. Попробуйте писать фломастером на салфетке — вы почувствуете, что это совсем другой процесс.

Ментальные процессы, познание и манипуляция знаниями сильно связаны с реальными физическими и технологическими процессами, в которых мы участвуем при создании письма. Письмо — не только act of mind, как говорит Хаас, это реальная физическая активность, которая включает в себя огромное количество других: нечеловеческих других, человеческих других. Это целая материальная система. Что именно происходит со мной как с субъектом в данном случае, когда я включаюсь в совершенно другие системы? Каким образом мы можем это отразить собственно в процессе письма? Мне кажется, этого очень не хватает. Мы читаем, например, статью — очень стандартизированный текст — там будет четкая структура, мы будем видеть очень похожие вещи. Но мы очень плохо отражаем реальные процессы телесного физического. Мы все время пытаемся сделать disembodiment — мы хотим абстракцию. Кажется, это вводит нас в большое заблуждение. Мне хочется наоборот — за-embod-ить, заземлить, привязать и это проговорить. Может, даже не проговорить.

Еще один вопрос, который я хотела бы обозначить — у всех процессов производятся эксклюзии, инклюзии, иногда производится иерархия, производится то, что становится исключенным. Мы понимаем, что даже тот же самый текст становится исключенным. Для того же текста, который сейчас создается и публикуется онлайн, есть большое количество возможностей циркуляции, обмена, подключения этого текста в совершенно разные процессы. Создание знания и новых текстов просто рядом не стоят с возможностями текста, который выходит только на бумажном носителе. А если это совсем другие формы текстового производства? Ручная работа? Такие моменты тоже необходимо обозначать и, может, проблематизировать.

Совершенно маленькая ремарка о моем личном опыте письма. Интересно, что мы учим сейчас детей в школах писать своими руками: фломастером, ручкой, карандашом. Мы учим определенной позиции руки в этом моменте, мы говорим, как правильно и как неправильно держать. Мы начинаем непосредственно с материального производства букв, значений, установлений связей. Мне кажется, это важно, потому что интересно — как воспитывается культура письма. И неоднозначный процесс: какие технологии туда вовлекаются. Я очень хорошо помню практики написания с ручкой. Я, например, писала в 11 классе большую курсовую работу — социологическое исследование ценностных ориентаций одиннадцатиклассников. По лучшим традициям (я уже усвоила эти традиции, хотя еще не училась в университете) это было сделано в последний момент. Все письмо было сделано в последние сутки. И мне приходилось разлиновывать листики карандашиком, потом на них писать и не дай Бог сделать какую-то ошибку. Писать очень четко, чтобы это кто-то мог прочитать. Рисовать диаграммы, графики. Действительно, этот процесс переживался совсем по-другому, не так, как в университете, где я постепенно начала осваивать компьютер. Сейчас мои ощущения от работы, от текстов, которые я произвожу с помощью ноутбука, более дистанцированы. Я ощущаю недостаток возможностей физической манипуляции, мне хочется текст распечатать, взять его кусками, что-то с этими кусками поделаться. Мне не хватает видеть его целиком, трогать его целиком. Понятно, что кто-то это тоже делает, но я всегда создаю небольшие

схемки, пишу: стрелочки, квадратики. У меня постоянно заполняется еще бумажный носитель, где мне необходимо физически выстраивать взаимодействия с текстом. А потом, когда это переходит куда-то туда, в другую материальную форму (потому что цифровая форма тоже материальна, но у нее другие свойства), я переживаю, что моим коммуникативным процессам недостает чего-то, когда происходит цифровое создание текста.

Полина: Спасибо! Я уже вижу следующие реплики, но хочу добавить. Отчасти свяжу то, что сказала Ира, с фразой, которую сказал Александр. Есть тема, которая ускользает, если мы занимаемся автоэтнографическими сюжетами, что неплохо. Это тема идеологии, это отчасти ответ Иры на вопрос, какими субъектами мы станем. Александр сказал, что можно быть независимым искусствоведам, но есть оговорки. Часто по границам инфраструктур проходит граница того, что мы считаем сообществом или общностью. Здесь инфраструктура — это не только дискета или файл, отправленный по электронной почте, ручка или компьютер — хотя и это тоже, конечно, ведь часто сложно делать какие-то вещи, если у тебя слабая машина. Сложно участвовать в коммуникации и т.п. Но здесь речь идет об идеологии создания текстов, например, моя любимая история про гугл-документы. Я ими пользуюсь с тех пор, как они стали появляться. И по их поводу у меня совершенно разные авторские отношения с людьми. Часть людей в академической среде (довольно большая) не приемлет их в принципе по разным причинам. Какие-то связаны с форматированием или тем, что текст — это во многом материальный объект. А гугл-докс его как раз очень сильно разматериализует, потому что там текст можно как угодно сначала форматировать: одному или вместе. Режим совместного письма и редактирования в гугл-докс и через пересылку файла в ворд радикально отличается. Например, отличается то, как вы пишете комментарии. Если вы пишете комментарий с ощущением, что их может увидеть и редактор, и ваши соавторы, а потом еще историю кто-нибудь обязательно посмотрит — это одна ситуация. Совершенно другая, если вы сидите спокойно со своим вордом, потом пересохраняете файл и отправляете готовый документ, и другой человек с ним уединяется, пишет, вставляет правки. Здесь я хочу обратить внимание на категорически разную идеологию.

Гугл-док — с одной стороны, прекрасно-независимая идеология: “Я разворачиваю свое рабочее место где хочу, как хочу, с кем хочу”. С другой стороны, определенно более коллективное и приватно-публичная сразу — производство текста оказывается делом компанейским. Не думаю, что публичным, но по крайней мере коллективным.

Совсем иная идеология у более институционального режима с отдельными приложениями, где ты не в вебе, а у себя на компьютере. За этим тоже есть идеология: есть институция, там есть роль: редактор — не автор, автор — не редактор. Чтобы в одном документе у вас встречались соавторы, рецензенты, друзья, читатели и редактор — Боже упаси. Совершенно разные люди.

Здесь, передвигаясь между академическими и неакадемическими культурами, я каждый раз наталкиваюсь на инфраструктурные барьеры. Я исхожу из позиции: “Сейчас драфт скину, потом потихоньку буду дорабатывать”, и в таком режиме со студентами работаю. Но понятно, что это для многих людей некомфортно по ряду причин, связанных с производством текста, например, что он должен быть сразу прилично написан. Или от банальной непривычки. У меня все доведено до автоматизма: в любом состоянии сознания я ставлю кавычки скобочкой и галочкой в нужных местах, длинные и короткие тире. У меня просто пальцы уже приросли к соответствующим сочетаниям клавиш: я так делаю в чатах, в зуме даже. Это работает

и с гугл-документом. Текст в любой ситуации должен прилично выглядеть. Как ходить в одежде без ярких грязных пятен — состояние как автора, который всегда немножко на виду, всегда в компании, всегда в ситуации коммуникации, где в любой момент ты не понимаешь, когда окажется, что граница между написанием и публикацией чуть более размытая, чем в написании классического текста. Я не то, чтобы большой фанат этой идеологии, я не могу сказать, что у меня есть очевидные предпочтения, хотя она для меня очевидно родная, я говорю об этом как о чем-то своем. Эту тему тоже не хотелось бы терять. За антропологическими практиками в том же ходе есть и идеология, причем в самых разных контекстах.

Александр, вы что-то очень сильно хотите сказать.

Александр Марков: Да, я сразу скажу, что, действительно, очень много думаю об обратной материализации текста и те же наблюдения, что и у вас, Полина, у меня бывают постоянно. Люди, которые привыкли много работать с редакторами советского олдскульного типа, очень не любят гугл-докс, потому что им кажется, что здесь произойдет нарушение того правила, что любой этап письменной работы находится под их контролем. *Ultima manus*, последняя правка будет за ними, она не может быть результатом коллаборации. Я сразу вспоминаю, что переход, который произошел с появлением цифровых способов взаимодействия, на самом деле произошел еще на переломе к романтизму в Европе, когда по всем мемуарам описывают, как собрались несколько авторов где-нибудь в кабачке или в съемной комнате и вместе писали какой-то текст. Кто-то писал драму, а остальные давали советы. Такой способ работы был изобретен больше двух столетий назад в эпоху просто быстрого пера. Это тоже была медийная революция — даже просто изучая почерк, способ быстрой работы, новые способы типографского набора и появление множества частных типографий после Великой Французской Революции, мы видим, что тогда тоже появлялась такая же распределенная сеть создания и публикации текстов, какую сейчас допускает интернет. Вольные типографии, коммерциализация рынка типографских услуг и отмена привилегий, которые связаны с Великой Французской Революцией, привели к децентрализации и сетевому производству новых текстов, меняющих социальные и чувственные привычки.

Что до материализации текста, я могу поделиться своим мемуаром: еще в школе или ранние студенческие годы, если мне нравилась какая-то лекция или выступление, которое шло по телевизору, то я брал пишущую машинку и по свежим впечатлениям делал что-то вроде реферата. Мне было важно, чтобы это сохранилось в моем личном музее. Как некоторые делают фотографии туристических мест, также мне было важно, что хотя бы несколько машинописных фраз, афоризмов будут у меня храниться как святыня. Это стало основой для организации всего, чем я двигаю до сих пор — междисциплинарными интересами. Мои подходы могут вызывать раздражение: я преподаю академическое письмо и для меня важна темпоральность — умение быстро сформулировать проблему за отведенное количество времени, за столько-то минут сказать, в чем может быть основная проблематизация в этой области. Это чувство быстрой мысли и быстрой клавиатуры подрывает разделяемое знание, основанное на вытеснении материальности технологии.

Многие ученые, когда занимаются описанием того, что они делают, дематериализуют: говорят, что есть мышление, есть кропотливый труд, сам режим кропотливости: сидения в архивах, когда неизвестно, сколько времени займет поиск — вдруг 2 дня или чаще 20 лет — все это входит в некий замысел. Такова дематериализация в выступлениях моих оппонентов, которая гарантирует якобы подлинность научного высказывания.

С этой позицией я постоянно полемизирую и доказываю, что на самом деле само верифицирование чего-то в качестве научного подразумевает, что мы знаем ту технологию, с помощью которой мы соотносим этот научный вывод с другими научными выводами. Например, публикуем в журнале, который придерживается близких методологических предпосылок: нашу статью прочтут в контексте других статей, поставят ее во вполне материальный ряд. Материальность — это и есть систематическое производство материалов.

Материальность не обязательно связана с тем, что ее можно пощупать, скусать, понюхать и т. д. Материальность связана с существованием в режиме материи. Когда мы отправляем статью в журнал А, а не в журнал В, и знаем, что в журнале А она как раз успешно пройдет рецензирование, а в журнале В будет скорее всего отклонена, то мы уже материализуем ситуацию. А когда мы решаемся отправить в журнал В, чтобы там трансформировать научное поле, тем самым мы тоже материализуем наше высказывание. Мы запускаем другой, новый, материальный способ существования журнала В: журнал должен отреагировать на методологически провокационную статью. В этом смысле, хотя все наше письмо сейчас электронное, и мы готовим с помощью Zotero статьи для международных журналов или хотя бы google scholar, тем материальнее момент, когда мы, закончив статью и выкачав из Zotero последние референсы, материализуем ее в качестве факта существования журнала.

Я все время нахожусь в острой противофазе с дематериализаторами наук. Я против понимания науки как служения, как разделяемого идеологического представления о непредсказуемой, оторванной от материального и исключительно состоящей в обосновании идеи для всех согласно common sense работы. Я уверен, что материальность научного продукта должна подрывать позиции common sense, потому что это одна из задач научного знания как такового.

Полина: Спасибо огромное! Про романтиков Zotero просто чудесная история, по-моему. Романтики придумали гугл-докс — это лучшая новость. И про “кропотливый — подлинный” тоже безумно интересно и хочется потом поговорить, а пока передаю слово Елене.

Елена Кочухова: Спасибо, Полина! Я бы хотела откликнуться на слова Ирины о том, что хочется распечатать текст, написать на нем от руки. Я так всегда делаю. Я начала думать, почему, и вспомнила свои студенческие годы. Я училась на философском факультете Уральского государственного университета, и к каждому семинару надо было много читать. Часто книжка была в библиотеке в одном экземпляре. Ты идешь туда и пишешь конспект от руки. Это были 2003—2008 годы. Наверное, у некоторых людей были ноутбуки, но не у меня. Практика письма от руки во время обучения была невероятной. Я точно помню, что, когда мне нужно было создавать собственные тексты, первые наброски я тоже делала вручную. К вопросу о том, что сохраняется, что не меняется: эта привычка сохранилась. Когда мне сейчас нужно что-то набросать, пусть это план статьи или план курса, который я хочу сделать, или отдельные семинар или лекция, я всегда это делаю от руки. У меня копяты блокноты. В принципе, все это можно делать на заметках в телефоне. Может, это даже будет быстрее, но вопрос: хочу ли я быстрее? Я понимаю, что мне приятнее писать в блокнот, чем в который раз уткнуться в смартфон и еще что-то там набрать, помимо того, что я там делаю. Практика письма от руки приносит мне удовольствие. Я понимаю, что не могла бы сейчас написать научную статью от руки — 40 000 знаков. Но в студенчестве небольшие эссе я предпочитала писать от руки просто потому, что так хочется. Сейчас я распечатываю свои черновики,

в авторском файле оставляю лакуны там, где у меня случился ступор. Я иду к другим частям текста, которые могу сейчас писать. А лакуны лучше всего заполняются письмом от руки. Так же я поступаю, когда приходят какие-то очень проблемные замечания от рецензентов. Понятно, что иногда замечания рецензентов ты бы и сам себе сделал, если бы лишний раз перед отправкой текста в редакцию прочел бы его. Но такого рода правки легко вносятся в файл на компьютере. Какие-то существенные правки сделать непосредственно в теле вордовского текста мне было бы сложно. И вообще переход от технологии даже внутри самой электронной реальности, про которую уже говорили, намного важнее, чем переход от письма рукой к просто печатанию на компьютере. Если вспомнить программное обеспечение 00-х годов, то станет понятно, что у письма на компьютере было не слишком много преимуществ, кроме того, что ты можешь поправить текст, не переписывая, но если нужно было сделать комментарий к тексту, то невозможно было вынести это на поля, как происходит сегодня. Было невозможно создавать текст вместе, как в формате гугл-док. Переходы внутри технологии, мне кажется, намного сильнее повлияли на письмо, чем переходы просто от печатной машинки к компьютеру или от письма от руки к письму на компьютере.

И еще один сюжет, который я вспомнила в связи с тем, что я услышала от Полины. Он связан с субъектностью. История разворачивалась у меня перед глазами. В одном из университетов, где я работала, появился человек, ответственный за науку. Он проводил семинары, в т.ч. по академическому письму и по тому, как лучше и побольше публиковаться, и он говорил том, что нужно заниматься письмом любую свободную минуту. У вас есть 15 минут между лекцией и совещанием? Вот у вас компьютер под рукой — садитесь и пишите. Вот у вас под рукой телефон, в котором есть гугл-документ — садитесь и пишите там. Сидите на скучном совещании? Сидите и пишите во время него. Он говорил об этом на полном серьезе, и, естественно, кроме личных приоритетов этого человека, гонка за таким большим количеством письма мне кажется вызвана системой распределения вузовских надбавок: чем больше мы публикуемся, тем больше мы зарабатываем. В этом смысле, письмо в ноутбуке, а тем более письмо на других электронных компактных устройствах, вспоминая дисциплину Фуко, делает нас подчиненными субъектами. Нас ставят в поток, мы начинаем подгонять сами себя и другим пропагандировать эту идею. Мы теряемся в этом. Я бы хотела получать удовольствие, написав статью 40 тысяч знаков от руки (может, стоит однажды так поэкспериментировать), но люди, которые готовы писать даже в перерыв 15 минут между лекцией и совещанием, начинают лишать меня такой возможности. А кто-то, может, не хотел писать эти 15 минут, но вынужден, потому что его обязывает так делать экономическая ситуация и менеджерский подход к науке. Говоря о субъектности автора и идеологии, которая за этим стоит, я бы списала все на старый добрый неолиберализм (можем эту грушу для битья побить) и на этом остановится. Я за удовольствие от науки, мне кажется, что это то, почему многие из нас ей занимаются. Спасибо!

Ирина: Спасибо, очень интересно рассказали про свой опыт и взгляд на это! Сразу маленький комментарий про практики письма. Вы говорили про то, что доставляет больше удовольствия, например, буквально — письмо ручкой, письмо от руки — по сравнению с написанием текста на компьютере. Чем полезна критичность и рефлексивность, когда мы думаем о тех технологиях письма, которые мы используем и каким образом мы их привлекаем? Тем, что мы можем подобрать оптимальный набор техник, которые будут нас как субъектов формировать, которые будут нам самим нравиться. И, может, на разных процессах и стадиях

письма это будет разный набор техник. Сейчас действительно есть доминанта. Для меня это разговор про инклюзии и эксклюзии. Доминирующая форма электронного текста настолько всеохватна, что уже неловко, неудобно и кажется не совсем верным писать тексты от руки. Трудно себе представить, что какой-то текст от руки вы просто отправите в редакцию журнала. Вам придется произвести дополнительную работу по переводу этого текста в электронный формат. Выстраивая такие барьеры, мы уже понимаем, что рукописная форма будет значительно вытеснена на задворки, *marginalized*, как пишут во всех англоязычных статьях. Я для себя вынесла такой урок: хотелось бы подобрать те самые технологии письма, которые позволяют свою писательскую субъектность реализовать наиболее даже не продуктивным образом (не будем продуктивность ставить во главу угла), а так, чтобы продукт — и то, что производилось, и то, каким образом человек ощущает себя в процессе, — было наиболее оптимально.

Полина: Сразу хочется немного ворваться. Есть места, где прямо предлагают (в паре книг или больших монографий — хотя это зависит от поля) писать, как вы хотите, добавлять рукописные кусочки. Но это не журналы, не индустрия, а крафтовые проекты. Здесь я соглашусь с Еленой, что это не входит в одобряемые институции, журналы и т.д., но я бы хотела добавить про роль зумной виртуальной библиотеки, где мы с вами говорим. Елена начала с того, как мы читаем. Мы в библиотеке во многом переходим на онлайн-формат, и очень большой проблемой стало то, что исчез режим брожения между полками как способ некоторого взаимодействия с текстами, определения вектора написания текста.

Если грубо сравнивать гугл-док с брожением между полками, то это замена живыми собеседниками возможных авторов книг. Живыми в смысле — синхронными. Вне зависимости от того, какие это книги, хотя это в любом случае свершившиеся тексты. Когда я обдумываю свою работу, ходя между ними, то делаю это поневоле в русле взаимодействия с этими авторами.

Я вспомнила библиотеку, потому что нам писали студенты, что онлайн-формат библиотеку не заменяет. Здесь интересно, что процесс чтения включен в процесс письма: и как конспекты, и как карандаш Портера, и как то, о чем говорит Елена. Мне кажется, здесь есть производство коллективности: мы с кем пишем? Маргиналии на полях, которые потом превращаем в свои тексты, или мы пишем то, что здесь и сейчас подается в журнал. Темпоральность и коллективность оказываются связаны (тем, с кем мы синхронны в момент написания текста).

И что такое “сущностная правка”? Сущностная правка — это то, что видят мои соавторы, потенциальные редакторы, авторы таких же статей в гугл-докс, или сущностная правка — это то, что я понимаю, когда беру книгу с соседней полки? Здесь кажется, что смена контекстов, локаций (как пишет Лаура) может очень сильно влиять.

Анна: У меня было коротенькое воспоминание. Я слышала историю испанской студентки, которая поехала в Россию изучать русский язык и учиться в русской магистратуре. Первый год был подготовительным, она приехала с нулевым русским и рассказывала, что они писали прописи. Они брали русские прописи и писали ручкой русские буквы, и делали это несколько месяцев подряд. Сейчас она прекрасно говорит по-русски, у нее очень глубокое понимание культурных особенностей, менталитета, языка. Возможно, то, что они первые несколько месяцев писали русские буквы и слова в прописях, как-то на это повлияло, если мы говорим о когнитивных вещах, связях моторики, нашего мышления и практик.

Александр Марков: Но замечу, что это при одном условии: очень сильная мотивация. Ей хотелось и говорить по-русски, и понимать по-русски. Если бы человека без мотивации заставили писать прописи, то он бы научился писать, но не научился бы понимать русский.

Полина: Прописи — отдельная практика, потому что они же устанавливают нам правильный наклон и некоторое представление о правильном письме.

Мне кажется, что мы подошли к теме про будущее. Вот — прописи с некоторым правильным наклоном, вот — практика хождения между книгами, которая в каком-то смысле заменяется, а в каком-то — нет, когда мы переходим к серфингу. Я практически никогда не ходила между библиотеками, у меня всегда были электронные базы, но тоже разные. Сейчас я практически постоянно сижу в Google Scholar, и эта практика сильно отличается от практики моих коллег, которые ищут в Academia.edu или в электронных базах университетов. В какой-то момент это возвращается к вопросу, который Ира предложила: происходит нормализация тех практик, где нет письма без прописи, где все равно, какие кавычки, где можно будет поставить линк на архив, и этим обойтись. Это почти невероятная ситуация, ведь до сих пор мы ставим дату обращения внизу, мы не ставим гиперссылки в текст. А может, можно будет дописывать текст после публикации, как это происходит у естественнонаучных коллег? Мы здесь собрались социально-гуманитарным профилем, а в других мирах все довольно сильно поменялось уже. Какие из этих изменений будут происходить?

Напоследок, краткий вопрос/опрос о практиках. Есть практики, которые исторически остались, существуют, кажутся важными. А мой вопрос в изменениях: что вам кажется важным? Тем, о чем надо задуматься в хорошем или плохом смысле. Что важного происходит и, кажется, будет нормализовываться, на ваш взгляд? Или не будет — это тоже стоит обсудить.

Александр Марков: Мне вспомнилось, как очень часто давали ссылки, например, в работах столетней давности по немецкому образцу, например, ссылка: “Об этом есть в последней статье Шмидта в журнале ZFRBR” — только посвященный, который знает, какому журналу эта громоздкая аббревиатура соответствует, и понимает, какой из десяти Шмидтов имеется в виду, сможет прочесть эту ссылку правильно. Подразумевалось, что во многом заменялось существование библиографических баз телесными практиками. Ты этого Шмидта слышал на конференциях, и ты, читая статью по какому-то поводу, вспоминаешь, как ты с этим Шмидтом общался в кулуарах, и сразу поймешь, что речь идет именно об этом Шмидте, а не о 99 других Шмидтах, которые работают в этом же регионе Германии.

Я думаю, что будет движение к этой же телесности. Конечно, полные развернутые references необязательно будут заменены на линки или qr-коды, хотя я уже видел опыты книг с линками и qr-кодами вместо традиционно оформленных references. Например, книги по современному искусству могут быть оформлены так, если к ним не применяются требования монографий в научном издательстве — там могут быть полезные линки вместо библиографии.

Но меня волнует и тревожит то, в какой мере мы вернемся к телесности и отойдем от фетишизации текста, потому что до сих пор многие гуманитарии первое, что делают с книгой — начинают сравнивать ее с каким-то грубым стандартом. А похоже ли это на научный текст? А вот так не пишут у нас. А вот это словоупотребление не соответствует тому, что говорится в нашей школе. В результате такое дематериализованное фетишизированное существование мысли очень мешает диалогу. Я вижу будущее для научных текстов не только в научных журналах, но и вики-платформе.

Для меня идеальным местом публикации была бы научно-академическая вики-платформа, где, действительно, можно написать статью и получать комментарии, править ее, апгрейдить ее время от времени, и это будет вики-статья.

Полина: Спасибо большое! Очень хотела скинуть для обсуждения текст, но не стала рядом с Ириными — большими, опубликованными. Есть небольшая заметка, где как раз похожее будущее описывается. Написана она, правда, лет 20 назад, а до сих пор ничего похожего на будущее, которое представляется, там нет. Но как знать, все-таки, может, какими-то шагами мы к нему движемся. Мне симпатична эта идея.

Анна: Я думаю про нейросети, которые будут генерировать тексты по заданным читательским параметрам. Как тогда у нас трансформируется понимание авторства? Кто тогда будет автором? Читатель, который задал параметры? Тот, кто задал изначальный код? Тот, кто натренировал нейросеть? Где у нас появляется автор в фантастическом будущем?

Полина: Это очень круто! И скоро такое будет очень легко. От google scholar до библиографии на заданную тему шагов меньше, чем до вики, причем идейно меньше, на уровне того, какие практики считать нормативными и укрепляемыми некоторым порядком вещей. Хочется продлить семинар Research&Write до тех времен, когда это настанет, чтобы начать обсуждать, как жить в этом удивительном новом мире.

Ирина: Я отталкиваюсь от понятия агентности — агентности нас как совмещенного и письма как распределенного. Другое дело, что наша агентность не измеряется в категориях больше-меньше: становимся ли мы более субъектными или менее субъектными, больше ли за нас что-то делают. Но она становится другой. Мы распределяем свои функции, свои когнитивные ментальные процессы отдаем на откуп появляющимся технологиям. Например, мы должны все меньше помнить разные книги, мы можем меньше помнить цитат, нам очень легко найти источник (за полминуты мы найдем нужную цитату), у нас возникает гораздо больше возможностей для компиляции, для соединения разных источников. Какие-то процессы становятся легче, какие-то убыстряются, какие-то функции (в том числе ментальные процессы) будут делегированы и распределены на других агентов, нечеловеков — и это нормально. С другой стороны, наверняка появятся другие возможности, и мы сможем делать лучше, по-другому, то, что мы раньше не делали, потому что были заняты тем, что составляли список референсов к нашей работе. Мы освоим Zotero или еще что-то, и они дадут нам другие когнитивные процессы, которые мы не так могли развить. Для меня это, скорее, вопрос о том, что будет по-другому, и, наверное, будет здорово. Такие исследования наверняка есть и их будет больше. Чем сильнее меняются конфигурации агентов самого разного вида, тем в большей степени нас интересуют люди как писательские субъекты. Мы понимаем, что доминирующей формой наверняка будет самого разного рода цифровые тексты, и способы их создания будут все разнообразнее. Появится гораздо больше текстовых технологий, связанных как с грамотностью, так и с организацией текста. Возможно, какие-то части будут потом дописаны ИИ на основании вашего текста. Наши роли и функции как авторов будут меняться. Может быть, довольно радикально. Но мне кажется, нужно сопротивляться доминирующим формам и искать разные формы, пытаться своими собственными коллективными практиками искать альтернативы, в т. ч. физического создания текста, искать другие телесные формы создания текста, чтобы они позволяли нам быть более разнообразными и когнитивно несколько другими субъектами. Чтобы это развило нашу

рефлексивность и критичность по отношению к собственным практикам письма и к технологии письма, которую мы используем.

Елена: Ирина высказала мысль, которую я подумала. Мне кажется, именно в академической среде будет больше вариантов письма, принимаемых как нормативные, у нас будет больше разных способов самовыражения. Я уже не первую сессию слушаю вас и постоянно слышу, что мы все немного ругаемся, как старые бабки и дедки, на то, в какой системе мы существуем, и действительно хочется, чтобы разнообразия было больше. Честно говоря, мне кажется, научные тексты должны сокращаться, потому что тонны ссылок... Либо ты очень придирчивый, по всем им пройдешь, либо тебе вообще не важно, на кого ссылался этот автор, тебе главное, что он привел аргумент, который важен лично для тебя, а все остальные его основания ты проскальзываешь взглядом и думаешь: "Понятно, на кого он ссылается, но подробности я знать не хочу". Это не должна быть форма абстракта. Абстракт далеко не всегда помогает действительно лучше понять текст. Тексты будут сокращаться, а разнообразие форм, в которых они могут быть представлены — будет расширяться.

Полина: Спасибо большое! Сразу хочется вставить что-нибудь про qr-коды, о чем говорил Александр, но я бы, наверное, завершила пахнущим диалектикой ходом, который я почерпнула от Алексея и его первой реплики в чате. Одновременно с разнообразием происходит укрепление в разные стороны: и укрепление разнообразия, и (институциональное в т. ч.) укрепление стандарта живы и жестко реагируют друг на друга. Я тут же вспомнила историю с приложениями. При всем разнообразии гугл-документов и возможности переключаться между кучей разных вкладок, говорят: "Сиди и пиши как писатель". Это производится не только технологией. Статья старается поддерживать свою форму и связь с прошлым, ведь люди после библиотеки не всегда понимают, как действовать иначе.

В зуме библиотеки Московской высшей школы социальных и экономических наук я понимаю, что есть какое-то количество людей, которые пришли в Шанинку из-за библиотеки, из-за возможности поддерживать что-то прежнее. Кто в этом последовательном укреплении и каким образом окажется в том, что мы будем считать из дня сегодняшнего будущим — интересный вопрос. Я надеюсь, что наш семинар (в каком-то виде) до этого момента доживет. А сегодня — спасибо всем огромное!

Расшифровка и базовая редакция текста семинара — Наталья Винокурова

Материал поступил в редакцию 10.05.2022; одобрена после рецензирования 16.05.2022; принята к публикации 31.05.2022.

The material was submitted 10.05.2022; approved after reviewing 16.05.2022; accepted for publication 31.05.2022.

Информация об авторах / Information about the authors

Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия. E-mail: markovius@gmail.com

Aleksandr Markov — Dr. Sc. (Philology), Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation.

Полина Колозариди — исследователь и координатор клуба любителей интернета и общества, работница образования, координатор публичных программ библиотеки МВШСЭН / Москва — Томск, Россия. E-mail: poli.kolozaridi@gmail.com

Polina Kolozaridi — researcher at the club for the internet and society enthusiasts, education worker and coordinator of the public events at MSSES library/ Moscow — Tomsk, Russian Federation.

Елена Кочухова — кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии и права Уральского отделения РАН, Екатеринбург, Россия. E-mail: elenascause@yandex.ru

Elena Kochukhova — candidate of Philosophical Sciences, Senior Researcher at Institute of Philosophy and Law, The Urals Branch of RAS. Ekaterinburg, Russian Federation.

Анна Мурашова — интернет-исследователь, литературовед, Москва, Россия. E-mail: annamurashova@gmail.com

Anna Murashova — literary theorist, internet-researcher, Moscow, Russian Federation.

Наталья Винокурова — координатор проектов библиотеки Шанинки, МВШСЭН, Москва, Россия. E-mail: vinokurova-n@universitas.ru

Natalia Vinokurova — library project manager, Moscow School of Social and Economic Sciences, Moscow, Russian Federation.

Ирина Антощук — аспирантка Амстердамского института социальных исследований, университет Амстердама, Амстердам, Нидерланды. E-mail: irinantoschyuk@gmail.com

Irina Antoshchuk — PhD candidate at the Amsterdam Institute for Social Science Research, University of Amsterdam, Amsterdam, Netherlands.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

THEORY AND PRACTICE

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 55—65.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 55—65.

Научная статья

УДК 001.892

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.5

АКАДЕМИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ЛОКАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ (Опыт Екатеринбургской академии современного искусства)

***Анастасия Алексеевна Баймурзина, Лариса Евгеньевна Петрова,
Ксения Александровна Пакулина***

Екатеринбургская академия современного искусства (институт), egogova.eaca@gmail.com,
petrova@eaca.ru, ksenykelo@gmail.com

Аннотация. Наука как башня из слоновой кости — метафора закрытости, герметичности, непорочности науки как текста и дискурса, давно в прошлом. 2021 был объявлен в РФ Годом науки и технологий. Он показал не только высокую оценку достижений исследователей, но и актуализировал потребность в более активном и продуктивном диалоге между учеными и обществом. Одной из эффективных форм научной коммуникации (science communication), проявления гражданственности науки (citizen science) является академическое событие.

В тексте указаны принципы организации и проведения научных событий, апробированные в Екатеринбургской академии современного искусства в 2014—2021 гг.:

1. Актуальность как заинтересованность в практических результатах со стороны стейкхолдеров рассматриваемой проблемы.
2. Сайт-специфичность как отказ от универсальности в пользу конкретики, фокусировку на локальном контексте.
3. Принцип коллаборации как сотрудничество с несколькими партнерами, репрезентирующими важнейшие сферы жизни современного общества — наука и образование, бизнес и гражданское общество, власть и художники/кураторы.
4. Вовлеченность аудитории как планирование потенциального профита для нескольких целевых групп события.

Область применения полученных результатов — проектирование научных событий, разработка тактического городского планирования в парадигме партисипации.

Ключевые слова: третья миссия университета, публичная наука, гражданская наука, научная коммуникация, социальные изменения

Для цитирования: Баймурзина А. А., Петрова Л. Е., Пакулина К. А. Академическое событие и его влияние на локальные изменения (опыт Екатеринбургской академии современного искусства) // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 55—65.*

Original article

ACADEMIC EVENT AND ITS INFLUENCE ON LOCAL CHANGES CASE OF YEKATERINBURG ACADEMY OF CONTEMPORARY ART

Anastasia A. Bajmurzina, Larisa E. Petrova, Ksenia A. Pakulina

Yekaterinburg Academy of Contemporary Art (Institute), egorova.eaca@gmail.com ,
etrova@eaca.ru , ksenykelo@gmail.com

Annotation. Science as an ivory tower is a metaphor for the closeness, tightness, purity of science as a text and discourse, long gone. 2021 has been declared the Year of Science and Technology in Russia. It showed not only a high appreciation of the achievements of researchers, but also actualized the need for a more active and productive dialogue between scientists and society. One of the effective forms of science communication (science communication), a manifestation of citizenship of science (citizen science) is an academic event.

The text indicates the principles of organizing and holding scientific events, tested at the Yekaterinburg Academy of Modern Art in 2014—2021:

1. Relevance as an interest in practical results on the part of the stakeholders of the problem under consideration.
2. Site-specificity as a rejection of universality in favor of specificity, focusing on the local context.
3. The principle of collaboration as cooperation with several partners representing the most important areas of life in modern society — science and education, business and civil society, government and artists / curators.
4. Audience involvement as a potential profit planning for several target groups of the event.

The scope of the obtained results is the design of scientific events, the development of tactical urban planning in the paradigm of participation.

Keywords: third university mission, public science, citizen science, scientific communication, social change

For citation: Bajmurzina, A. A., Petrova, L. E., Pakulina, K. A. (2022) Akademicheskoe sobytie i ego vliyanie na lokal'nye izmeneniya (opyt Ekaterinburgskoj akademii sovremennogo iskusstva) [Academic event and its influence on local changes. Case of Yekaterinburg Academy of Contemporary Art], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 55—65.

I.

Классическое академическое событие традиционно представляет собой герметичное экспертное обсуждение узкой темы или специфической проблематики. Доступ к нему обычно закрыт или регламентирован, его ход и результаты рассматриваются как экспертное знание, доступное профессионалам.

Однако современная гуманитаристика и социальные науки работают в ситуации публичности, открытого знания и популяризации сложных тем. Цифровизация сделала академические события доступными для широкой аудитории, образ и роль которой переосмысливается — академическое сообщество встречается не с безголосым

потребителем «готовых» истин, а с активным и критически настроенным соучастником. Роли академических институций, в том числе — вузов, диверсифицируются, в традиционную для университетов образовательную, исследовательскую и предпринимательскую повестку включается позиционирование себя как социально ориентированной организации. Так, в стартовавшей в 2021 году новой стратегической программе развития российских университетов «Приоритет 2030» указано на необходимость сформировать широкую группу университетов, которые станут лидерами в создании **нового** научного знания, технологий и разработок для внедрения в российскую экономику и социальную сферу. А задачами являются создание условий для полноценного включения студентов и аспирантов в научно-исследовательскую и инновационную деятельность, реализацию творческих и социально ориентированных проектов и развитие сотрудничества университетов с научными организациями и предприятиями реального сектора экономики и социальной сферы. Как видно, акцент на открытости и прикладном значении вузовской науки — в основе заявленной программы лидерства университетов РФ.

Ситуация открытости академического дискурса и социального поворота в вузовском менеджменте заостряет те вопросы, которые ставят себе управленцы академических институций: чем сегодня определяется проектирование современных академических (и, в частности — научных) событий? Что лежит в основе выбора темы и форматов, формирования пула экспертов? Как с помощью научных событий сделать вуз агентом социальных изменений?

Цель данного текста — рассмотреть и проанализировать современное академическое событие как коммуникативную платформу для публичных высказываний и площадку аккумуляции экспертных мнений об актуальных проблемах и задачах, а также представить алгоритм организации полного цикла подобного события. Задачи — описать концепцию современного академического события и привести результаты апробации заявленного алгоритма.

Материалом для исследования выступил IV Международный симпозиум «Городской патриотизм: экономика, политика и культура локальных перемен», инициированный и организованный Екатеринбургской академией современного искусства в партнерстве с Уральским институтом управления — филиалом РАНХиГС в январе — сентябре 2021 года.

II. Методы и подходы

Основным методом исследования является анализ кейса — IV Международного симпозиума «Городской патриотизм: экономика, политика и культура локальных перемен» с применением включенного наблюдения и экспертного опроса. Симпозиум проходил с 27 января по 30 сентября 2021 года в гибридном формате.

Проектирование современных академических событий осуществляется в логике поворота социальных наук к сопродюсированию знания. Это позволяет избежать информационно-асимметрии, возникающей между картой — теорией, и практикой — реальной территорией с присущей ей специфичностью. «Совместное производство, продвигаемое как основная стратегия обеспечения вклада научных разработок в “реальный мир”, требует от исследователей работы с неакадемическими людьми, заинтересованными в исследовании» [Lemanski, p. 79].

Еще одним принципом организации актуального академического события является гражданская наука (см.: [Feick et al., Shirk]). Именно она превращает вуз из закрытого коллектива в агента социальных изменений. «Кластер “гражданской науки” является зонтичной концепцией, объединяющей “открытую науку” и “открытые инновации”. “Гражданская наука” расширяет участие общественности в науке и поддерживает альтернативные модели производства знаний» [Hecker et al.].

Гражданская наука — это реализация принципа инклюзивности как в современной академической среде, так и в производстве знания в целом. «Глобальная цель гражданской науки состоит в том, чтобы активно вовлекать общественность в научный процесс с акцентом на важность открытости и инклюзивности, а также на желание способствовать творчеству, обучению и инновациям во всех сферах. Инициаторам проектов гражданской науки все чаще предлагается привлекать более разнообразных участников для наращивания “научного капитала” и предоставления результатов научных исследований как можно более широкому населению» [Gold et al.].

III. Теоретическая рамка

ЕАСИ — муниципальный вуз, финансируемый за счет бюджета Екатеринбурга, созданный 16 лет назад как институция, влияющая на положение дел в сфере культуры мегаполиса. Эта установка первоначально реализовывалась в конструировании образовательных программ высшего и дополнительного образования, но в настоящее время экстраполирована и на научное направление: прикладные исследования города, утверждение тем НИР кафедр и преподавателей, наконец — тематика и процедура подготовки научных событий (симпозиумов, конференций, круглых столов, панельных дискуссий и пр.). Академические события Екатеринбургской академии современного искусства проектируются и реализуются согласно следующим принципам: актуальность проблематики, сайт-специфичность, коллаборация, вовлеченность аудитории. Принцип актуальности проблематики подразумевает заинтересованность главных стейкхолдеров вуза в практических результатах события. Выход за рамки узкого круга проблем и экспертных мнений, обращение с научной темой к широкой аудитории становится востребованным форматом городских изменений и, зачастую, подразумевает широкий медийный отклик. Принцип сайт-специфичности был заимствован из сферы современного искусства, где он означает создание арт-объекта, арт-проекта или арт-практики для конкретной локации с ее историей, особенностями, актуальным состоянием, проблемами, потребностями, пользователями. Сайт-специфичность как принцип научного события подразумевает отказ от универсальности в пользу конкретности — актуализацию специфичных для конкретного места или ситуации проблем и тем и фокусировку на особенностях локаций и ситуаций. Принцип коллаборации подразумевает, что все партнеры заинтересованы как в процессе, так и в результатах научного события, и разделяют ответственность за его реализацию. Вовлеченность аудитории подразумевает потенциальную пользу события для нескольких целевых групп, возможность участия в нем для всех заинтересованных лиц, а также наличие в программе активностей разного формата — пленарных заседаний, секционной работы, открытых лекций, паб-лик-токов, экскурсий, воркшопов и др.

Академия проводит симпозиум с 2015 года, он посвящен проблемам развития территорий и осмыслению влияния культуры на сохранение и развитие потенциала места. В выборе тем наблюдается концептуальная преемственность и логика перехода от частного к общему. Темы интегрированы в широкую актуальную повестку, реализуют социальную ответственность вуза перед территорией, предполагают комплексное обсуждение вопросов с участием «разных голосов» — создание единого коммуникационного поля для различных стейкхолдеров — интересантов заявленных в симпозиуме проблем. Четвертый симпозиум 2021 года был реализован согласно этой логике. Он был посвящен осмыслению локального патриотизма на уровне его проявлений, путей конструирования, способов и механизмов капитализации и роли в глобальной конкурентоспособности городов. Основной целью проекта стала актуализация проблемы городского патриотизма среди работодателей, молодых профессионалов и властей Екатеринбурга и Уральского региона

и осмысление локального патриотизма как инструмента сохранения и развития человеческого капитала территории путем подготовки и публикации корпуса печатных материалов, которые могут стать базой для принятия управленческих решений на муниципальном и региональном уровнях.

Под локальным патриотизмом мы имеем в виду когнитивные, эмоциональные и поведенческие паттерны поведения жителей региона, связанные с позитивными оценками и осознанием чувства гордости, любви и привязанности к месту проживания (на разных уровнях — от микрорайона города до региона страны). Традиционно рассматриваемый как национальный (страновой) феномен, патриотизм сегодня существенно дифференцируется по объектам, субъектам и механике формирования. Собственно, нельзя указать пока только на патриотизм применительно к планетарному масштабу, другие уровни локализации возможны. Локальный (местный, региональный) патриотизм — предмет муниципальной политики, влияния местных и региональных властей, то есть довольно активно представлен в практике. Но пока мало осмыслен в теоретическом дискурсе.

Согласно Указу Президента РФ «О национальных целях развития Российской Федерации до 2030 года» № 474 одна из национальных целей текущего периода — это «возможности для самореализации и развития талантов». Поставленная государством задача повышения качества человеческого потенциала соотносится с необходимостью муниципальной и региональной власти удерживать в городах наиболее талантливую молодежь, в том числе — молодых профессионалов, недавних выпускников вузов. Эта потребность реализуется как путем создания благоприятных условий для развития талантов молодежи, так и через развитие комфортной городской среды и общее улучшение качества жизни в городе и регионе. При этом увеличение продолжительности и улучшение качества жизни россиян коррелируется с темпами развития городов, зачастую создавая конкуренцию со столицами, которую регионы не могут выиграть. «Мы понимаем, что человеческий капитал в современных условиях — это один из самых важных ресурсов. Особенно это, конечно, касается молодежи. Поэтому работа с локальной культурой, локальными особенностями города — это важное направление, которым следовало бы заниматься местной власти, заинтересованной в том, чтобы как-то удерживать жителей и сделать их жизнь более качественной, чтобы им действительно было чем гордиться» [Алексеевский]. Согласно «Мониторингу трудоустройства выпускников» [Мониторинг трудоустройства выпускников], почти треть выпускников вузов Свердловской области уезжают работать в другие регионы, 20 % выпускников не трудоустроены или трудоустроены не официально, только 3 % выпускников становятся предпринимателями. Согласно результатам исследования КБ «Стрелка» «Куда податься: лучшие города для первой работы» [Куда податься...], каждый пятый молодой россиянин меняет в течение года город проживания, треть выпускников вузов переезжают в другие города по окончании учебы. Между тем, согласно этому же исследованию, переезд приносит существенные проблемы — в 45 % российских городов жилье недоступно для молодежи, а на связанные с ним расходы (аренда или выплата ипотеки) уходит большая часть зарплаты, в среднем — 40 %.

В аналитическом отчете Сбербанка «30 фактов о молодых» [30 фактов о современной молодежи] обозначены следующие черты современной молодежи: поточное сознание (быстрые изменения во всем), установка на партнерские отношения (с родителями, педагогами, между собой), поколенческое превосходство в технологиях. Важно, что выделенные аналитиками Сбербанка жизненные ценности молодежи — саморазвитие, бесконфликтность, гедонизм, активные социальные связи — могут способствовать формированию лояльности и привязанности к своему городу и региону, которую мы и называем городской патриотизм. Городской патриотизм —

это лучшее проявление низовых инициатив, свидетельство развитого гражданского общества. Однако потенциал городского патриотизма не осмыслился в академическом контексте, его вклад в экономическое, социальное и культурное развитие городской среды не был предметом академической рефлексии, в этом выделась проблема, с которой работали на симпозиуме.

Предпосылки развития темы городского патриотизма обозначены Стратегическим планом развития города Екатеринбург. Работа над документом была инициирована в 1999 году, в 2003 году план был утвержден Екатеринбургской городской Думой. Председателем Программного совета по разработке Плана стал первый Глава Екатеринбурга — Аркадий Михайлович Чернецкий. «В Стратегическом плане развития города Екатеринбурга за основу был принят социально ориентированный подход, где человек рассматривается в качестве краеугольного камня, основы и цели всех социальных и экономических преобразований» [История разработки и реализации...]. Декларация гуманистических подходов как центральных в разработке базового документа развития города обусловила интерес организаторов симпозиума к тому, что думают о городском патриотизме разработчики Стратегического плана развития Екатеринбурга. 28 апреля 2021 года в Муниципальном объединении библиотек г. Екатеринбурга в рамках открытой встречи организаторы симпозиума задали вопрос о городском патриотизме А. М. Чернецкому. Его ответ цитируется: «Когда я работал на заводе, я попал в группу [первых] директоров крупных заводов, которые... выезжали за границу... Это дало мне возможность увидеть достаточно много, в том числе и те города, которые считались образцами западной цивилизации. Когда я вернулся домой и стал мэром, меня все время не покидало ощущение досады, что мы настолько наплевательски относимся к тому, чем располагаем. Екатеринбург по абсолютному большинству параметров был не хуже, чем те города, где я бывал. Но там... любой довольно заштатный город рассматривается как столица. А у нас, наоборот, складывалось впечатление, что мы старались поглубже втоптать в грязь то, что мы имеем. И это считалось чуть ли не хорошим тоном... И вот тогда я поставил задачу, что нужно каким-то образом городской патриотизм развивать. Я сам всегда выступал по этому поводу, говорил. Потом появилось такое направление в стратегическом плане. Мы старались сломить ситуацию. Что сегодня? Ситуация в массе своей изменилась очень сильно. Еще несколько лет я это ощущал — люди начали гордиться своим городом... Я считаю, что она [тема городского патриотизма] со всех сторон важна. И с точки зрения комфорта для собственного проживания, для собственного ощущения, и для экономики. Потому что вот неприятие своего родного — оно приводит к тому, что руки хорошие утекают, а это всегда очень обидно... Я думаю, что эта программа должна продолжаться, скорее всего, что она должна находить какие-то новые формы, учитывая те коммуникации, которые сегодня возникают, и возможности, которые сегодня имеются. Но, самое главное, на мой взгляд, это все-таки избавляться от равнодушия...»

Формирование эмпатичного отношения и активного участия в городском развитии является результатом целенаправленной систематической работы с горожанами. Это инклюзивное видение основывается на принципах соучаствующего проектирования. «Создание условий для того, чтобы люди могли отстаивать свои требования к окружающей среде и разбираться в технических и эстетических суждениях экспертов, требует изменений в менталитете как обычных граждан, так и профессионалов», — пишет теоретик и практик партисипаторного дизайна Генри Санофф [Санофф; с. 7]. Идеология гражданской партисипации и вовлечения граждан была актуализирована в проекте «100 мыслей о Екатеринбурге». Проект был реализован с августа по ноябрь 2016 года и явился составляющей программы разработки Стратегии пространственного развития города Екатеринбург. Он был «задуман... как попытка выстроить диалог между Администрацией и жителями

города с целью выявления общего понимания будущего видения города», — пишет в сборнике по итогам проекта главный архитектор Екатеринбурга (2015—2017) Тимур Абдулаев [100 мыслей о Екатеринбурге, с. 6].

Вовлечение горожан в процессы осмысления городского будущего и настоящего, заинтересованное внимание к развитию городских территорий, в том числе — уличных публичных пространств, повышенный интерес к локальному — к своему району, ЖК, двору, активизация низовых инициатив — все эти процессы были усилены в ситуации локдауна, оставившей в физическом доступе людей только самое ближайшее пространство. «...можно как бы любить всю страну, а можно любить тот город, в котором ты живешь, в котором ты вырос, с которым тебя очень многое связывает. И если на уровне государства всячески поддерживается патриотизм в масштабах всей страны, то если смотреть на запросы со стороны общества, со стороны жителей, то мы увидим, что запрос на локальный патриотизм в каком-то смысле намного сильнее. И желание как-то манифестировать любовь к родному краю и рефлексировать по этому поводу очень-очень сильно развито», — говорит в открытой лекции руководитель Центра городской антропологии КБ Стрелка Михаил Алексеевский [Алексеевский].

На фестивале «Слова и Музыка Свободы. Издание третье», проходившем, в Ельцин-центре в 2021 году, специалист по связям с общественностью ЕАСИ, студентка IV курса Ксения Пакулина задала вопрос о городском патриотизме политологу Екатерине Шульман (включена в реестр СМИ, выполняющих функции «иностранный агент» в России. — *Редакция*), который был сформулирован следующим образом: «Как городской патриотизм проявляется? Обязательно ли быть патриотом страны, чтобы быть патриотом своего города?»? Обязательно ли быть патриотом страны, чтобы быть патриотом своего города?» Далее приводим расшифровку аудиозаписи ответа Екатерины: «...то, что вы хотите выразить, это действительно, что называется, объективно наблюдаемое явление... Мы привыкли современный мир воспринимать как мир быстрых передвижений, мир глобальный, единый, в котором все чрезвычайно быстро и передвигается на далекие расстояния — и люди, и информация, и деньги, и товары. Это правда. Но одновременно современный мир — это мир новой неподвижности... и пандемия это показала как никогда ярко. И этого было, но тут это стало особенно очевидно... люди... все больше живут у себя дома и проводят время вот в этом самом небольшом ареале. Отсюда возникли все эти урбанистические идеи 15-минутной доступности, то есть все должно быть в 15 минутах ходьбы для человека — и транспорт, и культура, развлечение, обучение. Вот такая мечта! А в общем уже довольно давно нам говорили социологи, что в Москве 80 % граждан не проявляют себя социально за пределами маршрута “дом — работа”. То есть житель московского района ездит в центр в пресловутый Большой театр не чаще, чем житель Твери или Омска. Естественно, что пандемия усилила эту тему. Но еще и до этого, начиная с 2018 года, мы замечаем по социологическим данным вот этот переход объема общественного доверия с центральной власти на местные. Как у нас раньше было, что люди говорили? “Ну, наши, понятно, жулики и воры, мэр и губернатор. В Москве, у Президента, если дадут добратся, если там услышат, можно проблему решить, это — единственный способ”. Начиная с 2018 года что мы слышим? мы слышим: “Ну, наши-то стараются что-то сделать для людей, у них, конечно, возможностей мало, но они хоть что-то делают — парк очистили, вот это построили... а вот там, в Москве, там вообще упыри сидят, им до нас нет дела”. Вот это — повторяющийся мотив — “там нас не слышат, там нас не знают, у них другие проблемы, они живут в другом мире” ... Люди стали онлайн работать, экологией все озаботились и берегут свои парки как зеницу ока. Вот это сводится к чему-то интересному, что мы еще нащупываем, но точно сказать не можем».

IV. Результаты

Научные события ЕАСИ традиционно инициируются, планируются и организуются проректором по научной и инновационной работе и научно-исследовательским отделом. Одним из действенных приемов вовлечения студенческого сообщества в тему симпозиума была интеграция студентов в команду проекта. Так, студентка IV курса профиля «Технологии управления в сфере культуры», специалист по связям с общественностью ЕАСИ Ксения Пакулина сделала своей выпускной квалификационной работой медиапрограмму симпозиума. В задачи Ксении входило участие в тематическом планировании медиапрограммы, подбор спикеров и согласование участия в событии с некоторыми из них, курирование визуального сопровождения — цифровых баннеров медиапрограммы для соцсетей, техническое сопровождение эфиров и контроль выкладки записей в соцсети академии, подготовка финальных постов по итогам завершения каждого из восьми месяцев медиапрограммы, снятие аналитики по итогам медиапрограммы, обратная связь со спикерами.

Студенты IV курса профиля «Визуальные коммуникации» Ульяна Заворохина, Дана Тимонина и Владимир Мусин сначала в рамках дипломной работы, потом в рамках практики разработали полный пакет продуктов визуального сопровождения симпозиума:

логотип, афишу и информационное письмо для печати и размещения в интернете, программу проекта, блокноты, бейджи организатора, участника и спикера, заставку для презентаций, благодарственное письмо и сертификат участника, цифровые баннеры медиапрограммы для соцсетей, плакаты выставки по итогам медиапрограммы. Вовлечение студентов в научные проекты и академические события позволяет им глубже понять концепцию гражданской науки, осознать собственную роль научного коммуникатора, взаимодействующего с широким кругом стейкхолдеров и несущего ответственность перед ними наравне с другими членами оргкомитета [Lancor et al.].

Коллаборация является одной из принципиальных и ключевых ценностей научной работы ЕАСИ, поэтому партнеры академических проектов играют важнейшую роль в их успешной реализации. Организаторы приглашают к участию институции, заинтересованные в симпозиуме как в интеллектуальном событии и инструменте практического решения заявленных вопросов и проблем. Иными словами, тема научного события, его содержание (круглые столы, дискуссии, секции, пленарные заседания) и спикеры важны и актуальны партнерам симпозиума так же, как и организаторам. Партнерами IV Международного симпозиума «Городской патриотизм: экономика, политика и культура локальных перемен» стали: Уральский институт управления — филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Премьер Зал Омега Екатеринбург, УГМК Застройщик, журналы «Муниципалитет: вопросы экономики и управления», «Labyrinth. Теории и практики культуры», «Известия высших учебных заведений. Уральский регион».

Хронологически проект состоял из двух составляющих:

1. Медиапрограмма, которая проходила в формате прямых эфиров в официальном аккаунте Екатеринбургской академии современного искусства в инстаграм с 27 января до 23 сентября 2021 года.

2. Гибридная программа, которая проходила в Екатеринбурге в формате офлайн с онлайн трансляцией с 28 по 30 сентября 2021 года.

Особенностью симпозиума является диверсификация форматов, отвечающих сферам интересов различных целевых групп симпозиума. Так, мастер-класс Василия Дубейковского (руководитель команды CityBranding и эксперт в брендинге малых городов) «Третье место как инфраструктура для городских сообществ» был

ориентирован на муниципальных чиновников, лидеров креативных пространств, активных горожан и представителей городских сообществ. Василий анализировал концепт «третьего места», причины роста потребности в таких структурах, а также конкретные кейсы реализованных проектов. Воркшоп Ольги Павловой (журналист, общественный деятель в сфере сохранения наследия, преподаватель кафедры медиакоммуникаций Уральского федерального университета) «Задание для здания»: занимательные факты, идеи и прочий сторителлинг как инструмент спасения наследия предназначался для активных горожан, заинтересованных задачами ревитализации и включения в активную экономическую деятельность архитектурных объектов культурного наследия — девелоперов, архитекторов, академических исследователей.

Симпозиум завершился мастер-классом — авторской экскурсией кандидата политических наук, создателя и руководителя Центра авторских экскурсий «Екб гуляем» Дмитрия Москвина. Авторские экскурсии являются прямым тактическим приемом формирования городского патриотизма «на местности» — это «важный инструмент для формирования ответственного отношения к городу» [Школа авторских маршрутов]. Каждый авторский маршрут уникален, поскольку является продуктом исследовательской оптики и краеведческих интересов автора-гида. Однако идеология таких городских исследований предполагает критическое осмысление действительности и деконструкцию текущего облика города как результата экономических, политических и социальных интересов властных элит, а также реализации низовых инициатив активных горожан и сообществ.

Результаты проекта — пул авторских текстов теоретиков и практиков городских изменений — опубликованы в спецвыпуске журнала «Муниципалитет: экономика и управление», а также в журналах «Известия вузов. Уральский регион». Организаторы отказались от классического сборника текстов в пользу журналов ввиду большего коммуникативного потенциала последних и прямого выхода на целевую аудиторию изданий — интересантов темы городского развития.

V. Выводы

Выбор темы академического события и ее финальная формулировка — длительный процесс. Организаторы вовлекали в разработку академического события стейкхолдеров — руководствуясь принципом инклюзивного проектирования «Ничего для нас без нас».

В ходе подготовки и проведения IV Международного симпозиума «Городской патриотизм: экономика, политика и культура локальных перемен», был апробирован новый формат научной коммуникации — медиапрограмма. Это позволило расширить аудиторию события за счет пользователей сети инстаграм и популяризировать проект среди студентов (охват аудитории в режиме просмотра и постпросмотра с января 2021 по март 2022 г. составил 4575 чел.). Новый формат научной коммуникации тиражируется на другие академические события вуза. В ситуации пандемии и потенциального локдауна распределенный формат работы стал эффективным способом компенсации рисков.

Академическое событие может и должно являться площадкой для широкой аудитории, для высказывания позиций о социокультурном проектировании городской среды. Сделать это возможно с использованием социальных сетей, ориентированных на целевую аудиторию — прямой эфир в инстаграме для молодежной аудитории, запись на ютуб — для более старшей, публикации в научной периодике — для экспертного, академического сообщества.

Список источников

- Алексеевский М. Д.* Какие формы народного творчества рождает чувство патриотизма? URL: <https://postnauka.ru/video/52639>
- История разработки и реализации Стратегического плана. URL: <https://xn--11a.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE/%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D1%8F/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F>
- Куда податься: лучшие города для первой работы. Привлекательность городов для выпускников вузов. Рейтинг-2018. Публичный отчет. URL: <https://gradurating.strelka-kb.com/>
- Мониторинг трудоустройства выпускников. URL: http://vo.graduate.edu.ru/passport#/?items=65&slice=6&year=2015&year_monitoring=2016&board=0
- Санофф Г.* Соучаствующее проектирование. Практики общественного участия в формировании среды больших и малых городов; пер. с англ. / под ред. Н. Снигиревой, Д. Смирнова. Вологда: Проектная группа 8, 2015. 170 с.
- Школа авторских маршрутов. URL: <https://m-i-e.ru/shkola>
- 30 фактов о современной молодежи: исследование Сбербанка и Validata. URL: https://www.sberbank.ru/common/img/uploaded/files/pdf/youth_presentation.pdf
- 100 мыслей о Екатеринбурге (коллектив авторов). Екатеринбург: TATLIN, 2016. 238 с.
- Feick Robert, Colin Robertson. Geographic Expertise and Citizen Science: Planning and Co-Design Implications // *Geographic Citizen Science Design: No One Left Behind*, edited by Artemis Skarlatidou and Muki Haklay, 107—29. UCL Press, 2021. <https://doi.org/10.2307/j.ctv15d8174.13>.
- Gold Margaret, Erinma Ochu. Creative Collaboration in Citizen Science and the Evolution of ThinkCamps // *Citizen Science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, edited by Susanne Hecker, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, and Aletta Bonn, 146—67. UCL Press, 2018. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv550cf2.17>
- Hecker Susanne, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, Aletta Bonn.* Innovation in Open Science, Society and Policy — Setting the Agenda for Citizen Science // *Citizen Science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, edited by Susanne Hecker, Much Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, and Aletta Bonn, 1—24. UCL Press, 2018. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv550cf2.8>
- Lancor Rachael, Amy Schiebel.* Science and Community Engagement: Connecting Science Students With the Community // *Journal of College Science Teaching* 47, no. 4 (2018): 36—41. URL: <http://www.jstor.org/stable/44840596>
- Lemanski Charlotte.* Connecting research and policy: Individual and institutional triumphs and trails // *Across Theory and Practice: Thinking through urban research*. In: Grubbauer, M. / Shaw, K. (eds) Berlin / Jovis, 2018. С. 79—86
- Shirk Jennifer L., Rick Bonney.* Scientific Impacts and Innovations of Citizen Science // *Citizen Science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, edited by Susanne Hecker, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, and Aletta Bonn, 41—51. UCL Press, 2018. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv550cf2.10>

References

- Aleksievsky, M. D. *What forms of folk art gives rise to a sense of patriotism?*, available from <https://postnauka.ru/video/52639>
- History of development and implementation of the Strategic Plan*, available from <https://xn--11a.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE/%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D1%8F/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F>
- Where to go: the best cities for the first job attractiveness of cities for university graduates*, Rating-2018, Public report, available from <https://gradurating.strelka-kb.com/>
- Monitoring the employment of graduates*, available from http://vo.graduate.edu.ru/passport#/?items=65&slice=6&year=2015&year_monitoring=2016&board=0

- Sanoff, H. (2015) *Participatory design. Practices of public participation in shaping the environment of cities and towns*, per. from English, Snigireva, N., Smirnov, D. (ed.), Vologda: Project Group 8, 170 p.
- School of author's routes*, available from <https://m-i-e.ru/shkola>
- 30 facts about modern youth: a study by Sberbank and Validata*, available from https://www.sberbank.ru/common/img/uploaded/files/pdf/youth_presentation.pdf
- 100 thoughts about Yekaterinburg* (group of authors) (2016), Yekaterinburg: TATLIN, 238 p.
- Feick Robert, Colin Robertson. (2021) Geographic Expertise and Citizen Science: Planning and Co-Design Implications, *Geographic Citizen Science Design: No One Left Behind*, edited by Artemis Skarlatidou and Muki Haklay, 107—29. UCL Press, available from <https://doi.org/10.2307/j.ctv15d8174.13>.
- Gold, Margaret, Erinma, Ochu (2018) Creative Collaboration in Citizen Science and the Evolution of ThinkCamps, *Citizen Science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, edited by Susanne Hecker, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, and Aletta Bonn, 146—67. UCL Press, available from <http://www.jstor.org/stable/j.ctv550cf2.17>
- Hecker Susanne, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, Aletta Bonn (2018) Innovation in Open Science, Society and Policy — Setting the Agenda for Citizen Science, *Citizen Science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, edited by Susanne Hecker, Much Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, and Aletta Bonn, 1—24. UCL Press, available from <http://www.jstor.org/stable/j.ctv550cf2.8>
- Lancor Rachael, Amy Schiebel. (2018) Science and Community Engagement: Connecting Science Students With the Community, *Journal of College Science Teaching* 47, no. 4 pp. 36—41, available from <http://www.jstor.org/stable/44840596>
- Lemanski Charlotte. Connecting research and policy: Individual and institutional triumphs and trails, *Across Theory and Practice: Thinking through urban research*, In: Grubbauer, M. / Shaw, K. (eds) Berlin / Jovis, 2018. С. 79—86.
- Shirk, Jennifer L., Rick, Bonney. (2018) Scientific Impacts and Innovations of Citizen Science, *Citizen Science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, edited by Susanne Hecker, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel, and Aletta Bonn, 41—51. UCL Press, available from <http://www.jstor.org/stable/j.ctv550cf2.10>

Статья поступила в редакцию 20.04.2022; одобрена после рецензирования 15.05.2022; принята к публикации 31.05.2022.

The article was submitted 20.04.2022; approved after reviewing 15.05.2022; accepted for publication 31.05.2022.

Информация об авторах / Information about the authors

Анастасия Алексеевна Баймурзина — доцент, Екатеринбургская академия современного искусства (институт), egorova.eaca@gmail.com

Anastasiya Baymurzina — Associate Professor, Yekaterinburg Academy of Contemporary Art (Institute)

Лариса Евгеньевна Петрова — проректор по научной и инновационной работе, Екатеринбургская академия современного искусства (институт), petrova@eaca.ru

Larisa Petrova — Vice-Rector for Research and Innovation, Ekaterinburg Academy of Contemporary Art (Institute)

Ксения Александровна Пакулина — специалист по связям с общественностью, Екатеринбургская академия современного искусства (институт), ksenykelo@gmail.com

Kseniya Pakulina — Public Relations Specialist, Yekaterinburg Academy of Contemporary Art (Institute)

КИНОПАРАЛЛЕЛЬ

CINE-PARALLEL

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 66—73.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 66—73.

Эссе

УДК 791.43.05(510)

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.6

ГОНКОНГСКИЙ КОРОЛЬ КОМЕДИИ. К 60-ЛЕТИЮ СТИВЕНА ЧОУ

Александр Александрович Портнов

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва,
Россия, 12Alex06@mail.ru

Для цитирования: Портнов А. А. Гонконгский король комедии. К 60-летию Стивена Чоу // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 66—73.*

Essay

HONG KONG'S KING OF COMEDY. ON THE 60TH ANNIVERSARY OF STEPHEN CHOW

Alexandr A. Portnov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, 12Alex06@mail.ru

For citation: Portnov, A. A. (2022) Gonkongs kij korol' komedii. K 60-letiyu Stivena Chou [Hong Kong's king of comedy. On the 60th anniversary of Stephen Chow], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 66—73.

11.02.2022

Имя Стивена Чоу почти не известно западному зрителю, в отличие от имен Джеки Чана, Брюса Ли или Чоу Юньфата, однако в родном для них Китае ситуация практически обратная — как у нас с любовью вспоминают фильмы Гайдая, так и жители Поднебесной расплываются в улыбке при упоминании «господина Сина». Он стал олицетворением абсурдной комедии, наполненной пародированием как популярной западной, так и традиционной китайской культуры, а цитаты сыгранных Чоу персонажей превратились в поговорки, аналогично нашим «как пройти в библиотеку?» и «я не трус, но я боюсь». При этом лишь в 2001 году ему удалось пробиться на западный кинорынок с фильмом «Убойный футбол» (в другом

переводе — «Шаолиньский футбол»). К тому моменту Чоу уже редко снимался в кино сам, отдавая предпочтение режиссуре, в результате чего единственными его работами, получившими хоть какую-то известность за пределами Восточной Азии, стали как раз «Убойный футбол» и вышедшие спустя три года «Разборки в стиле кунг-фу». Однако в девяностые именно Стивен Чоу считался самой популярной кинозвездой Гонконга (Джеки Чан был лишь вторым): его фильмы каждый год собирали десятки миллионов местных долларов, регулярно обновляя рекорды проката. По сей день среди 25 самых кассовых гонконгских лент за всю историю свыше трети — фильмы с Чоу в главной роли. О любви китайцев к «господину Сину» говорит и тот факт, что шесть его работ вошли в «топ 250» лучших фильмов по версии пользователей крупнейшего китайского киносайта «Douban» (те же Джеки Чан и Брюс Ли не представлены в нем даже одной картиной).

Вообще-то настоящее имя Стивена звучит как Чоу Синчи (отсюда и прозвище, под которым его знают китайцы — «господин Син», что можно перевести в том числе как «господин Звезда»). Родился он в бедной гонконгской семье в 1962 году — когда мальчик в 10 лет увидел «Большого босса» с Брюсом Ли и вознамерился заниматься кунг-фу, денег у родителей на обучение не нашлось. Оставалось только повторять движения вслед за героями любимых фильмов и таким образом изучать боевые искусства. Поступить на актерские курсы при канале TVB у Чоу не получилось, пришлось ограничиться вечерней школой. Благодаря помощи более везучего друга Тони Люна (в будущем прославленного фильмами Джона Ву и Вонга Кар-Вая), он сумел устроиться на телевидении ведущим детской передачи, где и начал формировать собственный образ на экране — от ведущего требовалось удерживать внимание зрителя, чего Чоу добивался с помощью быстрой речи, подвижной мимики и постоянного использования игры слов. Параллельно он пытался построить и карьеру в кино — от ролей в массовке постепенно перешел к эпизодам с одной-двумя репликами и к 1988 году наконец попал в разряд актеров второго плана. Этапной стала роль мелкого жулика в криминальной ленте «Последнее правосудие», отмеченная в том же году Тайваньской киноакадемией как лучшая роль второго плана. В следующем году Чоу сыграл напарника Джета Ли в боевике «Битва дракона». Однако, не смотря на вроде бы суровый тон обеих картин, и там и там Стивен перевоплощался в комичных персонажей-сайдкиков. В будущем он полностью сосредоточится на комедийном жанре — единственный «серьезный» образ Чоу примерит только в новом тысячелетии и это будет крохотное cameo в историко-революционной эпопее «Основание Китая», снятой к шестидесятилетию КНР. Уже в 1990 году ему доверили первую



Стивен Чоу в образе агента Лин Лин Чи в фильме «Из Китая с любовью»

главную роль в малобюджетной комедии «Все для победителя» (в другом переводе — «Победитель получает все»), и когда она стала самым кассовым фильмом года, заработав 41,3 млн долларов, Стивен Чоу мгновенно оказался наиболее востребованным гонконгским актером.

Девяностые годы были странным временем как в Гонконге, так и в остальном Китае — жители первого с тревогой ждали объединения с коммунистами, ненавистью к которым их десятилетиями накачивали хозяева-британцы, во втором только что подавили демонстрантов на площади Тяньаньмэнь, четко дав понять, что никаких демократических реформ в ближайшие десятилетия ждать не стоит. В этих условиях у зрителя возник запрос на максимально эскапистское кино — аполитичное



Чоу на вручении
наград
Гонконгской
киноакадемии

и оторванное от реальности, способное отогнать мысли о неопределенном будущем. Именно тогда расцвел жанр абсурдной комедии, получивший название «*mo lei tau*» и именно с этим жанром навеки связал свое имя Стивен Чоу. Он как никто другой уловил настроения китайцев и постарался по максимуму удовлетворить их нужду в «обезболивающем». Здесь пригодились и его подвижная мимика, и быстрая речь, и страсть к словесному юмору. Четыре года подряд комедии со Стивеном Чоу последовательно обновляли кассовые рекорды среди гонконгских лент. Видя, что народ охотно идет смотреть на него в кино, Чоу постепенно добивался все большей творческой свободы, став сначала сценаристом и режиссером, а затем и продюсером собственных фильмов. Это позволило ему в полном объеме воплотить свои замыслы на экране.

Ключевым элементом «*mo lei tau*» стала пародийность — фильм «Все для победителя» уже создавался как пародия на недавний хит «Бог игроков» с Чоу Юньфатом и в итоге превзошел объект пародии в прокате. Успех «Все для победителя» оказался столь громким, что в продолжении персонажа Стивена Чоу свели с героями «Бога игроков» — случай беспрецедентный в истории кино (представьте Джеймса Бонда, действующего «в паре» с Остином Пауэрсом, или встречу Джона Рэмбо с Топпером Харли из «Горячих голов»). В итоге два фильма про карточных шулеров слились в общую франшизу из десятка частей, а сам Чоу в дальнейшем частенько добавлял в другие работы отсылки к своему первому успешному проекту.



Кадр из фильма «Сопrotивление в школе»

Раз пародия на гонконгский хит так удачно выстрелила, надо было ковать железо пока горячо и Чоу замахнулся на современный Голливуд. История о двух полицейских «Карри и Пеппер» подшучивала над «Смертельным оружием», «Сопrotивление в школе» (в других переводах — «Пробейся назад в школу» и «Школа для настоящих мужчин») пародировало «Детсадовского полицейского» со Шварценеггером, «Кулак ярости-1991» и «Легенда о драконе» — боевики с кумиром Стивена Брюсом Ли, «Из темноты» — «Леона», «Операция стоимостью 60 миллионов долларов» — «Маску» и т. д. В качестве объекта для высмеивания специально

выбирались наиболее громкие премьеры последних лет, которые зритель гарантированно видел. Таким способом он мог легко понять, к чему отсылает та или иная сцена, и развеселиться от неожиданного контраста между серьезностью оригинала и комизмом пародии. В 1994 году Чоу впервые выступил в качестве режиссера и сценариста фильма «Из Китая с любовью» (понятное дело, пародии на переживавшую новый подъем Бондиану с Пирсом Броснаном) — снятая за три года до воссоединения Гонконга с Китаем, лента органично вписалась в целую серию вышедших тогда гонконгских картин о неизбежном пришествии коммунистов. В те же годы Джеки Чан в «Полицейской истории 3» боролся с преступностью бок о бок с Мишель Йео в роли инспектора народной милиции КНР, а Джет Ли, будучи китайским офицером, спасал невесту гонконгского бизнесмена в «Телохранителе из Пекина». Несмотря на то, что злодеи в таких лентах сами нередко были выходцами из коммунистического Китая, киношники как могли пытались приучить зрителя к мысли, что под властью КПК ему будет жить не так уж и плохо. «Из Китая с любовью» следовал этим правилам — материковые китайцы в ней представляли людьми бедными, недалекими и падкими на взятки, но в большинстве своем положительными персонажами. Главный герой Лин Лин Чи (имя, звучащее практически как «007» на кантонском диалекте — яркий образец страсти Чоу к каламбурам) героически боролся с врагами коммунистического Китая и капиталистического Гонконга, тем самым демонстрируя, что у того и другого больше сходств, чем различий. «Из Китая с любовью» стал еще и первым фильмом Чоу, показанным за пределами Гонконга — в Японии, где он также снискал популярность.



Стивен Чоу и Нг Ман-Тат в фильме «Да здравствует судья!»

Начиная с фильма «Все для победителя» у Чоу появляется постоянный экранный партнер Нг Ман-Тат, вдвоем с которым они сыграли в 25 картинах. Молодой, стройный и привлекательный Чоу и возрастной, полный и неизменно усатый Нг образовали удивительно органичную пару, периодически играя то сына с отцом, то ученика и наставника, то коллег по работе, а то и злейших врагов. Сравнить их можно с дуэтом Андрея Миронова и Анатолия Папанова, часто воплощавших на киноэкране и театральной сцене похожие типажи. Наиболее ярко Нг Ман-Тат проявил свой комедийный талант в сиквеле «Сопrotивления в школе», где неожиданно предстал в образе шварценеггеровского терминатора — появление в самый напряженный момент невысокого пузатого китайца с залысинами и топорщащимися усами в черном кожаном костюме и солнцезащитных очках, уничтожающего террористов при помощи дробовика, производит поистине неизгладимое впечатление.



Китайский шпион — мастер конспирации. Кадр из фильма «Из Китая с любовью»

Постепенно Чоу развивал и другие элементы «mo lei tau». Особое значение имело для него доведение ситуации до полного абсурда, при котором любое действие персонажа вызывает у зрителя смех. Завязка сюжета «Сопrotивления в школе» происходит после того, как шеф полиции теряет пистолет во время посещения полицейской академии — признаться в этом, значит уйти на пенсию с репутацией идиота, поэтому приходится найти среди своих сотрудников наиболее молодо выглядящего (им и оказывается персонаж Чоу), чтобы тот под видом школьника внедрился в академию и выяснил, кто мог украсть пистолет. Вопреки бредовости миссии, персонажи отнесутся к ней со всей серьезностью, благодаря чему перед зрителем развернется история оперативника, ответственно выполняющего лишенный всякого здравого смысла приказ. При этом абсурдность условий отнюдь не служит синонимом авторского произвола — все герои действуют в строгом соответствии со своими характерами, а их поступки, кажущиеся глупыми с точки зрения нашей реальности, происходят в полном согласии с заданными изначально правилами игры.



Стивен Чоу и Джеки Чан в фильме «Король комедии»

Контраст между абсурдностью действий и невозмутимой реакцией на них со стороны героев вообще станет излюбленным приемом Чоу. Демонстрация мастером-оружейником в фильме «Из Китая с любовью» своего изобретения — специального шпионского фонарика, работающего только от источника света (поэтому в темноте ему необходимо подсвечивать другим фонариком) — вызывает у окружающих полный восторг (это они еще не видели «самое совершенное оружие в мире» от того же мастера — пистолет, граната, нож, пакет с наркотиками, велосипедная цепь и другие смертельные штуки, собранные вместе наподобие связки ключей). В плане юмора Чоу часто сравнивают с Граучо Марксом, Мэлом Бруксом и Джимом Керри: от первого пришла манера речи, от второго — страсть к пародированию, от третьего — мимика. Но если и искать его предшественников в западной культуре, то это, безусловно, «Монти Пайтон», совмещавшие все три элемента и также использовавшие абсурд в качестве комического приема. Чоу, в свою очередь, порой даже визуально цитировал некоторые работы «пайтонов», но вслух, кажется, никогда не заявлял о преемственности по отношению к британцам. Юмор у него, как и сама атмосфера Гонконга, удивительно органично сочетал «азиатчину» и «западничество», — если в традиционной конфуцианской культуре самой страшной катастрофой считается «потеря лица», что напрочь отбивает у носителей этой культуры любую самоиронию, то персонажи Чоу регулярно попадали в дурацкое положение, а сам он охотно шутил над собой (фильм «Король комедии» — во многом сублимация личного опыта работы Стивена в кино, а в «Боге кулинарии» главный герой является его полным тезкой), не стесняясь при этом грубого и вульгарного юмора, а также демонстрации жестокости, характерных для азиатского кино. Чоу охотно признавал, что, помимо гонконгского кинематографа, на него очень сильно повлияли Голливуд и японская анимация (его персонажи и вправду очень «мультиашны»), а свои фильмы в шутку называл чем-то средним между «Убить Билла» и комедиями Лорела и Харди. Жертвами его насмешек становились мужчины и женщины, богачи и бедняки, чиновники, полицейские, иностранцы, представители духовенства и меньшинств — в наше время большую часть этих фильмов сочли бы неpolitкорректными.



Кадр из фильма «Убойный футбол»

При всем этом влияние китайской культуры на творчество Чоу оставалось преобладающим. Отдавая должное классическому псевдоисторическому кино, действие фильмов «Да здравствует судья!», «Король нищих», «Правосудие моей пятки» он перенес во времена империи Цин. В них проявилась еще одна характерная для жанра «mo lei tau» деталь — стирание грани между прошлым и настоящим, наполнение мира традиционного Китая множеством анахронизмом: при дворе китайских императоров звучит поп-музыка, чиновники разговаривают на современном слэнге, мастера кунг-фу побеждаются при помощи электричества и т. д. Правило это действует и в обратную сторону — в комедии «Бог кулинарии», происходящей в наши дни, Чоу является на финальный поединок в облачении шаолиньского монаха, превращая кулинарное шоу в поле боя не на жизнь, а на смерть. Намеренно или нет, он пересобрал на экране всю историю Поднебесной: из XIX века двинулся во времена династии Мин («Флиртующий ученый», в другом переводе — «Влюбленный ученый»), затем в китайское Средневековье («Полицейский из Запретного города», в другом переводе — «Страж Запретного города»), завершив «погружение» экранизацией классического романа «Путешествие на Запад». Несмотря на полное отсутствие пиетета к седой древности, ему удалось в канун воссоединения с КНР охватить практически все важнейшие константы родной культуры, вывернув их наизнанку.



Чоу в наши дни

После ряда обидных неудач в прокате, Чоу в значительной степени пересмотрел свой подход к кино. «Король комедии» (название, возможно, оммаж любимому Стивену Мартину Скорсезе), выпущенный под занавес XX века, уже помимо привычного абсурда содержал драматическую составляющую, демонстрируя экзистенциальные переживания актера-неудачника. Смена тона пришлась зрителю по душе, и новый фильм Чоу вновь возглавил ежегодный топ кассовых хитов. После этого он взял перерыв на два года, вернувшись уже с «Убойным футболом» — впервые в истории гонконгская лента заработала свыше 60 млн. долларов, а Стивен на пороге сорокалетия сумел, наконец, пробиться одновременно в кинотеатры Европы, Америки и материкового Китая. Премьера «Разборки в стиле кунг-фу» состоялась только через три года (и снова успех, и снова рекорды в прокате), а еще через четыре года Чоу сыграл свою последнюю главную роль в фильме «Седьмой».

Уже четырнадцать лет он занят исключительно режиссурой — несмотря на то, что коммунистические власти в свое время запретили «Из Пекина с любовью», никаких разногласий с ними у Чоу нет, и его ленты покоряют прокат Поднебесной (их доход теперь измеряется не десятками, а сотнями миллионов, причем уже вполне американских долларов). В настоящее время готовящийся отметить шестидесятилетний юбилей Стивен Чоу гордо носит неофициальное звание «китайского Спилберга», как самый успешный режиссер в истории своей страны. От «то lei tau» при этом с каждым годом остается все меньше и меньше — собравшие охапку азиатских кинонаград «Разборки...» стали его концентрированным выражением, вобрав все наработки предыдущего десятилетия и перегнув палку везде, где только можно. Хотя период «экспансии» данного жанра на Запад продлился недолго, для Квентина Тарантино и Билла Мюррея этого оказалось достаточно, чтобы назвать Чоу гением комедии.

Уже тридцать лет назад начались разговоры о «феномене Стивена Чоу» — стремительный взлет и практически непоколебимое господство на экранах кинотеатров в течение целого десятилетия, а также никуда не исчезнувшая за многие годы любовь зрителей очень ярко характеризуют его как творца, но еще ярче они характеризуют тех людей, для которых Чоу работал. Массовое кино вообще недооцененный источник по изучению общественного сознания — «загадочную русскую душу» упорно продолжают постигать по Тарковскому и Герману, хотя абсолютно забытый ныне режиссер Владимир Роговой явно знал ее гораздо лучше, раз его «Офицеров» каждый год все смотрят на 23 февраля. Точно так же о Китае и китайцах вряд ли можно что-то узнать у Вонга Кар-Вая или Чжана Имоу, зато фильмы Стивена Чоу скажут об их вкусах, настроениях и привычках практически все. Если уж XXI веку суждено стать «веком Азии», то «господин Син», влияние которого на Китай можно сравнить разве что с влиянием Чарли Чаплина на Америку, вполне может послужить проводником во внутренний мир наших восточных соседей.

Материал поступил в редакцию 11.02.2022; одобрена после рецензирования 20.05.2022; принята к публикации 31.05.2022.

The material was submitted 11.02.2022; approved after reviewing 20.05.2022; accepted for publication 31.05.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Александрович Портнов — аспирант кафедры истории Средних веков, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия, 12Alex06@mail.ru

Alexandr Portnov — postgraduate student of the Department of History of the Middle Ages, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, 12Alex06@mail.ru

КИНОПАРАЛЛЕЛЬ

CINE-PARALLEL

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 74—81.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 74—81.

Эссе

УДК 791.43.05(510)

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.7

КАК 48 ЛЕТ НАЗАД КИТАЙ ЗАХВАТИЛ ЕВРОПУ

Александр Александрович Портнов

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Москва, Россия, 12Alex06@mail.ru

Для цитирования: Портнов А. А. Как 48 лет назад Китай захватил Европу // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 74—81.*

Essay

HOW CHINA INVADED EUROPE 48 YEARS AGO

Alexandr A. Portnov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, 12Alex06@mail.ru

For citation: Portnov, A. A. (2022) Kak 48 let nazad Kitaj zahvatil Evropu [How China invaded Europe 48 years ago], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 74—81.

17.02.2022

700 миллионов китайцев вторгаются в Европу и почти без боя оккупируют ее. Президент Франции по телевидению обращается к нации, призывая сопротивляться захватчикам до конца, после чего немедленно садится в самолет и покидает страну. Когда же наконец враг переходит границу, все — от полицейских до бизнесменов — внезапно оказываются убежденными марксистами, годами ждавшими, когда их освободят от капиталистического ярма. В кратчайший срок европейские государства попадают под власть Китая, а их правители вынуждены укрыться в Америке (за исключением бежавшей в Гонконг королевы Великобритании). И даже папа римский признает власть оккупантов, уступив им реквизируемый Собор Святого Петра — теперь резиденцией понтифика служит скромная квартира, с балкона которой он под звуки «Интернационала» и обращается к пастве...



Префект полиции и архиепископ Парижский устраивают генералу Пу Ену экскурсию по французской столице

Такова вкратце завязка фильма Жана Янна «Китайцы в Париже», вышедшего на экраны в 1974 году на пике увлечения европейцев левыми идеями. Если в Соединенных Штатах нашествие коммунистов представлялось inferнальным ужасом и за редкими исключениями (вроде замечательной ленты Нормана Джуисона «Русские идут! Русские идут!») изображалось исключительно как набег гуннов, сметающих все на своем пути, то в Европе свой аналог «Красного рассвета» или «Вторжения в США» вряд ли был возможен — компартии тут действовали легально, более того, во Франции и Италии за них голосовали миллионы человек. Напугать кого-то угрозой с Востока было не такой простой задачей. Поэтому и «Китайцы в Париже» под чутким надзором Янна оказались не притчей об ужасах оккупации, а гротескной сатирой, в которой главными негативными персонажами внезапно оказались... французы.



«Галери Лафайет» — главный универмаг Франции, ставший резиденцией китайского комиссара

Год выхода фильма на экран не случаен — Франция (как и вся Европа) с конца шестидесятых по конец семидесятых переживала последний и кое-где самый мощный всплеск коммунистических настроений. Причем Советский Союз и дружественные ему компартии многим уже казались недостаточно радикальными, отчего все чаще взоры левых обращались на маоистский Китай. Практически одновременно с Жаном Янном Микеланджело Антониони снимал собственное кино непосредственно в Китае, а Альберто Моравиа (чьи романы легли в основу фильмов «Чочара», «Презрение», «Вчера, сегодня, завтра», «Конформист» и т. д.) в своих статьях защищал Культурную революцию. Иллюстрацией господствовавших тогда настроений может служить «Китайка» Жан-Люка Годара, в которой дети вполне буржуазных семей «играют» в хунвейбинов. Годар и Янн одно время работали вместе, так что не удивительно, что оба разделяли ироничное отношение к таким увлечениям, не связанным с глубоким пониманием марксизма.



Генерал Пу Эн с главой марионеточного правительства Монтобером

Параллельно интересу «снизу», Китай стал объектом пристального интереса «сверху» — еще в 1964 году де Голль первым из западных политиков установил дипломатические отношения с КНР, а спустя девять лет его преемник Помпиду вслед за Никсоном встретился с Мао. Тогда же министр по фамилии Пейрефит выпустил книгу с говорящим заголовком «Когда Китай проснется, мир содрогнется», в которой предрек неизбежное доминирование Пекина в мировой экономике (не прогадал). В общем, голос Янцзы с каждым годом все лучше слышался на берегах Луары, и Жан Янн, до того снявший две успешные сатирические комедии, не смог пройти мимо подобной темы.



Фестиваль франко-китайской дружбы

Как ни забавно, главными героями фильма, в названии которого есть слово «китайцы», являются вовсе не китайцы — они тут скорее функция, условные инопланетяне, своим вмешательством в жизнь парижан запуская основной сюжет. При том, что новые хозяева Европы больше напоминают персонажей советских анекдотов, переходящих границу мелкими группами по два-три миллиона человек при поддержке обоих танков, но без авиации (поскольку летчик болеет), Янн явно симпатизирует именно им. За время оккупации ни один француз не погиб от китайской пули, никого не репрессировали по политическим мотивам, даже вооружены солдаты Мао исключительно цитатниками председателя — автомата или пистолета у них при всем желании обнаружить не получится. Назначенный верховным комиссаром Франции молодой генерал Пу Ен и вовсе являет пример чуткого и интеллигентного идеалиста, которому приходится нянчиться с непослушными детьми: он искренне пытается решать накопившиеся во французском обществе проблемы, но делает это порой очень наивно. Люди постоянно гибнут на дорогах? Нет проблем, надо уничтожить все автомобили! И вот уже китайцы закатывают в бетон пляжи на Лазурном берегу, чтобы было где складировать конфискованные и ждущие утилизации машины. Но французам ведь нужен транспорт? В Китае уже давно придумано решение — рикша! И теперь по улицам Парижа туда-сюда снуют запряженные людьми повозки («Это явно кому-то выгодно», — комментируют французы. «Известно кому! Производителям шагомеров!») — немедленно следует ответ).

Поначалу кажется, что Франция готова принять свет цивилизации с Востока, ведь служить китайцам хотят буквально все: и пресса, и чиновники, и коммунисты, и голлисты, и даже духовенство. «Церковь всегда благосклонно следила за справедливой борьбой китайского народа!», — сообщает архиепископ Парижский при первой встрече с Пу Еном. «Ни одна из пяти республик так не заботилась о французах, как Китайская Народная!», — вторит ему глава марионеточного правительства Монтобер (едкая карикатура сразу на двух будущих президентов Франции — Жискара д'Эстена, от которого ему досталась внешность и аристократическая фамилия, и Миттерана, «одолжившего» свою манеру речи с мимикой). Самым же фанатичным сторонником Пекина оказывается католический священник, настолько

уверовавший в марксизм-ленинизм, что новые власти признают его «почетным китайцем» (правда, старые привычки никуда не делись и то и дело в речи вместо обращения «товарищ» проскакивает «сын мой»).



«Скидки до 30% доблестным китайским солдатам!»



Французский дух не сломить!

Увы, Пу Ену досталась в высшей степени неблагодарная публика. Французы отчаянно цепляются за свой прежний образ жизни и любое нововведение встречают с отчаянным сопротивлением... в истинно французском духе, т. е. ворчат, демонстративно отказываются есть китайскую еду, ну и для разнообразия могут крикнуть что-нибудь обидное — например, «китаезы гоу хоум!» (по-французски, разумеется, чтобы китайцы не поняли, о чем речь). С другой стороны, разве можно сопротивляться иначе, ведь даже армия оказалась полностью некомпетентной перед лицом вторжения извне: пролог фильма демонстрирует чудную сцену, в которой французские генералы ищут ключ от ядерного чемоданчика (где тот спрятан, знает лишь министр, но он сбежал первым) и в своих поисках учиняют настоящий разгром, после чего в помещение спокойно входит китайский командир, открывает первый попавшийся ящик и на его обратной стороне находит приклеенный скотчем ключ — ну кто устоит перед настолько превосходящим противником?



Режис Форнере празднует свой первый заработанный миллиард

В результате спасителем Франции оказывается самый неприятный и алчный из всех персонажей — владелец секс-шопа Режис Форнере в исполнении самого Янна, который ухитряется одновременно наживаться на горе Родины и, втершись в доверие к китайцам, ловко манипулировать простодушными оккупантами. Без него фильм лишился бы самого яркого эпизода — помпезного представления в Гранд-опера коммунистической версии «Кармен», подражающей революционным операм времен Культурной революции («Красный женский отряд», «Седая девушка», «Алеет Восток» — всех не перечислить). Действо на сцене никого не оставит равнодушным: дон Хозе воюет с американскими империалистами, Кармен проводит сеансы самокритики, все персонажи машут красными флагами и клянутся в верности учению Ленина, а в финале музыку Бизе сменяет хор, поющий «Вставай, проклятьем заклейменный!..». В итоге и Пу Ен доволен проявлением пролетарской сознательности французов, и Режис, выкупивший здание Гранд-опера и предложивший идею постановки, заработал хорошие деньги. «Одно дело управлять Азией, Европой и всем миром, и совсем другое — кордебалетом!» — говорит он, подсчитывая выручку. Теперь (и только теперь!), превратившись в самого богатого человека Франции, Режис может подумать и о том, как ее с выгодой для себя освободить.



Доблестные бойцы Сопротивления взяли за автоматы — к этому моменту в стране уже не осталось ни одного китайца

Естественно, подобный фильм вызвал бурю негодования. Французов изобразили жестокими, эгоистичными и алчными дураками, готовыми подбострастно пресмыкаться перед оккупантами, держа кукиш в кармане, но практически не вынимая его оттуда. Для нападков в адрес режиссера хватило бы одной только сцены вторжения, в которой тысячи автовладельцев на границе режут друг друга в борьбе за право первыми покинуть страну: в ход идут ножи, топоры, лопаты, экран заливают кровью, и вот, когда уже не осталось ни одного живого человека, под звуки «Оды к радости» появляется китайская армия, устилающая себе дорогу цветами. И это только начало! Первое, что бросаются делать освобожденные — строчить друг на друга доносы, которых образуется так много, что китайцы лишь разводят руками. Чего-чего, а такого от европейцев они не ожидали. Да и Режис, спасая Отечество, намеренно использует худшие качества своих соотечественников. Журнал *Le Mond* разгромил «Китайцев в Париже», охарактеризовав их не иначе, как «памятник пошлости». Жан Янн не растерялся и на всех афишах велел разместить приписку — «Памятник» (*Le Mond*). Не остались в стороне и французские маоисты, углядевшие в фильме антикоммунистическую пропаганду (при том, что сам Янн был не чужд левых взглядов), плюс Пекин непосредственно подлил масла в огонь, грозя французскому правительству серьезными последствиями, если «Китайцев» не снимут с проката. Время, впрочем, все расставило на свои места и ныне во Франции фильм считается комедийной классикой, да и жители Поднебесной скорее находят его забавным.



Президент Франции возвращается в освобожденную Родину

Погружение в детали «Китайцев в Париже» вызывает особое удовольствие — пусть прошло почти столетия и коммунистическую революцию в Европе вряд ли стоит ждать в ближайшем будущем, но многое, что высмеивает Янн, не потеряло актуальность и в XXI веке. О «Желтой опасности» говорили еще при дворах Вильгельма II и королевы Виктории, а теперь, когда Китай, по определению того же Пейрефита, и в самом деле «проснулся», редкий день обходится без новостей о возможном мировом конфликте с его участием. Тем правильнее пересмотреть фильм, высмеивающий в том числе нагнетание страха перед вторжением китайских орд, и лишний раз подумать, а не будут ли эти орды так же, как и в кино, встречать с цветами и слезами умиления те самые люди, которые громче всех кричат об угрозе с Востока.

Материал поступил в редакцию 17.02.2022; одобрена после рецензирования 20.05.2022; принята к публикации 31.05.2022.

The material was submitted 17.02.2022; approved after reviewing 20.05.2022; accepted for publication 31.05.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Александрович Портнов — аспирант кафедры истории Средних веков, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия, 12Alex06@mail.ru

Alexandr Portnov — postgraduate student of the Department of History of the Middle Ages, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, 12Alex06@mail.ru

КИНОПАРАЛЛЕЛЬ

CINE-PARALLEL

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 82—88.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 2. P. 82—88.

Эссе

УДК 791.43.05(510)

DOI: 10.54347/Lab.2022.2.8

АНИМАЦИЯ. СДЕЛАНО В КИТАЕ

Александр Александрович Портнов

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Москва, Россия, 12Alex06@mail.ru

Для цитирования: Портнов А. А. Анимация. Сделано в Китае // Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 2. С. 82—88.

Essay

ANIMATION. MADE IN CHINA

Alexandr A. Portnov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, 12Alex06@mail.ru

For citation: Portnov, A. A. (2022) Animaciya. Sdelano v Kitae [Animation. Made in China], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 82—88.

13.03.2022

Если о том, что в Китае, оказывается, существует свое кино, мир узнал уже довольно давно, то наличие за Великой стеной собственной мультипликационной индустрии еще каких-нибудь десять лет назад представлялось фактом отнюдь не бесспорным. К тому моменту, как китайские аниматоры заявили о себе во весь голос, рынок мультипликации — наиболее высокотехнологичного и экспрессивного из всех видов киноискусства — уже не первое десятилетие плотно контролировался Соединенными Штатами Америки и Японией: первые по сей день практически безраздельно господствуют на больших экранах (95 % самых кассовых мультфильмов сняты в США), вторая — на телевидении (60 % от общего числа мультсериалов). Поэтому появление реального конкурента в лице Китая стало настоящей неожиданностью.



Кадр из мультфильма «По ту сторону океана»

На самом деле история китайской анимации насчитывает целое столетие (в этом году ровно век исполняется первому снятому в Поднебесной анимационному фильму — ныне утраченному короткометражному ролику братьев Ван, рекламирующему пишущие машинки), однако по большей части она оставалась продуктом для внутреннего потребителя. Такой классический ее образец, как вышедший в 1961 году «Царь обезьян», известный также под названием «Переполох в небесных чертогах», получил признание за пределами Китая лишь спустя двадцать лет (западные критики, как и положено, углядели в главном герое скрытую сатиру на Мао Цзэдуна и устроенный им «переполох»). Лишь в 2016 году фильм «По ту сторону океана» (в другом переводе «Большая рыба и Бегония») сумел привлечь внимание мирового киносообщества и был выпущен в широкий прокат восемью государствами, в том числе США и Россией. При копеечном по меркам жанра бюджете в 5 млн долларов мультфильм «По ту сторону океана» поражает невероятным качеством анимации, невольно вызывающим сравнение с работами Хаяо Миядзаки, и трогательной историей, встраивающей народные поверья в рамки понятных (в том числе и западному зрителю) законов драматургии. Не удивительно, что он добился весьма значительного для неамериканской и неазиатской ленты успеха, собрав около 85 млн. долларов в прокате.



Кадр из мультфильма «Легенда о Хэй»

Можно обратить внимание, что китайские аниматоры, работающие в традиционной манере, стараются «подстраиваться» под стилистику аниме, пользующегося популярностью у большинства жителей Поднебесной. Так, очень сложно поверить, что вышедший в 2019 году мультфильм «Легенда о Хэй», выросший из одноименного веб-сериала, произведен не в Японии, а в Китае. Однако в случае с компьютерной анимацией ситуация, скорее, противоположная — тут очень заметно как раз американское влияние, проявляющееся даже во внешности персонажей, которая, при сохранении азиатских черт, ближе к западному «правдоподобию», чем к японской «утрированности». Герои вышедшего в один год с «Легендой о Хэй» 3D-мультфильма «Белая змея» вполне могли бы появиться в одной из работ студии «Disney» или «Pixar». И хотя в случае с компьютерной графикой разница в бюджетах между Китаем и Голливудом сильнее бросается в глаза, именно в этой области китайские аниматоры смогли произвести настоящую сенсацию с мультфильмом «Нэчжа», заработавшим в 2019 году 742,5 млн долларов. «Нэчжа» установил сразу несколько рекордов — он не просто стал успешнейшим неголливудским анимационным фильмом всех времен и единственным таковым в первой полусотне самых кассовых мультфильмов, но и побил рекорд по денежной выручке с одной страны (свыше 700 млн). Такой громкий успех, не имевший прежде прецедентов, невольно вызывает желание узнать, какие же струны китайской души создателям удалось задеть, раз их детище собрало перед экранами около 145 млн зрителей?



Так Нэчжу представляли в 1979 году
(кадр из мультфильма «Нэчжа покоряет морского дракона»)

Вообще, Нэчжа — это персонаж китайской народной религии, когда-то давно «перекочевавший» вместе с буддизмом из Индии, но очень удачно вписавшийся в местный пантеон. Вечный ребенок, он тем не менее наиболее известен своей победой над повелителем драконов Восточного моря, описанной в одном из средневековых китайских романов «Возвышение в ранг духов» (т. е. он что-то среднее между Святым Георгием и Мальчиком-с-пальчиком). Сюжет этот столь любим китайцами, что его экранизации выходят чуть ли не каждый год, а сам Нэчжа, считающийся вдобавок ко всему покровителем детей и, как ни странно, автоводителей, в популярности может сравниться только с царем обезьян Сунь Укуном. Классической считается экранизация 1979 года «Нэчжа покоряет морского дракона», это первый полнометражный мультфильм, выпущенный в Китае после Культурной

революции, с незначительными изменениями переносящий на экран сюжет «Возвышения в ранг духов».

Если кинематограф Поднебесной предлагает зрителю богатый выбор тем и жанров, то мультипликация как будто бы целиком и полностью посвящена мифологии — во всех перечисленных выше мультфильмах действуют сказочные герои, духи и боги, чаще всего на фоне псевдоисторического антуража. Исключения хоть и имеются, но в борьбе за аудиторию они явно проигрывают местному аналогу фэнтези. Это вполне объяснимо, учитывая, что эта самая аудитория на 2/3 состоит из детей до 18 лет, которым приключения в магическом мире, полном ярких красок и диковин, гораздо интереснее банальной реальности. Анимация в этом плане предоставляет режиссеру полную визуальную свободу. Если в игровом кино небесные дворцы и драконье царство на морском дне смотрелись бы инородно в одном кадре с актерами из плоти и крови (да и динамика заметно бы просела), то будучи нарисованными от руки или же на компьютере, они приобретают необходимую гармонию. Ранние мультфильмы, созданные в XX веке, к тому же несли на себе сильный отпечаток традиционной культуры — облик обезьян из «Переполоха в небесном чертоге» копировал грим актеров Пекинской оперы, а размытые фоны подражали средневековой пейзажной живописи. Сейчас китайская анимация все больше походит на зарубежную, а авторы позволяют себе подшучивать над известными сюжетами. Так, например, рождение Нэчжи недвусмысленно пародирует сцену первого появления Терминатора, а во время финальной схватки звучит узнаваемая мелодия из *Mortal Kombat*. Во многом удачное сочетание традиции и новации, своего и заимствованного и обеспечило такой небывалый интерес к «Нэчже».



Анимация 1961 г. (кадр из мультфильма «Царь обезьян»)

Положа руку на сердце, не китайца первая половина мультфильма может шокировать настолько, что отобьет всякое желание смотреть его до конца. Дело и в обилии отсылок к сюжетам и мифам, знакомым любому жителю Поднебесной, но непонятным европейцу, из-за чего с первого раза тяжело разобраться, о чем идет речь. И в крайне специфичном юморе: китайцы в принципе отличаются какой-то особенной терпимостью к шуткам ниже пояса (даже «По ту сторону океана»,

при всей своей медитативности, отметился на этом поприще), что еще можно понять в кино, адресованном взрослой аудитории, но в мультике для детей в таком количестве смотрится инородно. По счастью где-то в середине тон повествования резко становится более серьезным, и те зрители, кто, собрав волю в кулак, все же решатся досмотреть «Нэчжу» до конца, окупят потраченное время с лихвой.

Режиссер Ян Юй (который одновременно сценарист и продюсер, т. е. несомненный «отец» проекта) основательно перелопатил сюжет оригинального мифа, фактически оставив от него только оболочку — появление в семье знатного военачальника Ли Цзина наделенного сверхспособностями сына и поединок с драконом. Наполнение же истории принципиально иное: Нэчжа выведен скорее отрицательным персонажем, по ошибке получившим при рождении мощь Жемчужины зла, многократно усилившей негативные стороны его характера. В результате любое положительное начинание Нэчжи неизбежно оборачивается разрушениями и гибелью ни в чем не повинных людей, понятное дело, не питающих к нему никаких теплых чувств. Трагедию героя дополняет и тот факт, что боги, дабы не дать его темной стороне выйти из-под контроля, намерены уничтожить ребенка, едва тот достигнет трехлетнего возраста.



Анимация 2019 г. (кадр из мультфильма «Нэчжа»)

Подобным же образом Ян Юй деконструировал и образы остальных персонажей — бессмертный даос Тай И, выступавший наставником Нэчжи в оригинальной истории, в мультфильме выведен туповатым алкоголиком, по нерасторопности которого его ученик и стал воплощением зла, а Ли Цзин, чьи отцовские качества в мифе оставляли желать лучшего, наоборот, предстает самоотверженным родителем, готовым принести самого себя в жертву ради спасения сына. Но наиболее радикально создатели мультфильма переработали центрального антагониста, в качестве которого выступает сын драконьего царя Ао Бин. Из проходного персонажа, достаточно быстро убитого Нэчжой, он стал фактически вторым главным героем и его зеркальным отражением — добрый и благородный, искренне стремящийся помогать людям вопреки их страху перед «чудовищем» (даже в человеческом облике Ао Бин сохраняет многие драконьи черты), но волею обстоятельств вынужденный совершать злые поступки. Усиливает драматизм его отношений с Нэчжой и тот факт, что до того, как стать врагами, они успели подружиться, поскольку оказались единственными существами в мире, не видевшими в друг друга монстров. В финале Ао Бин и вовсе оказывается перед ужасающим выбором — либо убить единственного близкого человека (а вместе с ним и тысячи мирных жителей Чэньтангуаня) ради спасения своего народа, либо сохранить им жизнь, но обречь драконов на вечную тюрьму в морской пучине. Таких сложных моральных вопросов в западном массовом кино с каждым годом ставится все меньше, а «Нэчжа», вообще-то,

рассчитан в первую очередь на детей. Спасибо нужно сказать и аниматорам, передавшим внутреннюю борьбу героя исключительно за счет мимики: за считанные доли секунды на лице Ао Бина можно разглядеть отчаяние, боль, страх, гнев и, наконец, ярость, которые вряд ли сумел бы сыграть живой актер.



Финальный поединок Нэчжи и Ао Бина

Почти двухлетняя работа над сценарием позволила привнести во вполне «боевиковую» историю такую психологическую глубину, что поневоле хочется закрыть глаза на все неудачные шутки и гэги. Вдобавок при небольшом по меркам мировой анимации бюджете (20 млн. — «Disney» уже давно оперирует десятикратно большими суммами) «Нэчжа» может похвастаться невероятной красоты экшен-сценами, вычурными и цветастыми фонами, проработкой мельчайших деталей вплоть до узоров на одежде и волос, являющихся тем еще кошмаром для аниматоров. А некоторые кадры вызывают неподдельный эстетический восторг. Это наводит на нехорошую мысль, что раз китайцы при довольно скромных расходах ухитряются добиваться такого уровня качества, уж не разворачивают ли в Голливуде лавиную долю выделяемых на мультииндустрию средств?



Под определение злодеев наиболее подходят демон Шэнь Гунбао и король драконов Ао Гуан, но даже у них есть своя правда

Все описанные элементы и стали основой для колоссального успеха «Нэчжи» в Китае, который по своему характеру сравним с успехом «Шрэка» на Западе, также деконструировавшего традиционные сказочные сюжеты. На его волне уже складывается своеобразная франшиза «Возвышения в ранг духов», в рамках которой в 2020 году состоялась премьера мультфильма «Цзян Цзыя: Легенда об обожествлении», посвященного одноименному полководцу и его войне с демонами-лисами. «Цзян Цзыя» вошел в число кассовых хитов, хотя из-за пандемии и не добился того же успеха, что и «Нэчжа». На 2022 год запланирована премьера ленты «Эрланьшэнь: Бог с тремя глазами», периодически ведутся разговоры и о сиквеле «Нэчжи». Конечно, речь о конце доминирования Голливуда в области анимации пока не идет. Но кто знает, не зайдут ли политические процессы вкупе с выхолащиванием сюжетов у нынешнего кино так далеко, что мы будем с предвкушением ждать не двадцатой по счету итерации походов Бэтмена и Человека-паука, а решающего сражения бессмертного мальчика с драконами?

Материал поступил в редакцию 11.02.2022; одобрена после рецензирования 20.05.2022; принята к публикации 31.05.2022.

The material was submitted 11.02.2022; approved after reviewing 20.05.2022; accepted for publication 31.05.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Александрович Портнов — аспирант кафедры истории Средних веков, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия, 12Alex06@mail.ru

Alexandr Portnov — postgraduate student of the Department of History of the Middle Ages, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, 12Alex06@mail.ru

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

INFORMATION FOR THE AUTHORS

1. К публикации принимаются статьи, рецензии, материалы круглых столов (рекомендуемый объем статьи 20—25 тыс. знаков, в исключительных случаях до 40—45 тыс. знаков; объем рецензии 10—15 тыс. знаков) в редакторе Microsoft Word шрифтом Times New Roman, кегль 14. При создании диаграмм и графиков необходимо использовать приложения Microsoft Graph и Microsoft Excel.

2. Материалы принимаются в электронном виде по адресу <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>.

3. Комплект документов должен состоять из двух файлов, сохраненных в формате RTF:

1) собственно статьи (приводятся имя, отчество и фамилия автора, название статьи, текст, список источников). Приветствуется членение статей на смысловые части (разделы);

2) приложения, в котором должны быть следующие составляющие (в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7—2021):

— сведения об авторе / авторах (имя, отчество и фамилия, ученая степень и ученое звание, место работы и должность, контактные данные (телефон и электронная почта);

— аннотация, отражающая основное содержание статьи (10—15 строк);

— ключевые слова (не более 10);

— название статьи на английском языке;

— имя и фамилия в транслитерации (в латинском алфавите). Правила перевода с кириллицы на латиницу см.: <http://www.langust.ru/etc/translit.shtml>;

— аннотация статьи на английском языке. Она должна быть содержательнее и объемнее (до 0,5—1 страницы) аннотации на русском языке. Просим обеспечить квалифицированный перевод и приложить оригинал на русском языке, который был переведен (для удобства работы проверяющего переводчика);

— ключевые слова на английском языке;

— место работы, ученая степень и должность на английском языке.

4. Список источников к статье должен быть выполнен в двух вариантах.

В первом варианте («Список источников») библиографическое описание источников оформляется в соответствии с российскими ГОСТ 7.1—2003, 7.0.5—2008. В алфавитном порядке указываются только использованные в статье источники (сначала на русском языке, затем на иностранном). Пункты списка, в каждом из которых приводится одна работа, не нумеруются. Ссылки на список даются в тексте статьи в квадратных скобках, где указывается фамилия автора, далее, через запятую, год издания работы и, после двоеточия, страница. Образцы оформления ссылок см. на сайте журнала.

Второй вариант списка использованной литературы («References») выполняется в латинском алфавите.

В References включаются: монографии, статьи, сборники, тезисы, диссертации, авторефераты диссертаций; не включаются: архивы, газеты, указы, постановления, приказы, небольшие интернет-материалы.

Для русскоязычных источников (и других источников, изданных во всех алфавитах, кроме латинского) сначала приводится транслитерация названия, затем в квадратных скобках — его перевод на английский язык (в этих случаях транслитерируются и названия издательств). Если описание начинается со статьи или главы, то на английский язык переводятся их названия, а названия журналов и монографий, где они размещаются, только транслитерируются.

Названия работ, изданных на латинице, дублируются в двух списках. Порядок источников диктуется латинским алфавитом.

Образцы оформления см. на сайте журнала.

5. Направление в редакцию ранее опубликованных и принятых к печати в других изданиях работ не допускается.

Электронное издание
LABYRINTH
Теории и практики культуры

Научный журнал

№ 2 — 2022

Директор издательства *Л. В. Михеева*
Корректоры *О. Н. Масленникова*
Технический редактор *И. С. Сибирева*
Компьютерная верстка *Т. Б. Земсковой*
Дизайн обложки *А. Евлоевой и Д. Оразмухаммедовой*

*В оформлении обложки использован рисунок ситца
мануфактуры Е. И. Грачёва (из коллекции Музея ивановского ситца)*

Дата выхода в свет 30.06.2022 г.
Формат 70×108 1/16. Уч.-изд. л. 6,0.

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Иваново, ул. Ермака, 39
☎ (4932) 93-43-41. E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru