

LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ



1

МАЛЫЕ ГОРОДА
У БОЛЬШОЙ ВОДЫ

2023

LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ

Научный журнал

Издается с 2020 года

№ 1 — 2023

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

Учредитель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Редакционный совет

Главный редактор:

Михаил 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)

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)

Галина Янковская, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь)

Адрес редакции (издателя):

153025 Ивановская обл., г. 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**, независимый исследователь (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) (Лейпциг, Германия)
- 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

№ 1 — 2023

*The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media as an electronic edition
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)

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)

Galina Yankovskaya, Perm State National Research University (Perm)

Editorial Office Address:

153025 Ivanovo region, 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, independent researcher (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, (Leipzig, Germany)

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

Тематический блок. МАЛЫЕ ГОРОДА У БОЛЬШОЙ ВОДЫ

- А. В. Марков**
Марризм, антимарризм и поездка в малый город у большой воды 7
- М. Ю. Тимофеев**
Художники как «гении места». Манчестер/Солфорд (Л. С. Лоури)
и Наволоки (А. Н. Нечаев) 16

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

- К. Е. Балдин**
Северные российские паломники в Палестине:
становление национальной и религиозной идентичности
на рубеже XIX—XX вв. 39
- М. В. Строганов**
Это моё собственное, или Свято место пусто не бывает. *Часть 1* 46

КИНОПАРАЛЛЕЛЬ

- А. А. Портнов**
«Крестный отец» боевика. Столетие Чана Че 95
- Информация для авторов** 113

CONTENTS

Thematic Block. SMALL TOWNS BY THE BIG WATER

- A. V. Markov**
Marrism, anti-Marrism, and a trip to a small town by the big water 7
- M. Yu. Timofeev**
Artists as “genius loci”. Manchester/Salford (L. S. Lowry)
and Navoloki (A. N. Nechaev) 16

THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

- K. E. Baldin**
Northern Russian pilgrims in Palestine: the formation of national and religious
identity at the turn of the XIX—XX centuries 39
- M. V. Stroganov**
This is my own, or Holy place is never empty. *Part 1* 46

CINE-PARALLEL

- A. A. Portnov**
“The Godfather” of the action movie. Centenary of Chang Cheh 95
- Information for the authors** 113

Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 7—15.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2023. No. 1. P. 7—15.

Научная статья

УДК 811-11

DOI: 10.54347/Lab.2023.1.1

МАРРИЗМ, АНТИМАРРИЗМ И ПОЕЗДКА В МАЛЫЙ ГОРОД У БОЛЬШОЙ ВОДЫ

Александр Викторович Марков

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

Аннотация. После восстановления нормы индоевропейского языкознания в советском высшем образовании и отказа от утопии «нового учения о языке» Николая Марра необходимо было объяснить, почему язык нейтрален по отношению к базису и надстройке и при этом относится к области идеологического конструирования. Александр Реформатский, объединивший официальную позицию с ранними вариантами лингвистического структурализма, объявил, что единство языка соответствует единству экономики как нейтральной среды сделок, при этом связанной с разделением труда. Картина этой единой экономики оказывается похожа как раз на экономическую жизнь малого города, находящегося на большой магистрали. В фельетонах жены Реформатского, Натальи Ильиной, представлена картина такой экономической жизни малых и средних городов. Эта картина оказывается не столько результатом наблюдений, сколько эффектом самого жанра фельетона, где критика шаблонных способов изложения сюжетов работала на обобщения, которые сами по себе противоречат природе фельетона как заявления по частному вопросу. Сопоставление модели языковой экономики Реформатского и модели местной неофициальной экономики в работах Ильиной, с учетом жанровых ограничений и эффектов, позволяет уточнить, как именно понималось соотношение литературного факта и обобщающего вымысла в таком варианте этнографического исследования, и как такое исследование повлияло на репутацию малых городов.

Ключевые слова: Марр, экономика малого города, советское языкознание, фельетон, история лингвистики

Для цитирования: Марков А. В. Марризм, антимарризм и поездка в малый город у большой воды // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 7—15.*

Original article

MARRISM, ANTI-MARRISM, AND A TRIP TO A SMALL TOWN BY THE BIG WATER

Aleksandr V. Markov

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

Abstract. After restoring the norm of Indo-European linguistics in Soviet higher education, and rejecting the utopia of Nikolai Marr's new doctrine of language, it was necessary to explain why language is neutral in relation to the base and superstructure, while still belonging to the field of ideological construction. Alexander Reformatsky, who combined the official position with early variants of linguistic structuralism, declared that the unity of language corresponds to the unity of the economy as a neutral environment of transactions, while relating it to the division of labor. The picture of this unified economy turns out to be just like the economic life of a town on a big highway. The feuilletons of Reformatsky's wife, Natalia Ilyina, present a picture of such economic life in small and medium-sized cities. This picture turns out to be not so much the result of observations, as an effect of the feuilleton genre itself, where a critique of template ways of presenting stories worked to make generalizations that themselves contradict the nature of the feuilleton as a statement on a particular matter. A comparison of Reformatsky's model of language economy and the model of local unofficial economy in Ilyina's works, taking into account genre limitations and effects, allows us to clarify exactly how the relationship between literary fact and generalizing fiction was understood in this version of ethnographic research, and how such research influenced the reputation of central Russia towns.

Keywords: Marr, town economics, Soviet linguistics, feuilleton, history of linguistics

For citation: Markov, A. V. (2023) Marrizm, antimarrizm i poezdka v malyj gorod u bol'shoj vody [Marrism, anti-Marrism, and a trip to a small town by the big water], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 1, pp. 7—15.

После разгрома марризма возникла необходимость пересмотра программ по языкознанию; в МГУ на себя основную работу взял А. А. Реформатский. В своей системе языкознания он объединил индоевропеистику как дисциплину с ранними вариантами структурализма, например, А. Мейе или Пражского кружка, что позволяло противопоставить пониманию языка как стихии у Марра систему проверяемых «бумажных» правил [Алпатов, 2020: 18]. В его учебнике для первокурсников «Введение в языковедение» новое учение о языке Н. Я. Марра оспаривается с помощью различных аргументов: кроме восходящего к Сталину аргумента, что язык не есть ни базис, ни надстройка, высказывается еще два. Первый состоит в том, что единство языка соответствует единству экономики:

Н. Я. Марр и последователи его «нового учения о языке» считали классовость языка одним из своих главных положений. В этом сказалось не только полное непонимание языка, но и других общественных явлений, так как в классовом обществе общим для разных классов является не только язык, но и экономика, без чего бы общество распалось [Реформатский, 2004: 22].

Этот аргумент об общности экономики, конечно, находится в рамке общеизвестных идей Сталина о построении социализма в одной отдельно взятой стране и об обострении классовой борьбы по мере укрепления советской власти и приближения к социализму: если есть классы и есть единая советская экономика, то тогда экономика, конечно, общая для разных классов. Но только у Сталина нет идеи, что общество распадается, если экономика различных групп различна, напротив, скорее распад общества приведет и к распаду экономики. Тогда сразу встает первый

вопрос статьи, где именно мы можем наблюдать общность экономики, если мы посмотрим на происходящее исходя из оптики обычного советского гражданина.

Любое классовое общество есть общество привилегий, а значит, и неравного доступа к экономическим ресурсам. Более того, если оставаться на марксистских позициях, следует признать, что как раз никакой общности экономики в древнейших государствах не было, напротив, жречество удерживало и символические ресурсы власти, и экономические ресурсы, то есть распоряжалось казной и сакральными средствами интерпретировало это распоряжение. Но даже если не брать исторические реконструкции в марксизме, всё равно простых знаний древней истории и наблюдений над современным бытом достаточно, что в классовом обществе есть помимо денег как сокровища различные суррогаты денег, от плошки супа рабу до медных монет воинам и ремесленникам, от карточек и талонов до натурального обмена товарами и услугами. Вообще различие между золотыми монетами как сокровищем и монетами из дешевых материалов как поденной оплаты как раз говорит о существовании по крайней мере двух параллельных экономик. Такое же отсутствие единства экономики мы видим и сейчас: например, закредитованные люди, клиенты микрофинансовых организаций, распоряжаются деньгами как несвободными деньгами, тогда как люди, не имеющие долгов, уже могут свободно распорядиться деньгами и давать в долг. Поэтому можно говорить не о единстве экономики, а разве что о едином поле сделок, как сказали бы неoinституционалисты, благодаря которому вообще термин «экономика» в единственном числе имеет смысл. Реформатский ставит в один ряд экономику как науку, которая будет успешно заниматься и царской казной, и кошельком нищего как единым предметом, и экономику как реальное функционирование сделок с последствиями для хозяйствования. Точно так же можно было бы сказать, что единство языкознания таково же, что и единство экономики, и благодаря учебнику Реформатского не распадается единство этой науки.

Есть только одно место, где можно говорить о такой общности экономики: это малый город, иначе говоря, город, в котором все друг друга знают, у большой воды или вообще у большого пути, где все транзакции обусловлены внешней по отношению к городу экономической деятельностью: будь то работа государственной финансовой системы, центры которой находятся не в этом маленьком городе, наличие корабельной инфраструктуры или сделки внутри национальной экономики. Конечно, малому городу возможно делегировать отдельные отрасли, судостроительный завод или даже второстепенный логистический хаб, но это только усилит его единство: все граждане будут знать, какую с кем сделку возможно совершить. Получается, что и единство языка возникает как способ объяснить уже произошедшую сделку и спросить обо всех сделках, которые человек произвел прежде, чтобы он ответил всё в точности. Сделку тогда надо понимать широко, имея в виду и результаты сделок, такие как образование каждого человека, опыт, накопленное имущество и прочее, о чём мы и выясняем в разговоре, понятном друг другу.

Другой аргумент Реформатского против Марра изощреннее, и уже относится к специфике орудийности:

Были, наконец, попытки, в частности у Н. Я. Марра, уподобить язык орудиям производства.

Да, язык — орудие, но «орудие» в особом смысле. С орудиями производства (они являются не только вещественно-материальными фактами, но и необходимым элементом общественной структуры общества) у языка общее то, что они безразличны к надстройке и обслуживают разные классы общества, но орудия производства производят материальные блага, язык же ничего не производит и служит лишь средством общения людей. Язык — это идеологическое орудие. Если орудия производства (топор, плуг, комбайн и т. п.) обладают конструкцией и устройством, то язык обладает структурой и системной организацией [Реформатский, 2004: 23].

Заметим, что учение Марра, вопреки его изложению всеми участниками его низвержения, вовсе не было учением о том, что язык — идеологическая надстройка над экономическим базисом. Хотя *яфетидология* (антиколониальное изучение языков народов-субальтернов) Марра не принесла научных результатов, в отличие от индоевропейского языкознания, породившего такого великого и значимого для всей французской деконструкции лингвиста-мыслителя как Эмиль Бенвенист, учение Марра не сводило хозяйство к экономике, а производство надстройки — к производству идеологии. Марр учил совсем другому, а именно: 1) что язык представляет собой часть хозяйственного освоения человеком мира, в зависимости «от степени развития производства» [Марр, 1936: 115] и 2) язык зависит не от общественной формации, а от «окружающей материальной среды» [там же]. Тогда «[п]роисхождение языка (...) связано с коллективной трудовой деятельностью человека» [там же: 116] — труд образует среду, но образует и действующие в среде языковые орудия. А классовые отношения влияют «на языковое творчество» [там же], но не на сам язык, формируя диалекты как пережитки племенной коммуникации. Вообще, сближение Марром класса и племени удивительным образом игнорировалось как в обличении марризма, так и в последующей литературе по вопросу, хотя Марр говорил об этом подробно:

Что же касается некоторых утверждений яфетической теории, которые с точки зрения марксизма являются спорными, — сюда относятся: некоторая переоценка непосредственного влияния на языковые явления социально-экономического фактора и положение о «доисторических классах» (...) «Перегиб палки» в сторону «экономики» является неизбежным методологическим приемом, поскольку яфетическая теория должна в этом отношении прокладывать совершенно новые пути и бороться со старой индоевропейской лингвистикой, у которой «перегиб» был как-раз в обратную сторону. Что же касается допущения классовой дифференциации на ранних ступенях общественного развития, то в этом положении нет ничего методологически противоречащего марксизму. Речь идет о факте, и поскольку обширный новый материал, собранный наукой за последние годы, принудительно заставляет нас отодвинуть границы доклассового общества дальше, чем это допускалось до сих пор традицией, — необходимо, быть может, пересмотр чисто фактического утверждения Энгельса (...) С другой стороны, яфетическая теория должна уточнить в этом вопросе свою терминологию. Термины «класс», «племя» и т. д., в их установившемся значении, вряд ли приложимы к явлениям доистории [там же: 118].

Марр смело спорит с упрощенным марксизмом и как раз говорит о хозяйстве как чем-то иным, чем признаке производственных отношений. В этом смысле Марр в борьбе против научного индоевропейского искусствознания предвосхищает французскую деконструкцию Барта, Делёза и Фуко и их полемику против традиционной гуманитаристики как культурного производства, определяющего систему привилегий и закрепляющего эти привилегии. Марр стремится восстановить тот племенной момент, когда привилегий еще не было, хотя единства экономики уже тоже не было. В работе «Маркс и проблемы языка» [там же: 454—456] Марр как раз вменяет Марксу в главную заслугу рефлексии над различием терминов «труд» и «работа» в разных языках, которая как бы и предвосхищает яфетидологию, и следует из ядра ее интуиции о связи производства с языкотворчеством, когда «рука» (в фантастической, если верить текущему консенсусу языковедов, реконструкции Марра) оказывается и первым началом освоения инструментов, и первым словом языка. Так и в приведенной большой цитате уточнение марксистской реконструкции праистории основано на языковом материале, но оно же осуществляется через принятие языка как той самой руки, первого инструмента, что вполне отзеркаливает марксистский метод осмысления труда в интерпретации самого Марра.

Введенное Реформатским в его теории инструментальности противопоставление конструкции и структуры нам не вполне понятно, учитывая, что все мы в той или иной мере усвоили терминологическую сетку всего структурализма XX века, нескольких его

поколений, где конструкция стала рассматриваться как аспект структуры, например, как прагматический ее аспект. Если Реформатский называет язык идеологическим орудием, то имеется в виду, что он влияет на надстройку, но определенным образом, способствуя лучшей организации идеологического действия речи. То есть язык и позволяет создавать государство и другие институты, обслуживающие классовые интересы, а отмирание этих институтов приведет к тому, что язык останется просто чистой организацией, чистым примером организованности. Проще говоря, при коммунизме язык будет играть своей собственной структурой, позволяя заводить разговоры о чем угодно и проводить досуг так, чтобы никакое идеологическое использование орудия не подрывало истинность коммунистического опыта.

Как раз здесь единство экономики в классовом обществе должно непосредственно перейти в единство хозяйства, в том числе языкового хозяйства, в бесклассовом обществе. Малый город у большой воды создал тогда относительное единство хозяйства, но из-за классовости единство экономики превращается в неэффективное и теневое ее функционирование. Там, где Марр смотрел на племенную экономику, там круг Реформатского смотрит на эту малую или маргинализованную экономику.

Но прежде скажем, что учение Реформатского о языке вдруг оказывается неожиданно похоже на учение о фельетоне, реконструированное в недавней книге Добренко и Джонссон-Скрадоль [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022: 312—314], посвященной «госсмеху»: официальной советской сатире, которая соединяла остроумие отдельных приемов (краткость, сложные отождествления и растождествления персонажей) и насильственную постановку читателя перед идеологизированной «правдой» [там же: 504]. Эти исследователи ставят вопрос: если официальная литература изображала типичное, как типичные характеры и добродетели, так и типичные пороки, то какой статус должен был иметь фельетон, который сатирически изображал аномалии? Оказывается, что фельетон представлял собой некоторую систему несвободной и свободной конвертации: фельетон беллетристический, вроде Булгакова или Олеси, был объявлен как бы неконвертируемой валютой, и вместо этого установился фельетон факта, который был ближе к бюрократическому репортажу или доносу в искусственно единой экономике. «Собственно, сатира начинается с поиска причин, породивших те или иные факты, а заканчивается превращением факта в явление» [там же: 312].

Добренко, написавший главу о фельетоне, показал, как привилегия писать, такая конвертация факта в содержание, и позволяет фельетону существовать как законному жанру советского идеологического производства, того самого идеологического орудия в единстве экономической конвертации факта и пропаганды. Добренко приводит слова Михаила Кольцова, сказанные незадолго до ареста, что фельетон может делаться только «чистыми руками», что фельетонистом может быть только «честный, безупречный литератор-общественник, коммунист или непартийный большевик» [там же: 313]. Таким образом, фельетон здесь работает как язык, не связанный ни с чьими интересами никакого класса; прямо как язык по Реформатскому. Лакан бы сказал на своем жаргоне о природе бессознательного, что советский фельетон как бессознательное советского экономического производства устроен как язык. Он делается совершенно нейтральными людьми и превращается в чисто идеологическое производство, сохраняющееся и в предполагаемом бесклассовом обществе. В конце концов, фельетон занимается *аггравацией* (отягощением, изображением как болезней, этот термин Добренко понравился бы Лакану) социальных пороков, не подрывая политических оснований государства [там же: 314], так что стал возможен даже лирический фельетон [там же: 334] и другие его необычные употребления, и поэтому экономика фельетона оказывается как раз потенциально единой для страны. Вопрос только в том, как именно бессознательный фельетон мог становиться последовательной социальной рефлексией.

И здесь как раз дает ответ жена Реформатского Н. И. Ильина (1914—1994), которая была выдающимся советским фельетонистом. В своих фельетонах она описывает и большую советскую экономику, и экономику малых городов. Большая советская экономика — дефицит и волонтаризм. Тогда как экономика малых городов — предельно стандартизированные транзакции. Именно ее фельетоны и показывают, чем инструментальное использование привилегий отличается от нейтральности полностью стандартизированных транзакций, и что в конце концов только коммунизм как способ преодолеть любые дефициты, включая дефицит внимания, позволит справиться с теневыми и неэффективными сторонами экономики, и как раз в малых городах у большой воды это произойдет раньше всего. Как по Реформатскому язык есть качественное явление, в котором нет дефицитов в силу заранее предсказуемой работы структуры, так и по Ильиной только такая работа структуры, где на все запросы дается сразу ответ, позволит преодолеть косность, лень и халтуру на местах. Поэтому ее фельетоны вполне вписывались и в канон советского фельетона как жалобы, на основе которой бюрократическое ведомство должно принять решение, и в определенное представление о венаходимости и нейтральности писателя, не принадлежности его к каким-то племенным режимам производства, которое разделял круг Ильиной. Иначе говоря, полемика Реформатского с Марром — это полемика реформатора, борющегося с племенными рудиментами, против ситуаций, в которых производство сразу вовлекает в принятие каких-то его условий, условностей и обычаев, в том числе выраженных в языке.

Н. И. Ильина, дочь белого офицера, реэмигрантка, успешно занимавшаяся журналистикой в Харбине и Париже [Жобер, 2004: 6—10], дружившая с Вертинским в эмиграции и с Ахматовой после возвращения, представляла собой случай одаренного репортера, способного подробно говорить о недостатках происходящего, обличая не какой-то порок системы, а производя аггравацию внутри фельетона. Свидетельства мемуаристов отмечают ее «[п]ружинный, стремительный ритм» [там же: 162], показывают, что замечания о плохом сервисе «замешаны на этой ее бытовой несоветскости» [там же: 113], что в фельетонах, как и в жизни она «возмущалась житейскими мелочами» [там же: 92], что они создали ей «репутацию человека острого и смелого, не боящегося ссориться с литературными чиновниками» [там же: 108], что она могла быть душой большой компании как остроумец и влиять при этом на решения чиновников [там же: 109]. Но вопросом оказывается то, насколько эти характеристики внимания к быту вызваны личной культурной программой, пусть даже разделявшейся знакомыми мемуаристами, а насколько они были частью того понимания фельетона, которое подразумевал и ее муж.

Нас интересует два фельетона Ильиной, напрямую связанных с малым городом у большой воды. Ее фельетоны условно можно поделить на «бытовые» и «литературные», и они несколько выходят за пределы обозначенной Добренко схемы развития фельетона от литературы факта к беззубому указанию на отдельные недостатки, в них слишком много столкновений желаний и опасений, аффективный профиль здесь определяет жанр, а не поддерживает его. В бытовых фельетонах Ильина показывает, что экономика не работает не просто на уровне управленческих решений, но и на уровне частных желаний. А в литературных фельетонах она говорит, что существует халтура и покровительство друг другу, но что это сразу переходит в текст, что текст использует не паттерны, как в большом хрестоматийном фельетоне Н. Носова «О литмастерстве», не клише и перебор стандартных ситуаций, а саму эту халтуру.

В фельетоне о театральной критике «Свою лепту внесли» [Ильина, 1956] писательница говорит, как рецензировать спектакль, как бы ослепляя себя, ориентируясь на текст пьесы, а точнее, на нарочитое незнание части читателей, чем кончится пьеса. Высмеиваемому рецензенту надлежит писать не об игре, а о тексте,

даже экспрессивные характеристики игры сводя к репрезентации текста. Пародируется та самая типологизация типов, вторичная типологизация [Добренко, Джонсон-Скрадоль, 2022: 289—293], которая, согласно Добренко и Джонсон-Скрадоль, и стала основой официальной советской сатиры (Д. Бедный, С. Михалков). Но уже здесь появляется мотив малого города: чтобы писать о «Грозе» Островского, Ильина предлагает невежественному рецензенту использовать «начало трех точек», начинать с лирического очерка волжского города, потом переходя к декорациям первой сцены. Тем самым оказывалось, что волжский город превращен в «темное царство», и экономика лирических жестов не имеет никакого отношения к реальной экономике этого города. Тогда как плохой рецензент должен описать сюжет «Грозы» как сюжет торжества дикости, иначе говоря, как племенную жизнь, в которой и возникают социальные отношения и языковые идиомы. Но для самой Ильиной ясно, что как раз единство экономики малого города подразумевает дифференциацию характеров при единстве транзакций, и только конец «темного царства», а не отмена отдельных его «волчьих законов», на которой настаивал высмеиваемый условный рецензент, может позволить такому городу быть не внутри языковой инструментализации, но той нейтральной языковой структуры, которая и вскрывает характеры, позволяет о них говорить содержательно. Правильный критик говорит о характерах содержательно, противопоставляя их, а не цепляясь за уже известные свойства этих характеров, пытаясь инструментализовать их в целях дальнейшей аргументации.



Лауреаты премии журнала «Крокодил» 1966 г.

Источник: Крокодил. 1966. № 36. С. 15

Laureates of the *Crocodile* 1966. Source: *Crocodile* (1966), no. 36, p. 15

Но настоящий малый город у воды появляется в другом фельетоне, «Белогорская крепость» [Ильина, 1966]. Этот фельетон был отмечен «Крокодилом» как публикация года (рисунок) и дал название составленному автором уже в перестройку собранию своих фельетонов 1989 года. Содержанием этого фельетона является поездка с мужем в один из древнерусских городов на автомобиле: крайне низкое качество сервиса и бытовая неустроенность в конце концов находят объяснение в том, что прежде всего местные жители думают о своих родственниках, знакомых, друзьях, и не торопятся обслуживать туристов. Город не назван, и скорее всего, представляет собой собирательный образ, но есть намеки, позволяющие его конкретизировать. Наличие кремля, храма XIII века и трамвая однозначно указывает на совсем не маленький Смоленск, в других городах в доступности поездки от Москвы на машине за один день с одной остановкой на обед нет такого набора этих трех вещей. Но под Смоленском нет монастыря в 10 километрах, поездка в который, согласно фельетону, сорвалась из-за беспечности водителя и его равнодушия ко времени — тогда, вероятно, в качестве монастыря замаскировано село Талашкино, которое было музеефицировано как раз в 1965 году, то есть представляло собой совершенно новый туристический объект, к которому местные жители, в том числе экскурсоводы и водители, еще не привыкли. Это вносит в фельетон дополнительный смысл: местным жителям пока не вполне понятна экономика нахождения на большой трассе, у большого маршрута, тогда как именно она обеспечивает единство экономики и языковой коммуникации, благодаря которой среда экономической деятельности не сводится к реализации частных, групповых или племенных интересов, даже интересов производства. Город ведь этот должен не только производить, но и оказывать сервисные услуги, то есть быть не только производящим, но и обеспечивать то самое безупречное «бумажное» функционирование структуры, которого добивался Реформатский как языковед.

Повествовательница находит сочувствие к этим людям, но мужа совершенно не удовлетворяют такие объяснения, он «застонал, махнул рукой» и охарактеризовал нравы города как нравы «Белогорской крепости» из «Капитанской дочки» Пушкина — соединение патриархальности с отсутствием какого-то писаного права, регламентирующего отношения внутри крепости. Иначе говоря, повествовательница и ее муж как герой фельетона видят ситуацию по-разному: она — как экономику малого города, где есть дефициты и никто ничего не успевает, отличающуюся от большой экономики, а муж, т. е. А. А. Реформатский, как раз как часть единой большой экономики и единого большого коммуникативного поля русского языка, где просто есть попытка использовать каждый аффект и каждое речевое оправдание как инструмент. Тем самым фельетон создает структуру аффекта: мы видим особую экономику малого города; но общее впечатление, поддержанное авторитетом обоих туристов, как раз подтверждает, что там и должно быть единство экономики вне каких-либо частных групповых или классовых интересов. Поэтому фельетон не сводится к простому обличению пороков, это не жалобная книга (фельетон как раз заканчивается тем, что местные работники упростили не писать жалобу в жалобную книгу, чтобы не лишиться премии и тем самым не подставить родственников), а определенная картина как раз экономического единства города, который благодаря нахождению на маршруте от столицы должен бы действовать по единым экономическим правилам эффективного снабжения и немедленной реакции на запросы.

Таким образом, мы видим, что схема фельетона оказывается схемой обоснования единства экономики, точнее, экономики времен перехода от экономики производства к экономике услуг. Малый город представлен нелепым не потому что в нем есть халтура или лень, этого достаточно и в столице, но потому что сами структуры интересов искусственно создают ситуацию дефицита, когда город при этом имеет все ресурсы сервиса для того, чтобы этого дефицита не было. Фельетон тогда обращен не к конкретному ведомству, а скорее ко всем, кто отвечает за общую организацию

труда, чтобы сами принципы занятости были кодифицированы, и ситуация обычного права «Белогорской крепости» была заменена ситуацией кодифицированного права, где всё структурировано, экономично и при этом идеологическое производство не противоречит производству товаров и услуг. Таким образом, языковедение Реформатского дополняет впечатления Ильиной как фельетонистки, которая видит отдельные сделки, превращенные в инструменты аффективного влияния. Здесь как фельетонист, в соответствии с жанровыми ожиданиями советского фельетона, она вполне снисходительно обличает отдельные недостатки. Но появление «мужа» всё меняет, открывается перспектива того действия структуры, сбой которой будет только аномалией, а не свойством структуры, так что репутация города как такового будет равна репутации более крупных структур его туристического освоения.

Список источников

- Алпатов В. М. «Великий кризис» в истории лингвистики и пути его преодоления // Вопросы языковедения. 2020. № 5. С. 7—21. DOI 10.31857/0373-658X.2020.5.7-21.
- Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 768 с.
- И только память обо всем об этом...: Наталия Ильина в воспоминаниях друзей / сост. В. Жобер. М.: Языки славянской культуры, 2004. 256 с.
- Ильина Н. Свою лепту внесли // Театр. 1958. № 5. С. 140—142.
- Ильина Н. Белогорская крепость // Крокодил. 1966. № 23. С. 6.
- Марр Н. Я. Основные вопросы языковедения. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1936. 524 с.
- Реформатский А. А. Введение в языковедение: учебник для вузов. Переиздание редакции 1967 г. М.: Аспект Пресс, 2004. 536 с.

References

- Alpatov, V. M. (2020) “Velikiy krizis” v istorii lingvistiki i puti yego preodoleniya [“The Great Crisis” in the History of Linguistics and Ways to Overcome It], *Voprosy yazykoznanija*, no. 5, pp. 7—21. DOI 10.31857/0373-658X.2020.5.7-21.
- Dobrenko, E., Johnsson-Skradol, N. (2022) *Gossmekh: stalinizm i komicheskoye* [Gos-laugh: Stalinism and the comic], Moscow: New Literary Observer Publ.
- Jaubert, W. (ed.) (2004) *I tol'ko pamyat' obo vsem ob etom...: Nataliya Il'ina v vospominaniyakh druzey* [And only the memory of all this ...: Natalia Ilyina in the memories of friends], Moscow: Languages of Slavic Culture Publ.
- Ilyina, N. (1958) *Svoyu leptu vnesli* [They made their contribution], *Teatr*, no. 5, pp. 140—142.
- Ilyina, N. (1966) *Belogorskaya krepost'* [Belogorsk fortress], *Crocodil*, no. 23, p. 6.
- Marr, N. Ya. (1936) *Osnovnyye voprosy yazykoznanija* [Basic questions of linguistics], Moscow: State socio-economic publishing house.
- Reformatsky, A. A. (2004) *Vvedeniye v yazykovedeniye: Uchebnik dlya vuzov* [Introduction to Linguistics: A Textbook for High Schools], Moscow: Aspect Press.

Статья поступила в редакцию 02.02.2023; одобрена после рецензирования 22.02.2023; принята к публикации 24.02.2023.

The article was submitted 02.02.2023; approved after reviewing 22.02.2023; accepted for publication 24.02.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, г. 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. 2023. № 1. С. 16—38.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2023. No. 1. P. 16—38.

Научная статья

УДК 75.03

DOI: 10.54347/Lab.2023.1.2

**ХУДОЖНИКИ КАК «ГЕНИИ МЕСТА».
МАНЧЕСТЕР/СОЛФОРД (Л. С. ЛОУРИ) И НАВОЛОКИ (А. Н. НЕЧАЕВ)**

Михаил Юрьевич Тимофеев

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, timofeev.01@gmail.com

Аннотация. Среди разнообразных деятелей искусства, рассматриваемых как *genius loci* какого либо города, особое место занимают непрофессиональные художники, благодаря творчеству которых сложился особый образ города в стране и мире. Два подобных случая рассматриваются в данной статье. Лоуренс Стивен Лоури (1887—1976) — культовая фигура для Манчестера и Солфорда и Александр Николаевич Нечаев (род. 1965) — художник, создающий специфический образ города Наволоки на Волге. В первом случае многолетняя творческая деятельность сделала наследие художника визитной карточкой промышленного севера Англии. Во втором случае признание автора сопряжено с созданным им особым видением избранного локуса города детства как метафизического пространства одиночества.

Ключевые слова: геокультурный брендинг территории, имиджевые ресурсы, образ территории, урбанистика, Л. С. Лоури, А. Н. Нечаев, малый город, Большой Манчестер, Солфорд, Анкоутс, Наволоки, гений места

Для цитирования: Тимофеев М. Ю. Художники как «гении места». Манчестер/Солфорд (Л. С. Лоури) и Наволоки (А. Н. Нечаев) // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 16—38.*

Original article

**ARTISTS AS “GENIUS LOCI”.
MANCHESTER/SALFORD (L. S. LOWRY) AND NAVOLOKI (A. N. NECHAEV)**

Mikhail Yu. Timofeev

Ivanovo State University, Ivanovo, Russia, timofeev.01@gmail.com

Abstract. Among various artists, considered as *genius loci* of a city, a special place is occupied by non-professional artists, who created a special image of the city in the country and world perspectives. Two such cases are considered in this article. Lawrence Stephen Lowry (1887—1976) — a significant figure for Manchester and Salford and Alexander Nikolaevich Nechaev (born in 1965) — an artist who has been creating a specific image of Navoloki. In the first case, many years of creative activity have made the artist’s legacy a hallmark of the industrial north of England. In the second case, the author’s recognition is associated with his special vision of the chosen locus of his city of childhood as a metaphysical space of loneliness.

Keywords: geoculture, geo-cultural area branding, image resources, image of the territory, urban studies, L. S. Lowry, A. N. Nechaev, small town, Greater Manchester, Salford, Ancoats, Navoloki, genius loci

For citation: Timofeev, M. Yu. (2023) *Hudozhniki kak “genii mesta”*. Manchester/Salford (L. S. Louri) i Navoloki (A. N. Nechaev) [Artists as “genius loci”. Manchester/Salford (L. S. Lowry) and Navoloki (A. N. Nechaev)], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 1, pp. 16—38.

Связь человека с местом его обитания — загадочна, но очевидна. Или так: несомненна, но таинственна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. Для человека нового времени главные точки приложения и проявления культурных сил — города. Их облик определяется гением места, и представление об этом — сугубо субъективно.

П. Вайль. Гений места

Из 36 героев книги, цитата из которой вынесена в эпиграф, всего шесть являются художниками. Их заслугой можно считать важный вклад в создание уникального образа городов, получивших достаточно широкую известность. Это и написание ставших впоследствии открыточными городских видов, как Амстердам у Питера Де Хооха или Харлем у Франса Хальса. Но это не обязательно фиксация жизни города, это может быть ещё и формирование модели восприятия города, как это первым сделал с Венецией Карпаччо. А Диего Ривера для Мехико и для всей Мексики — творец ее нового облика — модернистского и brutального. Выбор Петра Вайля, безусловно, субъективен. Кроме двух названных голландцев, есть в книге два художника, представляющие испанские города: Эль Греко — Толедо и Веласкес — Мадрид. Не вдаваясь в анализ логики выбора героев, я позаимствую у Вайля принцип сравнительного анализа двух мест, образ которых уже неотделим от творчества связанных с ними живописцев.

Обращаясь к теме, я исхожу из тезиса Д. Н. Замятина о том, что характеристики имиджевых ресурсов городов и территорий в контексте геокультурного брендинга должны включать в себя анализ возможностей использования образов гениев места и специфики репрезентации этих образов в рамках геокультурной региональной политики [Замятин]. Само же понятие «гений места», весьма широко используемое в научной литературе, я трактую, исходя из парадигмы, предложенной Н. Ю. и Д. Н. Замятиными. «Genius loci» — это творец, чья жизнь или биография, работа или произведения связаны с определённым местом (домом, усадьбой, поселением, деревней, городом, ландшафтом, местностью) и могут служить существенной частью (географического) образа места [Замятина, Замятин, 2002].

В настоящей статье речь пойдет о художниках, городах и странах, казалось бы, не имеющих между собой почти ничего общего. Англия и Россия, огромный индустриальный Манчестер середины XX века и маленькие провинциальные Наволоки начала XXI века с одной, хотя и довольно большой фабрикой. Ставший при жизни классиком Лоуренс Стивен Лоури (1887—1976) и не столь знаменитый Александр Николаевич Нечаев (род. 1965), творчество которого явно способствовало тому, что маленький городок в Ивановской области получил известность благодаря социальным сетям и немногочисленным выставкам.

Объединяет их то, что, будучи художниками-любителями, они выбрали главной темой своего творчества довольно безрадостную жизнь в замкнутом пространстве маленького мирка разных индустриальных локусов севера Англии (в первую очередь Большого Манчестера от Анкоутса до Солфорда) в одном случае и периферийной части Наволок — в другом. Пожалуй, во всем остальном — они антиподы, начиная, например, с того, что многие городские пейзажи Лоури переполнены персонажами, а большинство работ Нечаева безлюдны, либо в них вписан одинокий герой.

Манчестер — большой и маленький

На вопрос, что позволило Манчестеру стать городом, известным во всём цивилизованном мире, может быть только один ответ — успех промышленной революции, сделавший его первым индустриальным центром мира. С этого времени и в викторианский и эдвардианский периоды, как пишет П. Ридмен,

Манчестер и его ландшафт рассматривались в гораздо более позитивном свете, чем часто считают. <...> Исключительно в годы «голодных сороковых» ландшафт этого места в целом был мощным источником патриотической гордости на протяжении всего периода, местное мнение утверждало национальное значение города, а национально-культурный дискурс признавал это значение. Таким образом, Манчестер стал неотъемлемой частью воображаемого патриотического пейзажа, его городская среда скорее поддерживала, чем противоречила господствующим конструкциям национальной идентичности. Как станет ясно, Манчестер ценится как важный национальный ландшафт: сущность Англии заключалась не только в сельской местности. Манчестер был первым промышленным городом [Readman: 199].

Представление о красоте индустриальной архитектуры до настоящего времени далеко не всем очевидно, поскольку промышленные объекты устойчиво ассоциируются с неблагоприятными экологическими условиями, что мешает их нейтральной эстетической оценке. В викторианской Англии предпринимались отчаянные попытки изменить восприятие такого рода районов. Иллюстрированный путеводитель по Ланкаширу, опубликованный в середине XIX века, так описывал зрелище, от которого любой турист должен получать удовольствие:

На стороне Манчестера мы мельком увидим старую коллегиальную церковь и колледж Читэм... а в направлении Солфорда мы увидим самые лучшие и самые высокие трубы фабрик, которые только можно найти в этом районе. Действительно, некоторые из них обладают хорошим архитектурным эффектом, и если бы они были построены из камня, а не из кирпича, то перестав источать дым, они могли бы сойти за триумфальные колонны [там же: 215].

Специфика Манчестера заключается в том, что его следует рассматривать в узком и широком административно-географическом смыслах. Как отмечал Ф. Энгельс, «город расположен так своеобразно, что человек может прожить в нём много лет, выходить на улицу ежедневно и ни разу не побывать в рабочем квартале и даже не прийти в соприкосновение с рабочими, если вообще будет выходить только по своим делам или на прогулку» [Энгельс]. В данном случае речь идёт о Манчестере в узком смысле, на окраинах и в пригородах которого, а также в соседних городах, где наиболее заметными границами являются реки или каналы, были сосредоточены промышленные объекты и примыкающие к ним рабочие кварталы.

Конгломерат малых городов Большого Манчестера, представлявших собой почти сплошную промзону, вряд ли можно было до постиндустриальной эпохи позиционировать иначе, чем мастерскую мира. Проблема заключалась лишь в способе подачи имиджа города. В начале XX века на смену пейзажам, воспевавшим Манчестер как задымлённый Коттонополис [Тимофеев, 2021], приходит постимпрессионистическая трактовка города как атмосферного, туманного, дождливого и мистического.

Именно таким представил Манчестер наставник Лоури в Муниципальной художественной школе Пьер Адольф Валетт (1876—1942), переехавший из Франции в Англию в 1904 году. В таких работах, как «Дом Индии, Манчестер» (1912), «Под Виндзорским мостом на Ирвелл» (1912), «Мост Бейли» (1912), «Ирвелл» (1913) (см.: [Artophilia]), Валетт зафиксировал притягательные и таинственные образы сырых рек и мутных каналов города. Пробивающийся сквозь туман жёлтый свет в десятках фабричных окон наполняет даже безлюдные пейзажи ощущением бурной человеческой деятельности. Люди у Валетта почти бесплотны, они растворяются в тумане на фоне монструозных промышленных сооружений, как мужчина

с тачкой на картине «Альберт-сквер, Манчестер» (1910) или грузчики угля на картине «Йорк-стрит, Манчестер» (1913). Таким этот город был и в середине XIX столетия и в первой трети двадцатого.

Лоури, начиная с двадцатых годов, постепенно формирует своё уникальное видение города, где неотъемлемой частью индустриальных пейзажей становятся маленькие люди.

Солфорд — не Манчестер

Своё кредо художника Лоури определил так: «мной двигало стремление показать миру жизнь индустриальных городов, потому что никто всерьез этим не занимался» [Winterson]. Тему, которая сделала его знаменитым, он открыл для себя случайно, опоздав однажды на поезд в Манчестер и прогуливаясь около железнодорожной станции Пендлбери в Солфорде, он «увидел прядильную фабрику «Акме», огромный чёрный корпус залитых жёлтым светом окон на фоне печального, влажного полуденного неба. Фабрика выпускала сотни маленьких чёрных фигурок с опущенными головами <...> Я смотрел на эту сцену, которую я много раз видел, не замечая, — с восторгом» [Sanding and Leber].

Именно Солфорд — автономный муниципалитет, отделённый от Манчестера на востоке рекой Ирвелл, а на юге судоходным каналом, который соединяет его с Ливерпулем, — стал отправной точкой для фиксации и воображения этим художником видов, воспринимаемых сейчас как типично манчестерские. Став городским поселением в XIII веке и будучи изначально более крупным и значительным, чем соседний Манчестер, в ходе промышленной революции он утратил своё первенство, сохранив при этом свою автономию и идентичность. Благодаря этому в городе имеется свой университет, а предметом гордости является расположенная здесь первая в мире бесплатная общественная библиотека и местная Чэпел-стрит, ставшая в 1806 году первой в мире улицей с газовым освещением. И вот уже более тридцати лет Солфорд персонифицируется как город Лоури.

Через 12 лет после смерти художника городской совет разработал план реконструкции заброшенных доков Манчестерского судоходного канала. Предлагалось создать пространство для размещения двух театров и картинной галереи около Пирса №8, дав ему название The Lowry Center. Между 1990 и 1991 годами был объявлен конкурс, а финансирование было обеспечено в 1996 году. Проект был завершён в 2000 году и обошелся в 106 миллионов фунтов стерлингов. Комплекс «Лоури» находится недалеко от Северного Имперского военного музея и футбольного стадиона «Олд Траффорд». В 2010 и 2011 годах это была самая посещаемая туристическая достопримечательность Большого Манчестера, которую порой иронично называют «недоделанным «Гуггенхаймом» Солфорда»... Комплекс включает 2 000 квадратных метров галерейного пространства, где представлены работы Л. С. Лоури и другие коллекции. Коллекция самого художника включает около 400 работ маслом, пастелью и акварелью за все периоды его карьеры.

Как живописать не живописное?

Указанное выше кредо Лоури — показать миру жизнь индустриальных центров севера Англии (и юга Шотландии, поскольку у Лоури есть цикл работ, написанных в Глазго) — амбициозно и эксцентрично.

Энн Вагнер, анализируя серию рисунков Лоури, сделанных и выставленных в 1930 году в Анкоутсе, отмечает, что тогда этот район на северо-востоке «малого» Манчестера воспринимался как «печально известные (и бесперспективные в живописи) манчестерские трущобы». Далее она пишет: «Что значит нарисовать трущобы?»

Лоури, один из немногих художников, задавшихся этим вопросом, избрал легко узнаваемую и неизменную манеру, нейтрально описательную, а не драматическую. Его изображения демонстрируют, но не проповедают, сохраняя сдержанность» [Wagner].

Столетием ранее Ф. Энгельс так описывал эти места:

В вышеупомянутом обширном районе, известном под названием Анкотс, вдоль каналов, расположена большая часть наиболее крупных манчестерских фабрик, колоссальные шести-семиэтажные здания, высоко возвышающиеся своими стройными трубами над низенькими коттеджами рабочих. Население этого района состоит поэтому главным образом из фабричных рабочих, а на худших улицах — из ручных ткачей. Улицы, расположенные ближе к центру города, самые старые и потому самые плохие, но зато они замощены и снабжены сточными канавами; я отношу к их числу те улицы, которые лежат параллельно Олдем-род и Грейт-Анкотс-стрит и ближе всего к ним расположены [Энгельс].

Именно в Англии, начиная с XVIII века, индустриальное становится объектом интереса художников. Первоначально это были романтизированные пейзажи видов на промышленный город с неперенными сельскими мотивами на переднем плане. Впоследствии оптика меняется, и перед нами предстают объекты городской среды, постепенно обретающие эстетическую ценность. Во второй половине XIX века появляются уже и жанровые работы со сценами из фабричной и заводской жизни (см.: [Тимофеев, 2022]). Заслугой Лоури, позволившей ему стать своего рода хрестоматийным автором индустриальной живописи, скорее всего, следует считать целенаправленную фиксацию того, на что никто так пристально не обращал внимание, что в конце концов ещё при жизни художника стало неотъемлемой частью английского искусства, включая, кроме литературы, где это произошло раньше, театр, музыку, кино и сериалы.

В пьесе Уолтера Гринвуда «Любовь на пособие по безработице» (1934) задействован и городской индустриальный пейзаж, и окружающая его сельская местность. Клэр Уорден обращает внимание на то, что Гринвуд рассматривает все пейзажи как испорченные индустриальным миром. Уродство и красота, капиталистическая гегемония и социалистическая надежда одновременно присутствуют в этом важном малоизученном образце британского театра двадцатого века, тем самым отражая амбивалентный, изменчивый ландшафт Севера [Warden].

Солфорд, как «классические трущобы», отмечает Сюзанн Шмид, имеет свою собственную культурную идентичность, которая сосредоточена на общем идеале солидарности рабочего класса, лучше всего иллюстрируемом географическим пространством «нашей улицы». На волне деиндустриализации лирика Юэна Макколла, автора пьесы «Ландшафт с трубами» и песни «Грязный старый город» (1949), картины Л. С. Лоури и мыльная опера «Улица коронации» — все это ностальгически прославляет воображаемые северные рабочие сообщества, проникнутые солидарностью и человеческим теплом. Тем самым они способствуют конструированию как английской, так и северной идентичности [Schmid].

Несомненно, причиной культа Лоури является не только масштаб его наследия и особый стиль письма, но и его некоторая отстранённая манера фиксации происходящего. Эн Вагнер отмечает, что

особые качества рисунков Анкоутса обнаруживают приземлённый урбанизм, прозаичность, которая, кажется, сама просит слова. <...> Мир Лоури явно городской, но он при этом обыденный, хотя и редко домашний; на его рисунках изображены фабрики и дымовые трубы, а также шпили, школы, магазины и детские площадки. Некоторые участки, конечно, пустынные, но в других контекстах взрослые и дети обыденно передвигаются; жизнь продолжается [Wagner].

Десятки порой сложно отличимых друг от друга пейзажей и жанровых сцен Лоури создают предельно обобщённую картину обычной жизни рабочих районов

и характерных панорам, типичных для промышленного северо-запада. Джудит Сэндлинг в исследовании «Город Лоури: художник и его местность» выяснила, как многочисленные картины художника связаны с конкретными местами. Поскольку его индустриальные и городские пейзажи почти исключительно сосредоточены в районе Солфорда и Манчестера, то ею был создан цикл эссе, связывающих конкретное место с каждой работой, вместе с соответствующими рисунками и фотографиями, датируемыми временем Лоури. А Майк Лебер описал взаимоотношения Лоури с разными районами города — не только как художника, но и как сборщика ренты, скитавшегося по улицам почти полвека (см.: [Sandling, Leber]).

Как написал М. Хадсон,

если упомянуть имя Л. С. Лоури в Британии, то у любого человека оно будет ассоциироваться с вполне определенным городским пейзажем: фабричные стены, изрыгающие дым трубы, ткацкие фабрики, улицы, изобилующие фигурами, неизменно описываемыми как «спички», движущимися со своего рода приливным дрейфом в сторону фабрики или от неё, фабричные ворота, шахты, футбольные матчи, политические митинги. Это видение Британии, которое пожилые люди чувствуют кожей с тех времен, когда грязный промышленный Север страны был просто фактом жизни, даже если они никогда не могли его увидеть. И это видение известно даже каждому ребенку, потому что искусство Лоури сейчас преподается в школах как средство понимания Британии, которой сейчас почти не существует [Hudson].

Несколько картин с одинаковым и типовым названием «Индустриальный пейзаж», как отмечается на сайте галереи «Тэйт», типичны для Лоури. Это воображаемые композиции, но некоторые элементы на них легко распознаются как реальные места. Например, Стокпортский виадук, который особенно нравился Лоури [Industrial Landscape].



Л. С. Лоури «Индустриальный пейзаж»
(1957)



Л. С. Лоури «Индустриальный пейзаж»
(1955)

Лоури создавал свои работы почти в промышленных количествах, являясь автором около тысячи живописных и восьми тысяч графических работ, что позволяет сравнивать его с Энди Уорхоллом. Антураж большинства его «канонических» пейзажей столь же однообразен, как и их названия: «Фабричный город» (1922), «Идущие на фабрику» (1925), «Возвращение с фабрики» (1930), «Промышленная панорама» (1953), «Индустриальный ландшафт» (1955). Различается только степень мрачности в изображении промышленных пустырей, дымящих труб и красно-чёрных зданий.



Л. С. Лоури «Уличная сцена» (1935)



Л. С. Лоури «Идущие из школы» (1927)



Л. С. Лоури «Идущие с фабрики»
(1917—1918)



Л. С. Лоури «Идущие на работу» (1957)
<https://artuk.org/discover/artworks/going-to-work-237962/search/actor:lowry-laurence-stephen-18871976/page/16>

Комментируя эту особенность наследия художника, обозреватель «Гардиан» Дж. Уинтерсон написала:

Лоури популярен, но не моден — смертельная комбинация в мире искусства, поэтому его критики используют его повторения против него. Это правда, что один Лоури очень похож на другого, хотя мне кажется, что это точка зрения, более близкая к пророчеству, чем к критике в нашей пост-Лоури глобальной деревне сетей и брендов. Меня интересует эта похожесть Лоури. На ткацком станке, на конвейере, на рельсах человек должен выполнять одну и ту же задачу одинаково каждый рабочий час. Машина не устает от этого повторения, повторения, подкрепленного единообразными линиями окон ткацкого корпуса, идентичных рядов домов, ведущих вниз к фабрике. Лоури рисует свои фигуры в виде повторов, потому что это то, что они представляют — клоны промышленной машины. Единицы. Средства производства. Машина — полная противоположность человеку [Winterson].

«Стиль Лоури» — это мир обыденности людей, погружённых в замкнутый мир индустриальных локусов. Этот однообразный и довольно унылый мир, лежащий под неизменно свинцовым небом, художник выписывал продуманно и тщательно. Людские массы на его работах сколь обезличены, столь и субъектны. На переднем плане под дымящими трубами развёртываются порой многочисленные сюжетные линии — от случайных встреч до выяснения отношений. Симптоматично, что даже пейзаж маленького туристического Линкольна сделан им со стороны местной промзоны.

Лоури как культовая фигура

Создав свой уникальный образ промышленного севера, ассоциирующийся в значительной степени с Ланкаширом, Лоури стал культовой фигурой для Солфорда и Большого Манчестера. Статус классика предполагает знакомство с его творчеством для местных жителей со школьной скамьи, и выросло уже целое поколение, для которого творчество художника — неотъемлемая часть местной культуры. Широко освещаемое не только в местной прессе осенью 2022 года возвращение в «Центр Лоури» его работы «Идущие на матч» (1953), выставленной на аукцион её владельцами, является показательным. Картину рассматривали как «важную часть гражданской истории» [Going To The Match], как «принадлежащую жителям Солфорда» [Tweed].



Л. С. Лоури «Идущие на матч» (1953)

Джулия Фосетт, исполнительный директор «Центра Лоури», сказала, что это не просто картина: «У нас проводятся школьные экскурсии, дети приезжают изучать работу. Это явно связано с социальной историей нашего города. Его видят не только любители традиционного искусства; картина привлекает обычных людей, которых она изображает. Перед матчем к нам прибывают полные автобусы футбольных болельщиков» [Save Lowry's].

Эндрю Лоу, со-основатель благотворительного фонда, выкупившего картину, сказал: «Эта картина Л. С. Лоури должна быть выставлена на всеобщее обозрение в Солфорде, недалеко от места его рождения, где он получил образование и где жил. Место имеет значение. Изображение Л. С. Лоури людей, посещающих футбольный матч, — лишь одна из его многочисленных невероятных жанровых работ, но, несомненно, самая знаковая» [Lorenzato-Lloyd].

Наволоки

Наволоки обязаны своим превращением из заурядного села на берегу Волги в город купцам П. Г. Миндовскому и И. А. Бакакину, основавшим здесь в 1880 году небольшую ткацкую фабрику, превратившуюся в дальнейшем в крупное производство. Моноиндустриальное поселение стало в советское время сначала рабочим посёлком, а в 1938 году городом, с 1935 по 1958 год являвшимся райцентром, включённым при укрупнении в Кинешемский район Ивановской области. Текстильное производство работает в старых и новых цехах до настоящего времени, но бывший хлопчатобумажный комбинат «Навтекс» присутствует у Александра Нечаева буквально на двух-трёх картинах, некоторые из них следует считать концептуальными, как, например, «Образ родины в моем сердце» (2006).

Если фабрика оказалась в прямом и переносном смысле на периферии взгляда художника, то в центр он поместил место, расположенное буквально в паре сотен метров от забора комбината — Базарную площадь и её ближайшие окрестности, среди которых можно выделить четыре значимых локуса — храм Успения Пресвятой Богородицы, краснокирпичную четырёхэтажную казарму, завод у впадения в Волгу речки Каревки и двухэтажное здание с продуктовым магазином «Волга», именуемым местными жителями чапком. Можно добавить ещё расположенную здесь городскую библиотеку и перспективу ведущей из центра на площадь улицы Советской, но они опять же единичны, хотя и значимы для формирования образа места, о чём будет сказано отдельно ниже.

Приступая к анализу созданного Александром Нечаевым образа Наволок, нужно отметить его склонность акцентировать визуальный ряд с помощью названий. В ряде случаев они метафористичны и цитатны, что с достаточной степенью уверенности должно фиксироваться аудиторией, имеющей определённый уровень гуманитарной подготовки. Специфичностью же авторской трактовки являются многоточия в названиях, как бы фиксирующие незавершённость возможных прочтений его работ.

Фабрика как отсутствующее

Как уже было сказано, местный текстильный комбинат оказался в стороне интереса художника. Его можно увидеть на эпичном пейзаже «Осень на Волге... Наволоки» (2020), где он «зажат» вместе со всем городом между грозовым небом и толщей волжской воды. Или на работе 2013 года, где тот же вид представлен в погожий летний день.



А. Нечаев (Ниггль) «Осень на Волге... Наволоки», 2020



А. Нечаев (Ниггль) «Волга... Наволоки...» (2013)

На картине «Бытие» 2017 года фабрика тоже отнюдь не доминирует, виднеясь на дальнем плане. В определенной степени это можно объяснить тем, что это как бы взгляд ребёнка — главного героя картины, для которого градообразующее предприятие не более, чем деталь пейзажа, но всё же акцент сделан на богооставленность этого места, где фабрика — часть профанного мира. Обращённая вовне частного пространства репродукция мадонны с младенцем, размещённая на балконе с разбитым стеклом на переднем плане картины, как бы демонстрирует, что Дева Мария отпускает Иисуса в этот серый и холодный мир. А мальчик с санками остановился перед обрывом, где перед ним открывается вид на мир дольний с типовыми клонированными пятиэтажками и рядами одноэтажных деревянных домиков, символизовавшими в позднесоветское время смену старой сельской жизни новой городской. Это тот жизненный уклад, из которого не так просто вырваться. Своеобразным приквелом этой картины является работа «Авиатор» (2016), где юный герой, стоящий, по-видимому, перед оврагом на улице Ульянова, рассчитывает унести из провинциальных Наволок на самодельном аэроплане.

Хорошо знающая Нечаева поэтесса Мария Махова, в статье о его выставке настойчиво отмечает, что «одна из главных тем у художника — это город его детства, Наволоки, где он прожил большую часть своей жизни».

И еще вот это, щемящее, из глубин памяти — сугробы, дорога, маленький мальчик держит в руке самодельный аэроплан. Скоро он улетит — от этих сараев, этих заборов. Да он давно уже летит. И знает это.

А вот на этой картине тот же мальчик с санками, один на горе среди сугробов смотрит сверху на свой не очень веселый город. Всё такое большое: сугробы, столбы, деревья. И маленький мальчик с санками в руках. И нет солнца.

«Одно из ярких впечатлений детства, — отвечает на мой вопрос Александр Нечаев, — такое: выхожу зимой в воскресенье гулять и смотрю, как все ребята радостно катаются на санках, а мне так тоскливо вдруг становится... Смотрю и думаю: и чего они все радуются? Нет, я тоже был как все, и тоже с азартом катался и играл, но это состояние тоски и грусти часто накрывало меня и не давало... быть беспечным, что ли» [Махова].

Уже довольно отстранённое зрелое восприятие родного города в работах Нечаева — это всё же не преодоление детских переживаний, а настойчивое создание дистопии, утеряннного рая, возможно даже, что утерянного до его обретения.



А. Нечаев (Ниггль) «Бытие» (2017)



А. Нечаев (Ниггль) «Авиатор» (2016)

Написанная в 2006 году программная концептуальная работа «Образ родины в моём сердце» — это обобщённый образ Наволок, где на переднем плане покосившиеся деревянные домики со спутниковыми антеннами и тщательно выписанная панельная пятиэтажка с переполненными мусорными баками возле стены и загаженной детской песочницей. За баками на сарае надпись «ГР.ОБ» (сокращение

группы «Гражданская оборона»), читающаяся без учёта наличия точки посередине слова. Запущенность демонстрируют растущие на крыше берёзки, выбитые и заколоченные окна в пустующей квартире и в подъезде, не закрывающаяся кривая дверь в него с эмблемой «Спартака». Но больше всего потрясают выведенные из квартир трубы — альтернативной канализации и буржук. В перспективе за церковью виднеется фабрика с недымящей трубой и мощный кирпичный особняк под мачтой сотовой связи. Именно в эту сторону направляется большая группа людей, как бы игнорирующих дорожные знаки, адресованные, правда, не пешеходам, а автомобилистам, о том, что там тупик и опасность.



А. Нечаев (Ниггль) «Образ родины в моем сердце» (2006)



А. Нечаев (Ниггль)
«Солнечный остров» (2019)

Через 13 лет Нечаев продолжит эсхатологическую тему в нарочито прямолинейной работе «Солнечный остров» (2019) с чёрным вороньём на стальном небе, с пустыми глазницами окон сгоревшего дома и возвышающейся над частной застройкой за оврагом серой, как здешняя жизнь, пятиэтажкой. Лирический герой протаркает дорогу в снегу, а его чёрный пёс не может оторваться от единственного яркого пятна — афиши местного Дома культуры с анонсом фильма «Солнечный остров».

Красная казарма на Базарной площади

Пожалуй, единственная у Нечаева картина-реконструкция — это перенесённый со старой фотографии вид с Прокуроровой горы на Базарную площадь рубежа шестидесятых-семидесятых годов, вероятно, запомнившийся с детства. Окаймляющая картину в верхней части листва придаёт этому виду театральность (на более позднем варианте работы эта деталь исчезает). На переднем плане лужайка с одуванчиками, чуть

ниже её молодые берёзки. Следующий пласт картины — это собственно площадь с деревянными строениями, где, очевидно, каждый магазин со своим неповторимым запахом — свежего хлеба, гвоздей, пряной селёдки, мануфактуры, пыльных книг... Слева площадь окаймлена двухэтажным зданием со столовой, за которой видна завод с привязанными к берегу лодками. По центру перспективу вида на Волгу закрывает здание бывшей фабричной казармы, где в ту пору размещалось текстильное училище. А на заднем плане открывается вид на реку с интенсивным движением барж и теплоходов и противоположный берег с причалами для парама.

Е. Вихрова считает, что на этой работе — «образ-призрак, вдохновлённый старыми фотографиями и детскими воспоминаниями. Парадоксально, но городской пейзаж почти лишен людей. Это странно для базарной площади, безлюдность рождает ощущение тревоги, горечи воспоминаний» [Вихрова]. Однако базарная площадь в провинциальном городке не всегда наполнена народом. Кто-то на работе, кто-то уже закупился. Скорее на картине вполне безмятежный июньский полдень, зафиксированный когда-то местным фотографом и переосмысленный художником.



А. Нечаев (Ниггль) «Базарная площадь» (2015)



А. Нечаев (Ниггль)
«Лето Господне... Наволоки...»
(2021)



А. Нечаев (Ниггль)
«Дом у воды...
Наволоки...» (2008)

Поскольку Нечаев жил в здании казармы, то видов на неё с разных ракурсов у него довольно много, что позволяет никогда не бывавшим здесь зрителям проникнуться окружающим её тихим покоем.

Диптих «Тихая моя родина...» и «Последние тёплые деньки» показывает уже площадь в нынешнем состоянии запустения. Присутствие человека здесь минимально — мелкие фигурки на дальнем плане, да остатки социально неодобряемого распития какого-то напитка на лавочке погожим октябрьским деньком.



А. Нечаев (Ниггль)
«Тихая моя родина...» (2016)



А. Нечаев (Ниггль)
«Последние тёплые деньки» (2016)

Впрочем, элегическая тональность есть не на всех пейзажах этого места. Работа «На краю света», давшая название выставке художника в Кинешме, демонстрирует вид на этот локус с Волги с полуразрушенными домами.



А. Нечаев (Ниггль)
«На краю света» (2018)



А. Нечаев (Ниггль)
«Зима... Наволоки (а здесь белые стены,
да седая тоска...)» (2004)

Игорь Лебедев, заместитель директора по науке Кинешемского художественно-исторического музея, в интервью по поводу выставки заметил: «Это не говорит о том, что Наволоки — край света, хотя и это тоже. Для Нечаева Наволоки — это то место, с которого все начинается и которым все кончается. Дело в том, что край света для Нечаева — это понятие не географическое и не социально уничижительное, вовсе нет, это некая граница между светом и тьмой» [Зенина, Хмелёв].

Как написал сам Нечаев про работу «Зима... Наволоки...» на своей странице Вконтакте в ноябре 2021 года, когда проходила эта выставка,

это одна из моих старых работ... К сожалению, половины зданий уже нет... А те, что остались, например “Каменный” и “Макаронка”, — они “мёртвые”... Недавно у меня было желание повторить этот вид спустя 17 лет на новом, так сказать, уровне, но как увидел на заброшенной Базарной площади одни мусорные контейнеры, то сразу желание пропало... Если раньше этот пейзаж медленно-уходящей эпохи вызывал тихую философскую тоску, то сейчас просто депрессию...¹

Храм Успения Пресвятой Богородицы. Наволоки

Благодаря расположению на двух уровнях вид от Волги храм Успения Пресвятой Богородицы до появления вышки сотовой связи был доминантой города и в известной степени продолжает быть таким в безлиственный период, когда он не исчезает за многочисленными деревьями. Так что виды на эту церковь у Нечаева преимущественно зимние, хотя в ранний период немало и летних, на которых виднеется лишь верх колокольни. И их, как отмечает искусствовед Л. Матвеев [Матвеев], у автора больше, чем каких-либо иных. Самый концептуальный из них навеян сюрреалистическими работами Рене Магритта, при том что в наволоцком варианте сегмент неба на картине в картине демонстрирует возникновение лика Христа на облачном небе.



А. Нечаев (Ниггль)
«Святая ночь» (2019)



А. Нечаев (Ниггль)
«Снег идёт» (2019)

А на одной из наиболее мрачных работ автора изображён ноябрьский или апрельский вечер на площади. Светящиеся в сумерках огни библиотеки дополнены ещё двумя яркими деталями — пакетом в руках у мужчины и знаком «Проезд запрещён» у начала мощёной дороги, ведущей к храму. Весь вид на храм с этой точки «оплетён» висящими на столбах проводами с сидящими на них птицами.



А. Нечаев (Ниггль)
«Под знаком Пси» (2005)



А. Нечаев (Ниггль)
«В библиотеку» (2020)

¹ Это одна из моих старых работ... URL: https://vk.com/wall30896280_11544

Магазин / столовая

Вид на неброское здание бывшей столовой, функционирующей в настоящее время как продуктовый магазин и склад, открывается по пути из центральной части города в перспективе улицы Советской, что дало возможность Нечаеву использовать оксюморон «тупик перспективы». Это как бы альтернативная библиотеке точка притяжения на площади, пользующаяся повышенным вниманием в летний сезон, когда наволоковчане устремляются к пляжу. В зимний сезон магазин «Волга» обслуживает жителей округа, включая и обитателей бывшей казармы. Маятниковое движение по маршруту туда-обратно — неотъемлемая часть здешнего быта.



А. Нечаев (Ниггль)
«Тупик перспективы» (2018)



А. Нечаев (Ниггль)
«В новый год» (2019)



А. Нечаев (Ниггль)
«Из магазина» (2022)



А. Нечаев (Ниггль)
«В чапок» (2016)

Заводь у устья Каревки

Локация Базарной площади специфична тем, что находится в непосредственной близости от заводи у впадения в Волгу речушки Каревки, укрепленной в конце 1950-х дамбой при создании Горьковского водохранилища. Однако это обстоятельство не делает этот локус уникальным. Можно, в частности, сослаться на статью Н. Ю. и Д. Н. Замятиных, которые ставили этот вопрос следующим образом:

Всякий ли волжский город предлагает набор **собственных** образов? Ведь стоя на набережной любого такого города или городка, легко скатиться на избитые славословия «великой русской реке», окунуться в знакомую череду образов. Возникают и плещутся, купаются и плывут набережная, панорама с церквами, купеческими домами, уютными беседками и беспросветными оврагами, рыбацьи лодки, полуголые ребятишки, облака... Что здесь своего, отсутствующего в других городах на реке, такого, что можно было бы с уверенностью назвать системой

речных образов, в которых своеобразно проявляются именно **этот** город, именно его запутанная история, его легенды и предания? [Замятина и Замятин, 2002].

История с дамбой и скрытым под площадью ручьём принципиально не меняют ситуацию. По-особому взглянуть на уходящую к большой реке окраину Базарной площади позволяет именно соседство различных разномастных строений, среди которых особое место занимают фактурные лодочные гаражи, судя по работам художника, живописные во все времена года и суток.



А. Нечаев (Ниггль)
«Закат № 7» (2019)



А. Нечаев (Ниггль)
«Заповедные места. Волга...
Наволоки... Лето...» (2019)



А. Нечаев (Ниггль)
«Гараж и лодка» (2002)



А. Нечаев (Ниггль)
«Низкое давление» (2018)

Калачовский мост и дамба на стрелке Каревки и Волги — места медитативные. В большей степени притягательные осенью и зимой, причём преимущественно в сумерки, в час между волком и собакой. Судя по работам Нечаева, это места для неторопливого созерцания и неспешных прогулок.



А. Нечаев (Ниггль)
«Друзья... Часть 77 (Одиночество...
Волга... Наволоки...)» (2016)



А. Нечаев (Ниггль)
«Друзья... Часть 1... Калачовский мост.
Наволоки...» (2016)



А. Нечаев (Ниггль) «Селфи» (2019)

Игорь Лебедев подчёркивает, что Нечаев — «это художник одиночества, но не депрессивного одиночества, безысходного, а скорее это такая светлая грусть по тому, что могло бы быть или по ушедшему. Все равно всегда есть место для какой-то надежды и для какого-то выхода через чердак, то есть для какого-то светлого выхода» [Зенина, Хмелёв].

Наволоки. Дожливый рассвет

Светлая тоска и провинциальная депрессивность, в разной концентрации присутствующая на пейзажах Нечаева, перекликается с атмосферой этого городка, изображённой в рассказе Константина Паустовского «Дожливый рассвет», опубликованном в 1946 году. В период самоизоляции 2020 года Нечаев создал серию картин по мотивам этого маленького рассказа и представил их впервые на выставке в Торжке [В Торжке]. Его рисунки стали иллюстрациями семи ключевых для понимания сюжета отрывков из этого наволоцкого текста.



А. Нечаев (Ниггль)
«В Наволоки парход
пришел ночью...» (часть 1) (2020)



А. Нечаев (Ниггль)
«Какие-то Наволоки...»
(часть 2)

Тон повествования задаётся уже в первом абзаце: «В Наволоки пароход пришел ночью... Моросил дождь. На пристани было пусто, — горел только один фонарь. Где же город? Тьма, дождь, — черт знает что!» [Паустовский].

Очень стилистически точно показана Нечаевым заброшенность и растерянность главного героя от осознания странности своей миссии и ночного погружения в абсолютно чужой город: «Вдруг он почувствовал всю странность своей жизни. Где я? Какие-то Наволоки, глушь...» [там же].



А. Нечаев (Ниггль)
«Всё пройдёт...» (часть 3)

В сдержанной прозе Паустовского Нечаев выбирает наиболее экзистенциальные фрагменты и конструирует на их основе образ места — эфемерных, будто приснившихся главному герою Наволок: «Остаться бы здесь на весь отпуск... От одного воздуха все пройдет, все неприятности... Снять комнату в домишке с окнами в сад..., укрыться и слушать, как дождь стучит по лопухам...» [там же].

Как пишет по поводу этой серии художника Мария Махова: «В тексте щемящее чувство тоски и несбывшихся надежд, но присутствует и что-то другое, неуловимое — то, что

заложено во всей природе этого притягательного места: остаться здесь, смотреть на сад и ждать с надеждою рассвета» [Махова].

На вопрос «О чём этот город?», я бы ответил, что о тишине и покое, о несуетности бытия и об экзистенциальной тоске. Удивительно, что всё это находится в трёх шагах от комбината, который никогда не спит, выпуская из своих цехов такое количество марли, что ею можно забинтовать всю планету. Так они и существуют возле великой реки — неустанная фабрика и тихий городок. Вспоминаются слова Паустовского: «Где я? — подумал он. — Какие-то Наволоки, глушь, лошадь высекает искры подковами» [Паустовский].

Весной 2022 года администрацией Наволокского городского поселения было принято решение об участии в VI Всероссийском конкурсе лучших проектов создания комфортной городской среды, проводимом Минстроем России [В Наволоках обсудили...; Как может преобразиться...; Небазарный день...]. В рамках подготовки заявки в октябре 2022 года сотрудники АНО «Центр территориального развития» при поддержке администрации Наволокского городского поселения и сотрудников местного Дома культуры организовали однодневный фестиваль «Небазарный день на Базарной площади, или Приглашение в будущее», в рамках которого в течение дня нон-стоп шла трансляция читки рассказа Паустовского, записанного местными жителями, а на первом этаже библиотеки была устроена выставка 15 работ Александра Нечаева [В Наволоках на Базарной...].



Фотографии Г. Жуковой

Это было первое представление картин Нечаева в родном городе. В перспективе преобразится не только площадь [Базарная площадь...], но обретёт новую функцию и пространство на первом этаже здания библиотеки, где, возможно, обретут постоянную прописку и некоторые работы художника.

Заключение. «Настоящий Солфорд» и «настоящие Наволоки»

Можно ли считать, что Лоури и Нечаев создали искажённый образ Солфорда и Наволок? Какова вероятность, что отправившийся в путешествие человек не увидит того, что изображено на картинах этих авторов и не обнаружит той атмосферы, которую они создают?

Я уже отмечал в начале статьи, что Лоури в большей степени, а Нечаев — в меньшей создавали обобщённый образ интересовавших их локусов. То есть их творчество в значительной степени — конструирование особого специфического видения места, «производство культурных атмосфер», которые предстают не только характеристикой места, но и самостоятельным источником аффектов, впечатлений и удовольствий, ожидаемых человеком (см.: [Куприянов, Лурье]).

Безусловно, и нынешний Солфорд, и тем более Манчестер, разительно отличаются в значительной своей части от созданного Лоури образа. Даже маленькие Наволоки нельзя свести к окрестностям Базарной площади. Но созданные этими авторами художественные миры вполне самодостаточны и, несомненно, теснейшим образом связаны с местами, где они жили и работали.

Как справедливо указывают П. С. Куприянов и М. Л. Лурье, «в последние годы все больше локальных культурных инициатив связано с преобразованием старых городских центров, и в некоторых случаях эти инициативы нацелены не только на ремонт, реставрацию или благоустройство отдельных объектов, но и на создание особого образа городской среды, который, согласно замыслу создателей, будет аффективно заряжен» [там же: 261—262].

Признание наследия Лоури важным для позиционирования города — уже свершившийся факт. Использование работ Нечаева для туристического продвижения Наволок имеет на сегодняшний день несомненные перспективы, и многое будет зависеть от активности местного сообщества, большие планы которого связывались с началом реконструкции площади в 2023 году.

Источник иллюстраций Л. С. Лоури <https://artuk.org/discover/artworks/search/actor:lowry-laurence-stephen-18871976/page/18>

Источник иллюстраций А. Н. Нечаева https://vk.com/nigg|_a.nechaev

Список источников

- Базарная площадь в Наволоках преобразится благодаря победе во Всероссийском конкурсе лучших проектов создания комфортной городской среды. URL: <https://www.privpravda.ru/bazarnaya-ploshhad-v-navolokah-preobrazitsya-blagodarya-pobede-vo-vserossijskom-konkurse-luchshih-proektov-sozdaniya-komfortnoj-gorodskoj-sredy/> (дата обращения: 15.01.2023).
- В Наволоках обсудили проект благоустройства Базарной площади. URL: <https://168.ru/news/region/v-navolokah-obsudili-proekt-blagoustroystv-37340/> (дата обращения: 15.01.2023).
- В Наволоках на Базарной площади пройдет «Небазарный день». URL: <https://www.privpravda.ru/v-navolokah-na-bazarnoj-ploshhadi-projdet-nebazarnyj-den/> (дата обращения: 15.01.2023).

- В Торжке открыта выставка художника Александра Нечаева. URL: <https://torzhok.pro/news/public-news/v-torzhke-otkryita-vyistavka-xudozhnika-aleksandra-nechaeva.html> (дата обращения: 15.01.2023).
- Вихрова Е. Живопись маленького человека. URL: <https://vk.com/@viemusei-zhivopis-malenkogo-cheloveka> (дата обращения: 15.01.2023).
- Замятин Д. Н. Геокультурный брендинг городов и территорий: от гения места к имиджевым ресурсам // Современные проблемы сервиса и туризма. 2015. Т. 9, № 2. С. 25—31.
- Замятина Н. Ю., Замятин Д. Н. Гений места и город: варианты взаимодействия // Вестник Евразии. 2007. № 1. С. 62—87.
- Зенина М., Хмелёв В. Художник-самоучка выставляется в Кинешемском музее. URL: <https://www.ivanovonews.ru/reports/1291357/> (дата обращения: 15.01.2023).
- Как может преобразиться Базарная площадь в Наволоках. URL: <https://kineshma.bezformata.com/listnews/preobrazitsya-bazarnaya-ploshad-v-navolokah/111260314/> (дата обращения: 15.01.2023).
- Куприянов П. С., Лурье М. Л. «Вот этот вот дух, когда он есть, это всегда очень здорово...»: как работают культурные атмосферы и за что их любят // ШАГИ/STEPS. 2022. Т. 8, № 4. С. 248—275. DOI: 10.22394/2412-9410-2022-8-4-248-275
- Матвеев Л. Г. Картины Александра Нечаева // Петербургские искусствоведческие тетради. 2007. Вып. 7. URL: <http://netchaev-a.narod.ru/statia.html> (дата обращения: 15.01.2023).
- Махова М. Художник из города детства. URL: https://rk37.ru/articles/2020/02/29/hudozhnik_iz_goroda_detstva (дата обращения: 15.01.2023).
- Небазарный день на Базарной площади. URL: <https://www.privpravda.ru/nebazarnyj-den-na-bazarnoj-ploshhadi/> (дата обращения: 15.01.2023).
- Паустовский К. Г. Дождливый рассвет. URL: <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/text/rasskaz/dozhdlivuj-rassvet.htm> (дата обращения: 15.01.2023).
- Тимофеев М. Что делает наши ландшафты такими разными, такими привлекательными?: (английский индустриальный пейзаж XVIII—XX веков). URL: [Tożsamość \(w\) przestrzeni = Сущность пространства / пространство сущности: studia dedykowane Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi / pod redakcją Matyldy Chrzaszcz, Kseni Dubiel i Heleny Duć-Fajfer. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia akademicka, 2022. S. 355—366.](https://www.studia-dedykowane-profesorowi-wasilijowi-szczukinowi-pod-redakcja-matyldy-chrzaszcz-kseni-dubiel-i-heleny-duc-fajfer-krakow-wydawnictwo-ksiegarnia-akademicka-2022-s-355-366)
- Тимофеев М. Ю. Семиотическая матрица фабричного города XIX века: Манчестер, Иваново-Вознесенск и Лодзь // Уральский исторический вестник. 2021. № 1. С. 89—96.
- Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии: по собственным наблюдениям и достоверным источникам. М.: Прогресс, 1984.
- Artophilia. Pierre Adolphe Valette. URL: <http://artophilia.com/artists/adolphe-valette/> (дата обращения: 15.01.2023).
- Going To The Match is going to The Lowry. URL: <https://confidentials.com/manchester/its-coming-home-lowry-painting-gains-a-permanent-spot-at-namesake-salford-venue> (дата обращения: 15.01.2023).
- Hudson M. LS Lowry: there's more to him than matchstick men. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/1011183/LS-Lowry-theres-more-to-him-than-matchstick-men.html> (дата обращения: 15.01.2023).
- Industrial Landscape. 1955. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lowry-industrial-landscape-t00111> (дата обращения: 15.01.2023).
- Lorenzato-Lloyd A. Iconic Lowry Painting 'Going To The Match' Purchased For A Whopping £7.8 Million Has Returned To This Salford Museum. URL: <https://secretmanchester.com/going-to-the-match-lowry/> (дата обращения: 15.01.2023).
- Moir E. The Industrial Revolution: A romantic view // History Today. 1959. № 9. P. 589—97.
- Readman P. Storied Ground: landscape and the shaping of English national identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Tweed L. Iconic LS Lowry masterpiece welcomed home with joyous celebration. URL: <https://www.manchestereveningnews.co.uk/whats-on/iconic-ls-lowry-masterpiece-welcomed-25607653> (дата обращения: 15.01.2023).
- Sanding J., Leber M. Lowry's City: A Painter and his Locale. Salford: The Lowry Press, 2000.
- Save Lowry's Going to the Match for public, urges Salford mayor. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/sep/28/ls-lowry-going-to-the-match-auction-salford-mayor> (дата обращения: 15.01.2023).

- Schmid S.* Between L. S. Lowry and Coronation Street: Salford Cultural Identities // *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England* / ed. by C. Ehland. Amsterdam: Rodolpi, 2007.
- The Art of Industry. URL: <https://www.mechanicallandscapes.com/articles/2016/10/15/the-art-of-industry> (дата обращения: 15.01.2023).
- Trinder B.* The making of the industrial landscape. London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1982.
- Wagner A. M.* Lowry and the Local // *British Art Studies*. Iss. 5. URL: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-05/awagner> (дата обращения: 15.01.2023).
- Warden C.* Ugliness and beauty: the politics of landscape in Walter Greenwood's 'Love on the Dole' // *New Theatre Quarterly*. 2013. № 29 (1). P. 35—47.
- Wiener M.* English Culture and the Decline of the Industrial Spirit. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Winterson J.* LS Lowry's rage against the machine, *Guardian* online 13 June 2013. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/13/ls-lowry-industrial-world?fbclid=IwAR3bZEwXWwGBrcjBbaRldJW7lhynAwEiZLOe_db7C1CDPAid5Rn3lsetFys (дата обращения: 15.01.2023).

References

- Artophilia.* *Pierre Adolphe Valette*, available from <http://artophilia.com/artists/adolphe-valette/> (accessed 15.01.2023).
- Bazarnaya ploshchad v Navolokakh preobrazitsya blagodarya pobede vo Vserossiyskom konkurse luchshikh projektov sozdaniya komfortnoy gorodskoy sredy* [The market square in Pillowcases will be transformed thanks to the victory in the All-Russian competition of the best projects for creating a comfortable urban environment], available from <https://www.privpravda.ru/bazarnaya-ploshhad-v-navolokah-preobrazitsya-blagodarya-pobede-vo-vserossiyskom-konkurse-luchshih-proektov-sozdaniya-komfortnoj-gorodskoj-sredy/> (accessed 15.01.2023).
- Engels, F. (1984) *Polozheniye rabochego klassa v Anglii: Po sobstvennym nablyudeniyam i dostovernym istochnikam* [The situation of the working class in England: According to my own observations and reliable sources], Moscow: Progress.
- Going To The Match is going to The Lowry*, available from <https://confidentials.com/manchester/its-coming-home-lowry-painting-gains-a-permanent-spot-at-namesake-salford-venue> (accessed 15.01.2023).
- Hudson, M. *LS Lowry: there's more to him than matchstick men*, available from <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10111183/LS-Lowry-theres-more-to-him-than-matchstick-men.html> (accessed 15.01.2023).
- Industrial Landscape*, 1955, available from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lowry-industrial-landscape-t00111> (accessed 15.01.2023).
- Kak mozhet preobrazitsya Bazarnaya ploshchad v Navolokakh* [How can the Market Square be transformed in Pillowcases], available from <https://kineshma.bezformata.com/listnews/preobrazitsya-bazarnaya-ploshad-v-navolokah/111260314/> (accessed 15.01.2023).
- Kupriyanov, P. S., Lurye, M. L. «Vot etot vot dukh. kogda on est. eto vseгда ochen zdorovo...»: kak rabotayut kulturnyye atmosfery i za chto ikh lyubyat [“This spirit, when it exists, is always very cool...”: how cultural atmospheres work and why they are loved], *ShAGI/STEPS*, 2022, vol. 8, no. 4, pp. 248—275. DOI: 10.22394/2412-9410-2022-8-4-248-275
- Lorenzato-Lloyd, A. *Iconic Lowry Painting 'Going To The Match' Purchased For A Whopping £7.8 Million Has Returned To This Salford Museum*, available from <https://secretmanchester.com/going-to-the-match-lowry/> (accessed 15.01.2023).
- Makhova, M. *Khudozhnik iz goroda detstva* [Artist from the city of childhood], available from https://rk37.ru/articles/2020/02/29/hudozhnik_iz_goroda_detstva (accessed 15.01.2023).
- Matveyev, L.G. (2007) *Kartiny Aleksandra Nechayeva* [Paintings by Alexander Nechaev], *Peterburgskiy iskusstvovedcheskiy tetrad*, iss. 7, available from <http://netchaev-a.narod.ru/statia.html> (accessed 15.01.2023).
- Moir, E. (1959) The Industrial Revolution: A romantic view, *History Today*, no. 9, pp. 589—97.

- Nebazarnyy den na Bazarnoy ploshchadi* [Not a market day on the Market Square], available from <https://www.privpravda.ru/nebazarnyj-den-na-bazarnoj-ploshchadi/> (accessed 15.01.2023).
- Paustovskiy, K. G. *Dozhdivnyy rassvet* [Rainy dawn], available from <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/text/rasskaz/dozhdivnyj-rassvet.htm> (accessed 15.01.2023).
- Readman, P. *Storied Ground: landscape and the shaping of English national identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Sanding, J., Leber, M. (2000) *Lowry's City: A Painter and his Locale*, Salford: The Lowry Press.
- Save Lowry's Going to the Match for public, urges Salford mayor*, available from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/sep/28/ls-lowry-going-to-the-match-auction-salford-mayor> (accessed 15.01.2023).
- Schmid, S. (2007) Between L. S. Lowry and Coronation Street: Salford Cultural Identities, *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*, ed. by C. Ehland, Amsterdam: Rodolpi.
- The Art of Industry*, available from <https://www.mechanicallandscapes.com/articles/2016/10/15/the-art-of-industry> (accessed 15.01.2023).
- Timofeyev, M. (2022) Chto delayet nashi landschafty takimi raznymi, takimi privlekatelymi? (Angliyskiy industrialnyy peyzazh XVIII—XX vekov) [What makes our landscapes so different, so attractive? (English industrial landscape of the XVIII—XX centuries)], *Tożsamość (w) przestrzeni (Sushchnost prostranstva / prostranstvo sushchnosti)*, Studia dedykowane Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi. Pod redakcją Matyldy Chrzęszcz, Kseni Dubiel i Heleny Duć-Fajfer. Wydawnictwo Księgarnia akademicka, Kraków, pp. 355—366.
- Timofeyev, M. Yu. (2021) Semioticheskaya matritsa fabrichnogo goroda XIX veka: Manchester. Ivanovo-Voznesensk i Lodz [Semiotic matrix of the factory city of the XIX century: Manchester, Ivanovo-Voznesensk and Lodz], *Uralskiy istoricheskiy vestnik*, no. 1, pp. 89—96.
- Trinder, B. (1982) *The making of the industrial landscape*, London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Tweed, L. *Iconic LS Lowry masterpiece welcomed home with joyous celebration*, available from <https://www.manchestereveningnews.co.uk/whats-on/iconic-ls-lowry-masterpiece-welcomed-25607653> (accessed 15.01.2023).
- V Navolokakh na Bazarnoy ploshchadi proydet «Nebazarnyy den»* [In Navoloki on the Market Square, a “Non-market day” will be held], available from <https://www.privpravda.ru/v-navolokakh-na-bazarnoj-ploshchadi-proydet-nebazarnyj-den/> (accessed 15.01.2023).
- V Navolokakh obsudili proyekt blagoustroystva Bazarnoy ploshchadi [The improvement project of the Market Square was discussed in Navoloki], available from <https://168.ru/news/region/v-navolokakh-obsudili-proekt-blagoustroystv-37340/> (accessed 15.01.2023).
- V Torzhke otkryta vystavka khudozhnika Aleksandra Nechaeva* [An exhibition of the artist Alexander Nechaev has been opened in Torzhok], available from <https://torzhok.pro/news/public-news/v-torzhke-otkryta-vyistavka-xudozhnika-aleksandra-nechaeva.html> (accessed 15.01.2023).
- Vikhrova, E. *Zhivopis malenkogo cheloveka* [Painting of a little man], available from <https://vk.com/@viemusei-zhivopis-malenkogo-cheloveka> (accessed 15.01.2023).
- Wagner, A. M. *Lowry and the Local*, *British Art Studies*, iss. 5, available from <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-05/awagner> (accessed 15.01.2023).
- Warden, C. (2013) Ugliness and beauty: the politics of landscape in Walter Greenwood's ‘Love on the Dole’, *New Theatre Quarterly*, no. 29 (1), pp. 35—47.
- Wiener, M. (1981) *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Winterson, J. (2013) LS Lowry's rage against the machine, *Guardian online*, 13 June 2013, available from https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/13/ls-lowry-industrial-world?fbclid=IwAR3bZEWxWwGBpcjBbaRldJW7lhynAwEiZLOe_db7C1CDPAid5Rn3lsetFys (accessed 15.01.2023).
- Zamyatin, D. N. (2015) Geokulturnyy brending gorodov i territoriy: ot geniya mesta k imidzhevym resursam [Geocultural branding of cities and territories: from the genius of a place to an image resource], *Sovremennyye problemy servisa i turizma*, vol. 9, no. 2, pp. 25—31.

Zamyatina, N. Yu., Zamyatin, D. N. (2007) Geniy mesta i gorod: varianty vzaimodeystviya [The genius of the place and the city: options for interaction], *Vestnik Evrazii*, no. 1, pp. 62—87.

Zenina, M., Khmelev, V. *Khudozhnik-samouchka vystavlyayetsya v Kineshemskom muzeye* [The self-taught artist is exhibited at the Kineshma Museum], available from <https://www.ivanovonews.ru/reports/1291357/> (accessed 15.01.2023).

Статья поступила в редакцию 10.03.2023; одобрена после рецензирования 22.03.2023; принята к публикации 24.03.2023.

The article was submitted 10.03.2023; approved after reviewing 22.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Михаил Юрьевич Тимофеев — доктор философских наук, профессор кафедры философии, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия. E-mail: timofeev.01@gmail.com

Mikhail Yu. Timofeev — Dr. Sc. (Philosophy), Professor at the Department of Philosophy, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation. E-mail: timofeev.01@gmail.com

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО
THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 39—45.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2023. No. 1. P. 39—45.

Научная статья

УДК 930.2(47).083

DOI: 10.54347/Lab.2023.1.3

**СЕВЕРНЫЕ РОССИЙСКИЕ ПАЛОМНИКИ В ПАЛЕСТИНЕ:
СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ И РЕЛИГИОЗНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВВ.**

Кирилл Евгеньевич Балдин

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, kebaldin@mail.ru

Аннотация. В статье анализируются мемуары русских паломников, которые на рубеже XIX—XX вв. совершили поездки в Палестину для поклонения христианским святыням. В этих источниках личного происхождения получила отражение национальная, религиозная и культурная идентичность русских богомольцев в условиях чуждой конфессиональной, этнической, культурной и языковой среды. Автор утверждает, что Русская духовная миссия в Иерусалиме и Палестинское общество целенаправленно создавали для отечественных паломников духовные и мирские опорные объекты. Они строили церкви, а также подворья с определенным комплексом социально-культурных услуг, где русские паломники могли найти родную языковую среду, привычную пищу и т. п. В начале XX века в этом регионе сформировался комплекс учреждений — Русская Палестина. Этот феномен способствовал формированию и дальнейшему укреплению у русских паломников религиозной, национальной и культурной идентичности, которая являлась экзистенциальной потребностью в условиях чуждой среды.

Ключевые слова: Ближний Восток, Османская империя, Палестина, паломничество, православное духовенство, национальная и религиозная идентичность, паломнические мемуары, Императорское Православное Палестинское общество

Для цитирования: Балдин К. Е. Северные российские паломники в Палестине: становление национальной и религиозной идентичности на рубеже XIX—XX вв. // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 39—45.*

Original article

NOTHERN RUSSIAN PILGRIMS IN PALESTINE: THE FORMATION OF NATIONAL AND RELIGIOUS IDENTITY AT THE TURN OF THE XIX—XX CENTURIES

Kirill E. Baldin

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, kebaldin@mail.ru

Abstract. The article analyzes the perception of the realities of the East by pilgrims from Russian North, who traveled in the second half of the XIX — early XX century in Palestine, Syria, Egypt for the worship of the shrines of universal Christianity. The impressions, they brought from their travels, were both positive and negative. On the one hand, they received deep satisfaction because they came into close contact with sacred objects, on the other hand, pilgrims were upset and outraged, that these shrines were under the control of a heterodox state, the Ottoman Empire. The memoirs preserved colorful testimonies about a variety of everyday life in the East, about the unusual environment, in which Russian travelers fell. The memoirs reflected the exotic nature of the Eastern Mediterranean — very rich and diverse, with unusual for Russians sounds, smells and tastes. Being curious people, pilgrims visited not only Christian shrines, but also were interested in local culture, visited museums and architectural monuments, inspected the pyramids in Egypt. During their travels in the East, pilgrims experienced certain fears, the source of which were rumors about the criminal inclinations of the nomads, who lived there. In the process of traveling to the East, an important process of self-identification of Russian pilgrims took place. In an alien surroundings, they were more clearly aware of themselves as Orthodox by religion and as Russians by nationality. The Russian language played an important role in their national and cultural identification.

Keywords: Middle East, Ottoman Empire, Palestine, pilgrimage, Orthodox clergy, national and religious identity, pilgrimage memoirs, Imperial Orthodox Palestine Society

For citation: Baldin, K. E. (2023) Severnye rossijskie palomniki v Palestine: stanovlenie nacional'noj i religioznoj identichnosti na rubezhe XIX—XX vv. [Nothern Russian pilgrims in Palestine: the formation of national and religious identity at the turn of the XIX—XX centuries], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 1, pp. 39—45.

На рубеже XIX—XX вв. одним из важных аспектов религиозной и общественной жизни имперской России было массовое паломничество православных верующих в Палестину для поклонения святыням вселенского христианства. Они были не туристами, а именно паломниками, т. к. ехали сюда не для «осмотра достопримечательностей», а для удовлетворения своих религиозных потребностей, желая соприкоснуться с сакральными местами.

Люди, приехавшие в Восточное Средиземноморье, попадали в совершенно чуждую национальную, культурную и конфессиональную среду. Население здесь было арабским, а власти турецкими; и те и другие исповедовали ислам. Чуждость этой среды обострялась многочисленными негативными слухами, последние, в свою очередь, перерастали в страхи. Поэтому русские паломники очень нуждались в духовно-психологической поддержке. Одним из инструментов этой поддержки являлась национальная, религиозная и культурная идентификация паломников в чуждой среде.

Русские богомольцы отправлялись в Палестину из самых различных регионов России, причем северные губернии занимали в соответствующем рейтинге далеко не первые места. Статистические подсчеты, сделанные за год с марта 1899 по март 1900 г., дали показательные результаты. На первом месте фигурировала Воронежская губерния, отправившая в Святую Землю 887 чел., далее шла Тамбовская — 673 чел. По сравнению с ними, Архангельская губерния занимала 49-е место (15 чел.), а Олонецкая — 58-е (8 чел.) [Русские паломники, 1901: 654—655]. Как нам представляется, главной причиной такой слабой активности было большое

расстояние северных губерний от Одессы, через которую отправлялись морем в Палестину большинство русских паломников. Играла свою роль и значительно меньшая численность населения на севере, чем в Черноземье.

В данной статье использовались мемуары двух паломников из Архангельской губернии — игумена Никандра из Соловецкого монастыря и священника Г. Корельского из Кемского уезда. Также в процессе исследования привлекались воспоминания олонецких паломников — преподавателя духовной семинарии Е. Мерцалова и священника В. Крючкова. Эти источники личного происхождения были опубликованы в архангельских и олонецких «Епархиальных ведомостях». Использовались воспоминания и других русских паломников.

Ведущую роль в становлении на рубеже XIX—XX вв. такого феномена как Русская Палестина и одновременно в формировании русской идентичности у паломников сыграли две важные структуры. Одной из них являлась Русская духовная миссия (РДМ), основанная в 1847 г. Долгие годы руководивший ею архимандрит Антонин (Капустин) сумел приобрести здесь целый ряд участков земли, на которых в дальнейшем были построены русские церкви и подворья (гостиницы) для паломников. Они, а также другая русская собственность в Святой Земле и составили то, что со временем получило название Русской Палестины.

Так как все четверо перечисленных выше мемуаристов являлись представителями духовенства, они сразу по прибытии вступали в контакт с членами миссии. Таким образом, они попадали в среду, которая была идентичной для них по национальному и по профессиональному признаку. Путешествовавший в 1901 г. священник В. Крючков встречался в Иерусалиме с архимандритом Александром, который возглавлял РДМ с 1899 по 1903 г., а игумен Никандр, побывавший на Ближнем Востоке в 1906—1907 гг., застал во главе миссии уже архимандрита Леонида, руководившего ею до 1918 г. (Олонецкие епархиальные ведомости. 1912. № 4. С. 99; Архангельские епархиальные ведомости. 1913. № 16. С. 458).

Вторым обществом, способствовавшим конструированию Русской Палестины и вместе с ней русской идентичности у паломников, являлось Императорское Православное Палестинское общество (ИППО), созданное в 1882 г. Главной целью этой организации была помощь русским паломникам, отправлявшимся на поклонение палестинским святыням, формирование для них привычной окружающей среды во время пребывания на чужбине.

Эту заботу русские богомольцы ощущали буквально с первых минут пребывания на земле Палестины. В порту Яффа к очередному пароходу, прибывшему из России, обязательно являлся один из кавасов ИППО. Эти служащие являлись гидами и одновременно телохранителями наших паломников. Игумен Никандр свидетельствует, что кавас, встречавший их с парохода, оперативно распорядился доставкой паломников и их багажа на железнодорожный вокзал. По прибытии из Яффы в Иерусалим он сопроводил их на русское подворье, где они поселились на время пребывания в городе (Архангельские епархиальные ведомости. 1913. № 16. С. 458).

Свидетельства о том, что богомольцы совсем не чувствовали себя предоставленными самим себе, постоянно мелькают на страницах паломнических мемуаров. Например, Г. Корельского и его спутников кавас сопровождал на встречу с Иерусалимским патриархом Дамианом. Игумену Никандру кавас помог получить в банке деньги, отправленные ему из России (Архангельские епархиальные ведомости, 1912. № 18. С. 517; 1913. № 16. С. 460). Такого рода организационное и информационное сопровождение делало поездки русских паломников по Палестине гораздо более удобными, содержательными, безопасными и психологически комфортными.

В постепенно формировавшемся русском пространстве Палестины находились свои опорные точки идентификации, как мирские, так и духовные. К числу последних относились православные храмы, построенные на русские средства.

Как явствует из мемуаров, наибольшее впечатление на наших паломников произвела церковь во имя Марии Магдалины, возведенная рядом с Иерусалимом на склоне горы Елеон. Игумен Никандр с гордостью сообщал в своих воспоминаниях, что ему доводилось служить в нем вместе с Иерусалимским патриархом Дамианом. Тот же мемуарист повествовал о своем посещении храма в Иерихоне, построенного на русском подворье, на том месте, где находился дом мытаря Закхея — известного евангельского персонажа (Архангельские епархиальные ведомости. 1913. № 16. С. 460; № 17. С. 484; № 18. С. 504). В свою очередь, на священника Г. Корельского большое впечатление произвела церковь в Кефр-Кенне — евангельской Кане Галилейской. Этот очень древний храм был перестроен в 1885 г. на средства Палестинского общества и освящен во имя Георгия Победоносца (Архангельские епархиальные ведомости. 1912. № 18. С. 522). Наши паломники, особенно принадлежавшие к духовному сословию, воспринимали русские храмы как некие цитадели своей родины в чуждом пространстве. Они играли очень важную роль в укреплении чувства идентичности у русских богомольцев.

Е. Мерцалов с удивлением заметил, что благолепие епископской службы в Палестине было заметно меньше, чем в русских церквях: православный митрополит-грек излишне торопливо приступил к литургии без торжественной встречи, которая была обязательной в русских храмах. Причем ритуалом греческой православной службы был разочарован не только автор мемуаров. Олонецкий богомolec дословно привел услышанные им слова русских паломников-крестьян. Выходя из храма, они говорили: «Эх, если бы нашего архиерея сюда, совсем не то было бы!» [Мерцалов, 2014]. Как видно из этих воспоминаний, паломники испытывали гордость оттого, что обрядность на родине явно выигрывала в сравнении с тем, что они видели в Палестине.

Говоря о формировании и укреплении русской идентичности, следует констатировать, что в Палестине имелись не только сакральные, но и мирские точки опоры для наших паломников — русские подворья в различных городах Палестины. Несколько подворий — Сергиевское, Александровское, Вениаминовское находились в Иерусалиме. Русские паломники размещались здесь в помещениях различной ценовой категории и разного уровня удобств рядом со своими землянками и ощущали себя как на каком-либо постоялом дворе в России. Почти сразу же после прибытия в Святую Землю паломники под руководством русского иеромонаха обязательно совершали на подворье благодарственный молебен по случаю удачного завершения своего путешествия и обедали (Олонецкие епархиальные ведомости. 1912. № 3. С. 75—76).

Е. Мерцалов сообщал, что самое большое по размерам Сергиевское подворье называлось либо «Русским Подворьем», либо «Русскими Постройками» [Мерцалов, 2014]. Обратим внимание на то, что эти названия употреблялись в письменной речи с заглавных букв, превратившись в почти официальные топонимы. Для обозначения этого комплекса зданий использовались также такие названия как «Русское место» и «Новый Иерусалим». В начале XX в. все более уверенно употреблялся термин «Русская Палестина», который свидетельствовал о том, что за несколько тысяч верст от России возникло пространство, в котором прибывавшие туда отечественные паломники могли чувствовать себя как дома, находясь рядом с сотнями своих соотечественников, общаясь с ними на родном языке и ощущая свою причастность к русскому миру.

Характерна реакция наших паломников на внешний вид Сергиевского подворья, доминантой которого была впечатляющая по виду башня. Д. Д. Смышляев писал, что русские богомольцы воспринимали эти постройки как «крепостцу», т. е. некую цитадель для русских паломников [Смышляев, 2008].

Подворья позиционировались русскими паломниками как небольшие уголки родины. Здесь они могли не только снять обычную в дороге усталость, но и неизбежное напряжение, которое присутствовало во время пребывания на территории, этнически и конфессионально чуждой для них. Г. Корельский вспоминал, что на русском подворье в Назарете их приняли очень радушно и сразу разместили по гостевым комнатам. Очень знаменательной представляется фраза, которую обронил архангельский священник, убаюканный гостеприимством земляков, встреченных на Святой Земле: «Почувствовав себя среди русских и как бы под родным кровом, мы сразу же забыли всю тяготу и знойный вар утомительной дороги» (Архангельские епархиальные ведомости. 1912. № 18. С. 521).

Немаловажно, что на русских подворьях в Палестине подавали привычную для россиян еду. А. В. Елисеев подчеркивал радость паломников от «неприхотливой русской трапезы» и не мог скрыть своего собственного ликования от того, что ему на русском подворье в Хевроне подали яичницу с черным хлебом [Елисеев, 1915]. То же касалось и традиционного русского чаепития. Е. Л. Марков с удовлетворением упоминал, что самовар «...здесь, в Палестине, завоевал себе право гражданства, как и на православной Руси» [Марков, 1891]. Пищевые предпочтения играли очень важную роль в конструировании русской идентичности. Поэтому вкус привычной пищи ощущался ими как некое «возвращение домой».

Привычную среду для паломников во многом создавали служащие подворий, занимавшихся обслуживанием повседневных нужд богомольцев — кавасы, работники кухни, коридорные в гостинце и другие служители, которые были в основном русскими по национальности. Не случайно Н. Корельский в конце своих путевых записок отмечал: «Не обойду молчанием тружеников в подворьях Палестинского общества, чтобы не поблагодарить их за все то теплое отношение и заботливость, какой они окружают всякого паломника» (Архангельские епархиальные ведомости. 1912. № 18. С. 527).

Наибольшую роль в формировании национальной и культурной идентичности, а также в создании психологически комфортной среды для паломников играл родной язык. «После двухнедельного путешествия по турецким портам, — писал вятский паломник священник А. Трапицин, — было приятно очутиться среди соотечественников и услышать русскую родную речь; мы почувствовали себя как бы на родине среди родных и знакомых. Так чужбина сближает людей одной земли и одного языка!» (Вятские епархиальные ведомости. 1895. № 21. С. 886). Слова «как бы на родине» являются ключевыми в некоторых приведенных нами в статье цитатах. Паломники общались на родном языке во время пребывания на русских подворьях, на нем же они разговаривали друг с другом во время длительных пеших походов в Вифлеем, Назарет, на реку Иерихон, т.к. эти путешествия почти всегда осуществлялись не индивидуально, а многолюдными чисто русскими караванами.

Многие российские богомольцы из простых крестьян даже не подозревали о поджидавшем их в Палестине языковом барьере, их очень удивляло и даже возмущало то, что местные жители не владеют русским языком: Архимандрит Антонин, повествуя о своем первом посещении Иерусалима, писал: «Вот один соотчич, видимо, недавний пришелец, как и я, — покупая что-то в съестной лавке у араба, попеременно то с озлоблением, то с отчаянием силится вразумить его «русским языком», что у него нет других денег, кроме русских... Резкие и чересчур домашние выражения его, обращенные к торговцу, показывали ясно, что земляк считает Палестину своей губернией» [Капустин, 2007]. Столкновения с иноязычной средой также формировали чувство национальной принадлежности у паломников.

Для них было очень важно слышать родной язык не только в повседневной жизни. Целью их поездки было поклонение христианским святыням, и они ожидали услышать родную речь не только на улицах, но и с церковного амвона. В свою очередь, паломники — представители нашего духовенства страстно желали

не только услышать, но и самим сказать «слово Божие» своим землякам на родном языке в храмах Святой Земли.

Для того чтобы участвовать в литургии в греческих храмах было необходимо получить разрешение от Иерусалимского патриархата. Поэтому В. Крючков с такой просьбой лично обратился к наместнику патриарха, представив ему свидетельство от своего архиерея, что он не запрещен в богослужении. Этот клирик в своих путевых записках с гордостью перечислил те храмы, где ему удалось участвовать в литургии и произнести слово на русском языке. Список их выглядел впечатляюще и включал такие святыни вселенского христианства как храм Гроба Господня (служил там неоднократно), гробница Богородицы, храм Рождества Христова в Вифлееме, Иерихон и др. (Олонецкие епархиальные ведомости. 1912. № 4. С. 99—100).

Очень важное значение для национальной идентификации паломников имела публичная демонстрация государственных символов в русском пространстве Палестины. Многие паломники, наверняка, почувствовали себя как дома на Русских Постройках, не только услышав родную речь; они ощущали себя под защитой государства, увидев здесь над резиденцией русского консула развевавшийся национальный триколор. Об этом с гордостью свидетельствовал в своих мемуарах Е. Мерцалов [Мерцалов, 2014].

У себя дома русский человек привык к тому, что в церкви он регулярно слышал имя государя и других членов правящей династии во время ектеньи и в других богослужебных текстах. Император, так же, как флаг или гимн державы, являлся ее символом. Услышав его имя и титулование во время церковной службы на иерусалимских Русских Постройках (и не только там) паломник лишней раз убеждался в русскости окружавшего его пространства. В. Крючков почувствовал себя в Гефсимании как дома, когда во время службы в русском храме Марии Магдалины русский иеродиакон упомянул царствовавшего тогда императора Николая II (Олонецкие епархиальные ведомости. 1912. № 5. С. 110).

В заключение отметим, что русское пространство в Святой Земле имело свою акустическую составляющую. Здесь паломники сталкивались с целой «симфонией» чуждых и даже пугающих звуков — гомоном разноголосой толпы на улицах, громким ревом ослов и верблюдов, голосами муэдзинов, призывавших мусульман на молитву. Отечественным паломникам больше всего по душе приходились звуки, которые неслись с колоколен русских храмов, в рассматриваемый период в Палестине их становилось все больше. Архимандрит Антонин не без гордости повествовал о звоне на Русских Постройках: «...был праздник и чуть мы попали к собору, раздался благовест и большой колокол к обедне. Я не шучу, когда употребляю выражение: большой. Это настоящий «толстый» звон, как у нас выражаются» [Капустин, 2010].

Подводя итоги, отметим, что потребность в собственной идентичности является одной из экзистенциальных потребностей человека. Чувство своей тождественности с окружающими представляется очень важным. До середины XIX столетия для русских паломников, направлявшихся на Восток, главной являлась религиозная идентичность, т. е. принадлежность к православию в его русском варианте. Позже в условиях модернизации и секуляризации сознания все более значимой становилась идентичность национальная, социально-культурная и языковая.

Попадая в чуждую среду, человек сознательно или бессознательно искал идентичных, т. е. себе подобных индивидов для общения и взаимной поддержки. Русское государство, его религиозные и общественные институты хорошо знали об этой тенденции и конструировали опорные объекты, которые давали возможность паломникам ощутить себя в родственной среде и не чувствовать себя брошенными. Для этого Русская духовная миссия и ИППО строили церкви, подворья с определенным набором социально-культурных услуг, где богомольцы могли найти не только родную языковую среду, но и привычную пищу.

Список источников

- Архангельские епархиальные ведомости.
 Вятские епархиальные ведомости.
 Елисеев А. В. По белу свету: очерки и картины путешествий по трем частям Старого Света. Пг., 1915. Т. 1. 362 с.
 Капустин Антонин, архимандрит. Из Иерусалима: статьи, очерки, корреспонденции. 1866—1891. М.: Индрик, 2010. 512 с.
 Капустин Антонин, архимандрит. Пять дней на Святой Земле и в Иерусалиме в 1857 году. М.: Индрик, 2007. 256 с.
 Марков Е. Л. Путешествие по Святой Земле. Иерусалим и Палестина, Самария, Галилея и берега Малой Азии. СПб., 1891. 518 с.
 Мерцалов Е. От Петрозаводска до Иерусалима: путевые заметки и впечатления паломника. М.: Индрик, 2014. 256 с.
 Олонецкие епархиальные ведомости.
 Русские паломники в Святую Землю в 1899/1900 г. // Сообщения Императорского Православного Палестинского общества, ноябрь — декабрь 1900 г. СПб., 1901. С. 648—655.
 Смышляев Д. Д. Синай и Палестина: из путевых заметок 1865 года. М.: Индрик, 2008. 288 с.

References

- Eliseev, A. V. (1915) *Po belu svetu. Ocherki i kartiny puteshestvij po trem chastyam Starogo Sveta* [In white light. Essays and paintings of travels in three parts of the Old World], vol. 1 Petrograd.
 Kapustin Antonin, arhimandrit (2010) *Iz Ierusalima: stat'i, ocherki, korrespondencii, 1866—1891* [From Jerusalem. Articles, essays, correspondence], Moscow: Indrik.
 Kapustin Antonin, arhimandrit (2007). *Pyat' dnei na Svyatoj Zemle i v Ierusalime v 1857 godu* [Five Days in the Holy Land and Jerusalem in 1857], Moscow: Indrik.
 Markov, E. L. (1891) *Puteshestvie po Svyatoj Zemle. Ierusalim i Palestina, Samariya, Galileya i berega Maloj Azii* [A journey through the Holy Land. Jerusalem and Palestine, Samaria, Galilee and the shores of Asia Minor], St. Peterburg.
 Mertsalov, E. (2014) *Ot Petrozavodska do Ierusalima: Putevye zametki i vpechatleniya palomnika* [From Petrozavodsk to Jerusalem. Travel notes and impressions of the pilgrim], Moscow: Indrik.
 Russkie palomniki v Svyatuyu Zemlyu v 1899/1900 g. (1901) [Russian pilgrims to the Holy Land in 1899/1900], *Soobshheniya Imperatorskogo Pravoslavnogo Palestinskogo obshhestva, Noyabr' — dekabr' 1900 g.*, St. Peterburg, pp. 648—655.
 Smyshlyayev, D. D. (2008) *Sinaj i Palestina: Iz putevykh zametok 1865 goda* [Sinai and Palestine. From travel notes of 1865], Moscow: Indrik.

Статья поступила в редакцию 18.10.2022; одобрена после рецензирования 22.12.2022; принята к публикации 24.02.2023.

The article was submitted 18.10.2022; approved after reviewing 22.12.2022; accepted for publication 24.02.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Кирилл Евгеньевич Балдин — доктор исторических наук, профессор кафедры истории России, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия. E-mail: kebaldin@mail.ru

Kirill Baldin — Dr. Sc. (History), Professor at the Department of History of Russia, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation.

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 46—94.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2023. No. 1. P. 46—94.

Научная статья

УДК 008.001

DOI: 10.54347/Lab.2023.1.4

ЭТО МОЁ СОБСТВЕННОЕ, ИЛИ СВЯТО МЕСТО ПУСТО НЕ БЫВАЕТ.

Часть 1

Михаил Викторович Строганов

Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук,
г. Москва, Россия, mvstroganov@gmail.com

Аннотация. Процесс самоидентификации человека есть одновременно процесс приобретения (М. Штирнер). Это подтверждает неоднократное повторение тезиса «This Is My Own» (В. Скотт, Р. Кент и др.). С данных позиций мы анализируем граффити на автомобилях, которые появились в 1970-е гг., но до сих пор систематически не описаны.

Народной культуре свойственно понимание вещи как знака. Но человек традиционной культуры каждую вещь имел в единственном числе, а человек индустриального общества — много однофункциональных вещей. И чтобы вещь воспринималась как знак, ее следует выделить среди других, придать ей дополнительные семантически значимые элементы. Своя машина у каждого совершеннолетнего члена семьи — это норма, и машина-вещь может стать Машиной-знаком в рамках этой нормы.

Любая часть поверхности машины может быть покрыта граффити, но некоторые из них более предпочтительны. Для логотипа, названия марки машины и таблички с номерным знаком чаще всего используется рисунок или текст-переделка, которые призваны снизить пафос, заложенный в оригинале. Граффити наносятся на боковые стекла в ряду, где сидит водитель. Но чаще всего они покрывают заднюю часть кузова, заднее стекло с дворником и багажник, чехол на запасное колесо, заправочное окно.

Тексты, «охраняющие» тыл машины, выражают два стиля поведения: доброжелательство и агрессию. Они выполняют обережную функцию, и выбор одного из них зависит от представлений водителя о характере отношений в обществе и его общественного статуса. Вторая функция граффити на машинах — репрезентативная: водитель демонстрирует свою принадлежность к тем или иным социальным стратам, к определенным сферам культурной жизни, связывает свою личность со своей машиной.

Понимая машину как продолжение тела человека, прямым и непосредственным предшественником граффити следует признать татуировку, хотя тексты и рисунки сопровождают человека на протяжении всей его истории: подарочные полотенца, тканые пояса, ритуальная, подарочная еда.

Ключевые слова: граффити, вещь как знак, идентификация, оберег, ролевая игра, надпись в народной культуре, палисадник, самодеятельная скульптура, пороговый оберег

Для цитирования: Строганов М. В. Это моё собственное, или Свято место пусто не бывает. Ч. 1 // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 46—94.*

Original article

THIS IS MY OWN, OR HOLY PLACE IS NEVER EMPTY.**Part 1****Michail V. Stroganov**Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, mvstroganov@gmail.com

Abstract. The process of a person's self-identification is at the same time a process of acquisition (M. Stirner, 1844). This confirms the repeated repetition of the thesis "This Is My Own" (W. Scott, R. Kent, etc.). From these positions, we analyze graffiti on cars that appeared in the 1970s, but have not yet been systematically described.

Folk culture is characterized by the understanding of a thing as a sign. But a person of traditional culture had every thing in the singular, and a person of an industrial society had many single-functional things, and in order for a thing to be perceived as a sign, it should be distinguished from others, given additional semantically significant elements. Each adult member of the family has his own car — this is the norm, and a car-thing can become a Car-sign within the framework of this norm.

Any part of the car's surface can be graffitied, but some are preferred. For the logo, the name of the brand of the car and the plate with the license plate, a drawing or alteration text is most often used, which are designed to reduce the pathos inherent in the original. Graffiti is applied to the side windows in the row where the driver sits. But most often they cover the rear of the body, the rear window with a wiper and the trunk, a spare wheel cover, a filling window.

The texts guarding the rear of the car express two styles of behavior: benevolence and aggression. Both of them perform a protective function, and the choice of one of them depends on the driver's ideas about the nature of relations in society and his social status. The second function of graph fit on cars is representative: the driver demonstrates his belonging to certain social strata, to certain areas of cultural life, connects his personality with his car.

Understanding the car as a continuation of the human body, the direct and immediate predecessor of graffiti should be recognized as a tattoo, although texts and drawings accompany a person throughout his history: gift towels, woven belts, ritual, gift food.

Keywords: graffiti, thing as a sign, identification, amulet, role-playing game, inscription in folk culture, front garden, amateur sculpture, threshold amulet

For citation: Stroganov, M. V. (2023) Eto moyo sobstvennoe, ili Svyato mesto пусто ne byvaet, pt. 1 [This is my own, or Holy place is never empty], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 1, pp. 46—94.

*Светлой памяти
Александра Федоровича Белоусова*

30 декабря 2022 г. мы получили от Александра Федоровича Белоусова обычное для него в последнее время письмо, заканчивавшееся традиционной для него формулой:

Дорогие Строгановы!
Поздравляю вас с приближающимися праздниками!
Желаю благополучия и счастья в наступающем Новом году.
Будьте здоровы, живите богато!
Ваш А. Белоусов

5 января 2023 г. Саши не стало.

Говорить о том, что сделал для гуманитарной науки А. Ф. Белоусов, едва ли есть смысл: придется повторить всё, что уже написано к его юбилеям [Головин, 2006; Байбурин, Левинтон, 2006; Неклюдов, 2006; Строганов, 2016; Первопроходец, 2021; Веселова, 2021], что написано и еще будет написано в его некрологах. Но в журнале, в проблематике которого важнейшее место занимают провинция, городское пространство, современная народная культура (особенно культура учащейся молодежи) — всё это было продуцировано работами А. Ф. Белоусова, — не говорить об Александре Федоровиче просто невозможно. Не он сам придумал слова *локальный текст*, *городское пространство*, *промзона*, *территориальный брендинг* и тем более *ребрендинг территорий*, но они возникли на том пути, который проложил он, и так или иначе зависят от него.

Трудно объяснить метод его работы. Это совмещение собственно кабинетной деятельности и практической работы с людьми. В его научном творчестве переплелись городское пространство Двинска-Даугавпилса, дружеское общение с Федором Полиевктовичем Федоровым и творчество Леонида Добычина. И точно так же несколько позднее городское пространство Пскова сплелось с дружескими отношениями с Вячеславом Александровичем Сапоговым и с творчеством Леонида Шешолина (хотя Шешолин и Добычин породнены Двинском, а Сапогов с Федоровым — Добычиним). Всё это как-то тесно увязывалось друг с другом, пространство существовало в литературе, добычинские персонажи становились независимо от Добычинского текста существовавшими людьми (так, впрочем, оно и было), и доклады Александра Федоровича об этих людях превращались в главы какого-то параллельного по отношению к «Городу Эн» романа, не менее увлекательного, чем сам «Город Эн».

Мне посчастливилось организовывать и проводить вместе с Александром Федоровичем три провинциальных конференции в Твери (1997, 1998 и 2001) и одну в Курске (2005), принимать его как активного участника на болотной конференции в Твери (2010). Я рад, что именно он был редактором подготовленного мною «Фольклора Тверской губернии» в «Литературных памятниках». Были, разумеется, и другие сотрудничества, и другие встречи не по делам, а «просто так». И когда теперь я вспоминаю о них, я замечаю, что мы никогда не спорили друг с другом, так что сейчас кажется, будто и думали мы одинаково. Однако потом начинаешь понимать, что он и с другими людьми никогда не спорил, хотя, конечно, не со всеми же он был согласен. Просто делал свое дело.

Поздравляя в свое время Александра Федоровича с юбилеем, я говорил, что всё на памяти, всё учтено и сосчитано и ничто не пропало. Всё так. Но мы никогда уже не получим письма, которое будет заканчиваться словами «Будьте здоровы, живите богато».

1. Методологические заметки о надписях

В настоящей статье я продолжаю свои наблюдения над тем явлением, к которому я обратился в статье «Народ не дремлет. Из заметок об экстерьере современного дома» [Строганов, 2022] и которое условно назвал фольклором каменных джунглей. Я не буду вновь мотивировать ни сам этот «термин», ни весь связанный с ним строй понятий, поскольку повторение этого в ближайшем номере того же журнала совершенно неуместно. Строго говоря, настоящая статья могла бы быть и первой. Дело в том, что если предыдущая статья была посвящена осмыслению человеком своего дома и экспансии дома во внешнее пространство, то эта — посвящена осмыслению человеком самого себя и экспансии самого себя во внешнее пространство. Логично было бы начать с этой второй темы. Однако, с другой стороны, принятая сейчас последовательность позволяет нам точнее разрешить интересующие нас вопросы.

То, что могло быть скорее намечено, чем решено на материале первой статьи, в настоящей получает более полное освещение.

Далее мы будем описывать тексты, которые современный человек оставляет на предметах своего современного быта. Нельзя считать, что этот материал никогда не становился предметом научной рефлексии. Однако в той единственной работе, где все современные «надписи» рассмотрены более или менее систематично, они совершенно неправомерно признаны свойством именно современного человека. Мы говорим о книге С. В. Лихачёва «Язык надписей в современном обществе». Очень хорошо, что С. В. Лихачёв обратил своё внимание на данное явление. Но мы сразу и принципиально возражаем против той концепции, которая положена в основу его книги:

Письменность (в особенности славянская) возникает как средство фиксации пространных текстов — книг, пусть у древних народов они выполнены на камнях или глиняных табличках. Высеченные на скалах изречения лишь потому оказались древнейшими из оставшихся к нашему времени, что надёжно сохраняются на своём долговечном носителе. Но со временем письменность всё чаще и чаще применяется как средство передачи короткой актуальной информации, причем тексты выполняются на предметах, в связи с которыми и воспринимаются. Так появляется особый класс текстов: надписи утилитарного свойства — современная эпиграфика. И как не <!> странно, именно в такой функции письменность и становится неистребимой даже в фантастическом мире, где уничтожают книги [Лихачёв, 2010. С. 5].

С. В. Лихачёв изучает те же самые явления, которые станут предметом и нашего исследования. И поэтому нам следовало бы учитывать его мнения и наблюдения. Однако этому препятствует тот факт, что, вопреки очевидным этнографическим данным, он считает, будто «письменность (в особенности славянская)» возникла «как средство фиксации пространных текстов». Между тем, условно говоря, письменность возникла как способ сообщения, что охоту на оленей следует начинать в такое-то определённое время и в таком-то определённом месте. Согласно С. В. Лихачёву, письменность возникает на пустом месте, как Афродита из пены морской. Между тем, как хорошо известно из многих исторических и этнографических источников, письменность рождается в процессе развития рисунка, пиктограммы, иероглифического знака, как Афина из головы своего отца Зевса; мудрость рождается из головы, мозгов. Именно поэтому в том, что и С. В. Лихачёв, и мы (в равной степени), и другие исследователи называем письменностью, постоянно встречаются «рисуночные» элементы. Но С. В. Лихачёв вопреки очевидным и общеизвестным фактам принципиально разводит свою узко понимаемую *письменность* и иные формы знаковой коммуникации. Всё это приводит его к формуле, которая становится заглавием первой главы его исследования: «Надписи — рефлексия современной культуры» [Лихачёв, 2010. С. 8]. Мы возражаем сейчас против слова *современная*: в результате применения его получается, что надписи, эпиграфика, по мнению С. В. Лихачёва, являются порождением современной культуры. Однако следует возразить и против слова *рефлексия*, которое совершенно неуместно в данном контексте.

В качестве контраргумента мы рассмотрим один простой пример, зафиксированный нами в немецком городе Фрайбурге-им-Брайсгау 8 и 11 января 2019 г. Мы жили в районе Вире с середины декабря 2018 г. и постоянно ходили по улице Гюнтершталштрассе к себе домой. Но однажды вдруг увидели на стенах домов этой сравнительно небольшой (метров шестьсот) улицы одиннадцать раз повторяющуюся надпись «ВЕКА», которой не было раньше (02, 03). Вывод из наших наблюдений был самоочевидный: некий молодой человек, живущий на этой или какой-то соседней улице, в процессе своего социального созревания дошёл до той стадии, когда он ощутил глубокую внутреннюю потребность сообщить всему окружающему

миру своё существование и пометить свою территорию, что подтверждает наличие восклицательного знака после слова в двух надписях. Так молодые люди делали до него, и так же они будут делать после него. В этом явлении нет ничего собственно современного: любой молодой мужчина, вырастающий за пределы своего дома, захватывает себе внешнюю территорию и обозначает её границы; и этот процесс настолько глубоко укоренён в традиционной культуре, что именование его современным демонстрирует принципиальное непонимание самого явления. Вполне естественно, что все выводы, которые С. В. Лихачёв делает из наблюдений, основанных на этом посыле, оказываются для нас принципиально неприемлемыми, уводят в совершенно иную сторону. И поэтому мы сейчас указываем на его книгу, но в дальнейшем своём изложении обращаться к его работе не будем, иначе нам пришлось бы каждый раз вдаваться в ненужную полемику. Немногочисленные статьи, посвящённые отдельным типам надписей (по содержанию, месту нанесения...) или их жанрам (регулятивы, благопожелания...), мы укажем в соответствующих местах своей работы.

Из всех многообразных видов современных надписей мы в настоящей работе будем описывать надписи на автомашинах, понимая под словом *надписи* тексты буквенные, идеографические, символические, изографические и все возможные сочетания их, а также все возможные изображения. Иначе сказать, те *надписи*, которые являются предметом нашего изучения, — это всё то, что человек сам наносит на свою автомашину, хотя по презумпции наличие этих текстов на ней совершенно не обязательно. Вообще существуют три типа разной степени обязательных текстов на машине. Первые два типа этих текстов обязательны безусловно, без них не бывает машины. Первый из этих типов текста регламентирован производителем — это название или знак марки и название модели. Второй тип текста установлен государством — это номер государственной регистрации и акт ежегодной проверки автоинспекции. Третий тип текстов (обычно пиктограмма или буквенный символ) предусмотрен правилами дорожного движения и не столь обязателен: «Шипы», «Инвалид», «Ученик» и проч. В отличие от этих трёх типов текстов наши надписи сделаны по самостоятельному выбору. Но вместе с тем в настоящее время чуть ли не половина автомашин имеют на себе эти самостоятельно выбранные надписи, так что они становятся чуть ли не обязательными. И фиксировать всё новые и новые надписи становится уже и невозможно, и нецелесообразно. Речь должна идти не столько о количестве собранного материала, сколько о качественном осмыслении его.

Мы сказали: *человек сам наносит надписи на свою автомашину*. Между тем технику нанесения этих надписей мы не учитываем и не фиксируем. Как хорошо известно, в большинстве случаев для создания этих надписей используются исходные материалы, изготовленные производственным образом. И очень редко мы встречаем рисунки и надписи, которые были сделаны вручную, хотя, впрочем, и для них используются производственным образом изготовленная краска и специальные средства нанесения её на поверхность. Наиболее широко распространены виниловые наклейки, но также используются трафареты для рисунков и подписей, рисунки на клеящейся бумаге и переводные картинки, силиконовые массы, из которых можно вырезать любые формы и в любой последовательности приклеивать на машину. Можно сфотографировать надпись или рисунок на любой машине и поместить фотографию в поисковик Google, который почти в 90 процентах выдаст тебе не только фотографии с аналогичными изображениями, но и адреса изготовителей, которые готовы поставить тебе эти изображения в большинстве случаев за считанные дни. Фактически получается, что для изучения данных надписей как явления массовой культуры вовсе нет необходимости заниматься их фотофиксацией. Однако эта фотофиксация необходима при изучении надписей на машинах как фольклорного явления, поскольку только в таком случае мы видим то, что человек

сам наносит на свою автомашину, а не то, что изготавливает промышленность. Как следует из сказанного ранее, в большинстве случаев эти надписи являются творческими не с технической стороны, а только с точки зрения выбора человека, хотя и сам этот выбор соотносится в определённой мере с предложениями рынка. Поэтому в качестве фольклорного творчества мы рассматриваем только сам выбор того или иного текста, той или иной техники. Но это не отменяет фольклорно-творческой природы описываемого явления.

Конкретное толкование определенных надписей не составляет предмет нашего специального изучения. И во многих случаях абсолютно точно истолковать ту или иную надпись мы бы не смогли, либо это должно было стать предметом самостоятельного исследования (многие материалы, оставшиеся совершенно непонятными нам, мы опускали из анализа). Мы понимаем, что надпись «Чуть громче штатки» относится к сообществу Автозвука — любителей ездить в сопровождении громко исполняемой музыки, для чего внутри машины устанавливаются специальные усилители звука с самыми разными дополнениями промышленного производства и самостоятельного совершенствования. И этого нам вполне достаточно. Но мы не знаем, откуда произошло это выражение, что именно значит слово *штатка*, и только догадываемся, что выражение в целом означает ‘чуть громче обычного (штатного) звука’, — но это только наша догадка, а не твёрдо установленное знание. И точно так же во многих других случаях. Но, повторяю, мы и не стремились выяснить значение каждой такой надписи. Нам вполне достаточно было понять, что она обозначает принадлежность к определённому сообществу, к социальной группе и что с ее помощью устанавливается социальная идентичность владельца данной машины. Нам достаточно знания функции сообщения, а изучение генетического смысла его, вариативного в каждом отдельном случае, могло бы увести нас в тёмный лес, где мы утратили бы единство нашей темы. Мы учитываем несколько известных нам сетевых публикаций, в которых описано значение (в ряде случаев с неточностями) некоторых из этих надписей¹. Но систематическое описание наклеек отсутствует, хотя как систематическое оно вряд ли и осуществимо в силу того, что постоянно появляется новый материал.

Вообще многие из этих рисунков и надписей (по большей части фанатские, демонстрирующие те или иные увлечения человека) предназначаются не только для автомашин, но и для предметов уличной одежды и обихода: футболки, кепки, кружки. Во всяком случае, именно такие рекламные предложения мы находим в Интернете. Возможно, надписи на автомашинах следовало бы делить на те, которые встречаются только на них, и те, которые могут находиться на иных предметах обихода. Однако на настоящем уровне осмысления материала мы не можем установить определённых закономерностей. Ясно, что некоторые типы граффити, как, например, «я девочка, мне можно» и «ребёнок в машине», никогда не появятся на футболках или на чашках. Но строго говоря, вещи, на которые могут быть нанесены фанатские и бережные надписи и рисунки, вообще никак не регламентированы.

Материал для настоящего исследования мы собирали в 2020—2022 гг. в городе Твери Российской Федерации и в городе Хайфе государства Израиль. И как показывает этот собранный материал, и с технической, и с «содержательной» стороны принципиальных локальных (национальных, государственных, культурных)

¹ См., напр.: Что означают наклейки на кузовах и стеклах автомобилей? URL: <https://autobili.ru/themes/society/what-do-the-different-stickers-on-the-body-and-the-car-windows/>. Публикация: 10.01.2019; Наклейки на авто со смыслом: виды, отношение к ПДД, популярные наклейки на автомобиль; URL: <https://avtoshark.com/article/repairs/body-repairs/chto-oznachayut-naklejki-na-avtomobilyah/>. Публикация 10.01.2021; *Захаров Борис*. Тайный смысл наклеек на багажниках и стеклах автомобилей. URL: <https://rg.ru/2019/08/31/tajnyj-smysl-nakleek-na-bagazhnikah-i-steklah-avtomobilej.html>. Публикация: 31.08.2019.

различий между этими двумя группами нет. Поэтому мы будем приводить примеры вне их национально-государственной привязки, указывая, тем не менее, источник текста. Если же локальные отличия всё-таки обнаруживаются, мы будем их оговаривать, особенно если можно будет как-то объяснить их собственно национальный (государственный) характер. Такого рода комментарии тем более необходимы потому, что общий объём собранного материала — около трёх тысяч фотографий, примерно поровну с каждой стороны. Поэтому по техническим причинам он не может быть представлен в качестве иллюстративного приложения полностью, и мы вынуждены репрезентировать менее десятой части его. Впрочем, этот современный материал находится перед глазами любого ныне живущего человека, и далеко ходить за ним нет никакой необходимости. Поэтому типовые и не требующие визуального представления надписи мы даём только в качестве «цитат». При «цитировании» материала мы с помощью слеша (/) показываем разделение текста на «строки», с помощью двух слешей (//) на столбцы, разделы. Если текст только вербальный, мы не воспроизводим фотографию, хотя, конечно, любая надпись на машине — это одновременно и рисунок, но объёмы иллюстративного материала к статье, повторяем, ограничены.

И в силу огромного материала, который предстоит перед нами, мы, вслед за Штирнером, сосредоточимся не на «общественном» (государственном), а на «единственном» (индивидуальном) начале человека, поэтому отклики на актуальные политические события мы просто опустим. Мы понимаем, конечно, что эти отклики тоже отражают проблематику «единственного и его собственности», но отражают они её опосредованно, в преломлённом виде. Анализ форм этого преломления также мог бы стать предметом самостоятельного исследования, но мы возьмём только частные высказывания частного человека.

Рисунки на автомашинах появились сравнительно давно. Весьма показательным в этом отношении является оформление машины инспектора Клузо в фильме «Месть розовой пантеры» (1978, режиссёр Эдвардс Блейк, 01:36:10; пятый фильм серии; 04). Впрочем, эта машина, которая получила похвалу от возлюбленной Клузо и была названа им по имени, тут же разваливается на глазах зрителя. Но нас интересует не этот сюжетный поворот, связанный с характером инспектора, а сам факт оформления внешности машины, в котором отражается претензия её владельца на яркость, быстроту, энергию.

В заключение нашей вынужденно разросшейся вступительной части позволим себе привести цитату из одного сочинения ученика А. Н. Веселовского, известного фольклориста и культуролога начала XX в. Е. И. Аничкова. По сравнению с концепцией А. Н. Веселовского это высказывание Е. И. Аничкова не содержит ничего нового, но оно точно и кратко формулирует то, что сам Веселовский описывал гораздо более пространно и менее удобно для цитирования:

Древняя песня-пляска, древняя сказка-притча, древняя живопись или древняя скульптура — всё это некогда служило удовлетворению чисто практических потребностей человека. Теперь это дознано. Всякое убранство, всякое изображение связано либо с татуировкой, либо с одеждой, либо с архитектурой. Своё тело, свою одежду или жилище человек покрывал множеством различных знаков и изображений, имевших магически-религиозный смысл. То же делал он и со своим оружием, и со своей утварью. Художество, так<им>обр<азом>, способствовало его успехам и его благополучию. Так смотрел на него первобытный художник. Равным образом, и всякая песня-пляска, всякое художественное слово или художественный звук музыкального инструмента служили в сущности тем же целям, т. е. благополучию. Он служил им, усиливая и сосредоточивая умственное и физическое напряжение, либо служа целям заклинания. Первобытная песня-пляска-музыка сопровождала работу, любовь, войну или общение с божеством. И таково значение песни-пляски-музыки для первобытного человека в его жизненной борьбе, что Ницше был совершенно прав, когда он сказал: «Без стиха человек был ничто, со стихом он становился почти богом».

Да, искусством первобытный человек становился в своих глазах почти богом, но эстетического сознания, эстетического наслаждения, красоты в его искусстве не было вовсе. Первобытное искусство ещё не отделилось от искусства вообще. Искусство было *жизненно полезно, жизненно целесообразно*. Оно не стало ещё *бесцельной целесообразностью*, как называет красоту Кант [Аничков, 1906. С. 6].

Всё это было сказано про древние, архаические времена. Однако как мы пытались показать в статье про экстерьер современного дома, хотя сами эти времена миновали, но то архаическое мышление, которое было присуще человеку древних времён, никуда не исчезло. Человек остался таким же суеверным и уснащает, например, свою машину многочисленными и разнообразными предметами с обережной функцией: иконы, кресты, «ловцы снов», подковы, «хамсы», бусы, тексты молитв, талисманы, рисунки, колокольчик под капотом (05, Тверь, 12.04.2020). Современный человек так же ориентируется на социальные нормативы, выраженные в пословицах и поговорках, он так же верит в силу лекарственных трав и заговоров и так же гадает о своём будущем, и всё остальное делает точно так же — как и древний человек. Разумеется, современные художники, композиторы и поэты создают свои произведения с неутилитарной целью, но это не значит, что они неутилитарно понимают цвет, звук, смысл и форму. А в своих бытовых практиках эти современные художники думают и чувствуют так же, как и все мы, так же, как архаический человек. Природа человека не изменилась и не могла измениться, поскольку не изменился человек как вид животного мира. Все изменения затрагивают внешний слой его жизни, а принципы мышления остаются теми же самыми. С учётом этого мы и приступим к нашему материалу.

2. Вещь как знак

В работе о семиотике границ дома мы уже цитировали слова П. Г. Богатырёва о том, что «крестьянский дом является не только вещью, но и знаком» [Богатырев, 1971. С. 363]. Это бесспорно справедливое суждение мы, тем не менее, сочли необходимым уточнить, поскольку оно провоцировало противопоставление восприятия дома в традиционной культуре и в современной, в которой, как можно было предполагать по этой формулировке, дом утрачивает свои знаковые функции и становится только вещью. И в этом же отношении мы пытались откорректировать следующее положение известной книги А. К. Байбурина о семиотике дома в традиционной культуре:

Но и приведённых наблюдений над знаковым восприятием дома в архаическом сознании, по-видимому, достаточно для того, чтобы говорить о более высоком семиотическом статусе дома на ранних этапах его истории.

Вычленение из синкретической системы различных видов человеческой деятельности, их специализация сопровождалась уменьшением роли сакральных представлений и соответственно увеличением удельного веса производственных, инструментальных аспектов этой деятельности, что повлекло за собой существенные изменения в структуре семиотических систем, используемых в обществе. Знаки и знаковые системы в свою очередь стали более специализированными. Граница между «знаками» и «вещами» становится всё более отчётливой. Семиотический статус вещей довольно резко снизился к настоящему времени [Байбурин, 1983. С. 13].

В целом это суждение несомненно справедливо, но мы вынуждены всё же разобраться, как следует понимать высказывание о том, что «семиотический статус вещей довольно резко снизился к настоящему времени». Речь при этом идёт (и должна идти) не о семиотике только дома, но о семиотике вещей вообще.

У архаического человека (и человека традиционной культуры в целом) очень мало вещей. У него всю жизнь может быть одна ложка, одна, простите, набедренная повязка, одни бусы, на которые нанизываются с течением времени те или иные зу-


бы-кости, камушки, каждый из которых означает новое завоевание, достижение, преуспевание, шаг вперёд. У него, разумеется, один дом на протяжении всей его жизни, в котором родился и его отец, в котором он сам родил своих детей, в котором он и умрёт. Перемена дома для него — катастрофа и обуславливается обычно именно катастрофой (пожар, наводнение), а о переезде из дома в дом в современном смысле этого слова речи быть не может. Поэтому ясно, что постройка дома неизбежно становилась в глазах архаического человека сакральным актом. В его глазах дом был не просто домом-вещью, где он жил, но чуть ли не в первую очередь домом-знаком, знаком Дома. Однако и его единственная ложка была не просто вещью ложкой, но и знаком Ложки. Это у современного человека много столовых приборов, и ложек в том числе, вследствие чего могут появляться именные ложки. А уж именные чашки со специально наносимым рисунком (как теперь говорят, «принтом») стали столь обычным делом, что редко кто воспринимает чашку с именным принтом как Чашку. И уже, конечно, тот сарафан, в который прыгала девочка, достигавшая отроческого возраста, — был в традиционной культуре не просто сарафаном-вещью, он был прежде всего Сарафаном, знаком определённого социального статуса. Ничего подобного сейчас нет; не то что внучка не рассчитывает получить от бабушки её подвенечное платье, но и сама бабушка не хранит в сундуке своё подвенечное платье, чтобы передать его внучке.

Иначе сказать, все рассуждения А. К. Байбурина верны, хотя, поскольку одноимённых, однофункциональных вещей у человека стало в разы больше, изменился удельный вес каждой отдельной вещи в жизни современного человека (родительский дом, мой дом, летний дом=дача и многое другое). Поэтому для того, чтобы та или иная вещь воспринималась как знак и перенимала на себя функции знака, она (эта вещь) должна быть выделена среди других вещей, она должна получить дополнительные семантически значимые элементы. Например, в современной семье вполне допустима такая ситуация, когда папина вилка отличается от остальных тем, что её крайний зуб немного меньше, потому что папа, когда был моложе, открывал им пивные бутылки.

Машины современный человек меняет часто, пожалуй, даже чаще, чем дом (квартиру). И у современного человека может быть (бывает) не одна, а даже две машины. Это у человека 1930—1950-х гг. была Машина — знак его преуспевания, символ какой-то не «нашей» и недостижимой «нами» жизни (при этом нельзя сказать *была одна машина*, следует просто: *была Машина*). В настоящее время своя машина у каждого совершеннолетнего члена семьи — это, скорее, норма. И поэтому машина-вещь становится Машиной-знаком только в рамках этой нормы.

Нам теперь предстоит выяснить, как это происходит.

Итак, мы сказали уже, что на машине всегда присутствуют обязательные надписи. И в первую очередь — надписи производителя: символ марки машины (логотип) и название её модели.

В Твери обычно логотип существует сам по себе, но марка машины обыгрывается словесно на заднем стекле: « / I'm / a subarist» (20.08.2020); «#МЯУДИ» (26.07.2020); «Глаза бояться / Нива едет» (06, 27.08.2020), «Глаза бояться / Гранта едет» (24.09.2020), «Глаза бояться / Москвич едет» (17.04.2022), «МОЛОДОСТЬ / на Жигулях» (03.10.2021), «Меня не возьмет / Никакая зараза! / Я русский мужик / Я водитель УАЗа!» с изображением едущего на одних левых колёсах внедорожника (05.11.2020). И очень редко обыгрывается сам логотип марки автомашины; чёртик с вилами: DAEWOO (07, 07.10.2021), «Лада» (выносная наклейка, 08, 07.09.2020); череп вместо логотипа (09, 29.09.2021). В Хайфе же, напротив, постоянно обыгрывается логотип. Очень часто, и применительно к разным маркам, встречается тот же чёртик: Suzuki (10, 21.08.2021), Mazda (выносной рисунок; 11, 08.03.2022), Volkswagen (12, 07.07.2022; 01.07.2022), Nissan (13, 28.06.2022). Несколько реже и

более вариативно в переделках логотипов используется образ крыльев: сова (14, 27.11.2021), ангел, наличие нимба (15, 01.07.2022); просто крылья (16, 26.02.2022; а также 26.02.2022). Наконец, сюда же относится и пририсовка рядом с логотипом марки или названием модели изображения летучей мыши (17, 27.05.2022; а также 19.02.2022). Очень редки индивидуальные переделки и пририсовки: семейка добродушных смайликов в логотипе Mazda (18, 01.08.2022), изображение скакуна, лошади под названием Citroën (06.07.2022). Постоянные в России вербальные обыгрывания марки машины встречаются в Израиле гораздо реже: Hyundai / Not bought (не купил; 22.07.2022), Honda sport (на фрагменте кардиограммы; 05.08.2022).

Все эти чётрики и крылья являются, как уже ясно из нашего комментария, рисунками-переделками, назначение которых состоит в том, чтобы снизить пафос, заложенный в оригинале. Поэтому рисунок-переделка чаще всего иронизирует по поводу исходного материала, подвергает его сомнению [Строганов, 2020]. Вербальные же обыгрывания марок машин никогда не бывают иронично-насмешливы, но только иронично-шутливы (#МЯУДИ), по большей же части, напротив, они ещё более усиливают пафос марки и модели, восхваляя её и находя в ней дополнительные достоинства.

Сходные интенции в обыгрывании мы видим и в табличке с номерным знаком автомашины, где всегда указывается государство и личный номер машины, в России также и номер региона. Светлое поле этой таблички (в России белое, в Израиле жёлтое) заключено в чёрную рамку, нижняя полоса которой несколько шире верхней и боковых. Эта нижняя полоса очень часто бывает просто пустой, чёрной, — заполнение её совершенно необязательно, поэтому мы и называем это место свободной от текста, «пустой» строкой. Но так как свято место пусто не бывает, на этой свободной строке владельцы машины могут написать место продажи, регистрации, обслуживания или страхования автомобиля, иногда — ведомственную принадлежность. Решение публиковать или не публиковать эти сведения целиком и полностью принадлежит владельцу машины, здесь уже начинается его выбор, его творчество. Но на этом дело не останавливается.

В Израиле на свободной строке (не только на передней, но и на задней части машины) очень часто мы встречаем рекламный слоган этой марки или модели машины, каковых у каждой марки мы находим от одного до трёх:

The new generation of Volvo (Новое поколение Вольво), Designed around you (Создан вокруг тебя), Volvo for life (Вольво на всю жизнь) — Volvo;

The future is everyone's (Будущее принадлежит каждому), Opel. Born in Germany (Опель. Родился в Германии), Opel your heart (Опель твоё сердце) — Opel;

Experience amazing (Удивительный опыт), Amazing is motion (Удивительно это движение) — Lexus;

Technology to enjoy (Технология для наслаждения), Ben motors premium car's (Премиальные автомобили Ben Motors) — Seat;

The powers of dreams (Силы мечты), Yes-car (Да-автомобиль) — Honda;

AVIS We try harder (AVIS Стараемся больше), New thinking. New possibilities (Новое мышление. Новые возможности) — Hyundai;

Drive the change (Управляй переменами), Passion for life (Страсть к жизни) — Renault;

The powers to Surprise (Способности удивлять), Movement that inspires (Движение, которое вдохновляет) — KIA;

Live more (Жить больше), Think. Feel. Drive (Думать. Чувствовать. Водить машину) — Subaru;

Work with the best (Работай с лучшим), The best or nothing (Лучшее или ничего) — Mercedes-Benz;

Let's go beyond zero (Выйди за пределы нуля), Always is better way (Всегда лучшее) — Toyota;

Creative technology (Творческие технологии), Inspired by you (Вдохновлённый тобой) — Citroën;

Fiat. Italian style (Фиат. Итальянский стиль) — Fiat;

Simply clever (Просто умная) — Škoda;

Driven by power (Движима силой) — Gac;

Find new roads (Найти новые пути) — Chevrolet;

Volkswagen. The car (Фольксваген. Машина) — Volkswagen;

Motion & Emotion (Движение и эмоции) — Peugeot;

Prepare to be amazed (Готовься удивляться) — Mazda;

Drive your Ambition (Управляй своими амбициями) — Mitsubishi;

Super super mini (Очень-очень маленькая) — Ford Fiesta;

Be mini (Будь маленьким) — Mini;

The new standard of the World (Новый стандарт мира) — Cadillac;

Buy & drive (Купи и езд) — BMW.

Всего два раза нам встретились надписи на русском языке, одна на иврите и одна на английском языке, которые не имеют отношения к рекламе: «Хоккейный клуб АВТОМОБИЛИСТ Екатеринбург» (29.11.2021); «ВДВ» (27.0.2022); «Fox lake» (деревня Лисье озеро на берегу озёр, входящих в систему Великих озёр, Иллинойс, США, популярное место отдыха; 18.07.2022); «רֵייד אֵיךְ Revolution» (не торговля, революция; 11.12.2021); «מְעוֹבֵיִשׁ 3 שָׁנִים אַחֲרֵי־כֵן / זַב אֶסְפָּנוֹת» (сбор хвоста / Мицубиси — гарантия 3 года; 03.07.2022). Впрочем, в последней надписи одна строка нерекламная, а вторая может быть воспринята как реклама.

В Твери на этой свободной строке помещаются чаще всего места «приписки» машины, и в очень редких случаях — вольные надписи, однако эти надписи крайне выразительны и заметны, причём чем более индивидуализированы и чем более неформальны эти надписи, тем более они тяготеют к задней части машины. Некоторые из них более или менее серьёзны: «Федерация бокса России» (03.11.2021); «Держи дистанцию» (15.09.2020), «Спаси и сохрани» (09.11.2021), «С любовью и заботой АР-МАНД-СИТИ» (03.05.2022), «Японцы делают вещи» (на Мицубиси; 25.10.2021).

Но гораздо чаще владельцы делают надписи, которые выражают их иронию по отношению к своему внешне неважному и тем не менее любимому автомобилю: «Zakatala» (не первой свежести Ford, с обеих сторон надписи – зелёные полумесяцы, в одном из которых пёс, задрав голову, воеет на каменистой вершине, внутри другого — мечеть с минаретом и звезда; 04.11.2021), «Официальный спонсор ГИБДД» (18.11.2021), «Важная персона авто» (внешне вполне приличная KIA, но рядом та же надпись латиницей VIP_{AVTO}, на фоне которой кириллическая надпись становится избыточной и ироничной; 17.10.2021), «Вид имеет» (на совершенно убитой машине; 13.10.2021), «Глухой номер» (хотя и Peugeot, но очень плохое состояние; 02.11.2021), «From Russia with love» (название второго фильма о Джеймсе Бонде, 1963, Великобритания; буква *o* в слове *love* — стилизованные серп и молот; 01.05.2022), «!!!Fuck fuel economy!!!» (К чёрту экономию топлива; 29.09.2022); «Просто рамка под номер без всякой хуйни» (01.10.2022). Здесь, как и при обыгрывании марок автомашин только отечественного производства «Глаза боятся / Нива (Гранта, Москвич) едет», мы постоянно встречаем устойчивые обороты поговорочного типа: *официальный спонсор, важная персона, имеет вид, глухой номер, из России с любовью*. Создатели надписей иронизируют по поводу прописных истин, хотя полностью и не отрицают их. Последняя надпись особенно интересна. Если автор её не согласен с теми, кто помещает свои тексты под рамкой с номером, то он должен был бы просто отказаться от этой практики и ничего не пи-

сать. Однако он помещает свой текст, причём с нарочито обсценной лексикой, сознательно делая это, таким образом, в рамках данных надписей. Отрицая традицию, он продолжает её.

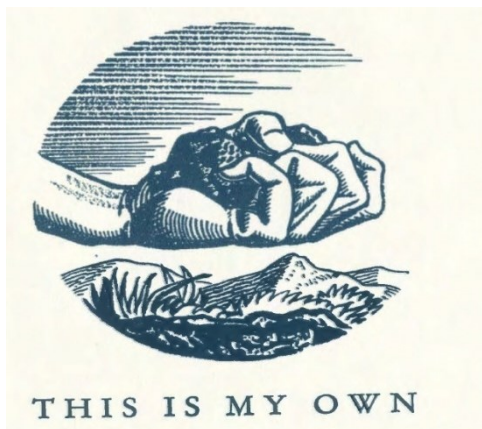
Третью группу составляют надписи, которые пародируют уже не эти прописные истины, а «официальные» подписи о ведомственной приписке тех или иных автомашин: «Министерство не твоих собачьих дел РФ» (17.10.2021), «Главное управление по борьбе с внеземными цивилизациями» (по бокам зелёные кружки с лицами пришельцев; 04.11.2021), «Управление по управлению всеми управлениями РФ» (24.04.2022), «Управление делами президента» (25.09.2022), «ФГБУ ATK УД Президента РФ» (07.10.2022); «Федеральный сервис *угона.нет*» (25.10.2021). Создателям этих надписей важно выразить не своё отношение к какой-либо конкретной официальной структуре и даже не политизированное мнение об оторванности аппарата власти от конкретной, реальной жизни, а просто свою независимость от любой общественной жизни, что-то вроде «я сам по себе, сам себе голова».

Выделяется ещё одна группа надписей, которые адресованы коллегам по дороге и которые с разной степенью резкости выражают характер их авторов: «Понять, простить и... пропустить» (31.10.2021), «Въезд запрещен» (на передней части машины; 18.11.2021), «Si vis pacem, para bellum» (Хочешь жить в мире, готовься к войне; 01.05.2022), «Независимость — Intrade» (04.11.2021); «Не нужна тебе такая машина» (26.09.2022), «Вообще похуй» (20.11.2021), «Осторожно! Не въ#битесь!» (01.05.2022); «Wherever you go / Nagat's pub» (Куда бы ты ни пошёл / Паб Nagat's; 05.10.2022); «Свой» (05.10.2022). Мы видим огромный спектр настроений: от примиренческих до агрессивных и пофигистских. Все эти надписи, как и надписи первой группы («Вид имеет»), имеют поговорочный характер или представляют собой устойчивые выражения. Однако только первая из этих надписей воспроизводится с известной регулярностью, что объясняется, как можно предположить, её генетической связью как с телесериалами «Понять, простить» (с 2006) и «Бородач. Понять и простить» (с 2016), так и с известным мемом «Понять, простить и отпустить», который бытует в сетевой среде.

Наконец, нам встретилась лишь одна надпись, которая напоминает хайфскую рекламу: «Ford скорость и комфорт» (08.09.2022). Наличие внутренней рифмы свидетельствует, как можно судить, об индивидуальном сочинении и применении этого слогана и вместе с тем — о вполне усвоенном создателем этого текста правиле построения рекламной подписи.

Фактически, все эти таблички с номерными знаками и самостоятельно заполненными свободными строками, если брать их как целое, представляют собой тоже переделки, но не рисунки, а тексты-переделки. И как в любой другой переделке, исходный текст обязательно просвечивает и в этих надписях.

Логотип, как мы уже говорили, — это обязательная надпись на машине, сделанная производителем. Табличка с номерным знаком — это обязательная надпись, сделанная государственной службой. Владелец машины подвергает и те, и другие своим переделкам, «отнимает» их у производителя и государства и выражает в них самого себя. И отмеченные локальные особенности не должны закрывать от нас главное — не сходное даже, а одно и то же стремление освоить эти текстовые пространства и присвоить их себе. Отметим, что слова *освоить* и *присвоить* являются однокоренными со словом *свой*: сделать своим, как писал М. Штирнер.



Ил. 1, 2



Ил. 3, 4



Ил. 5, 6



Ил. 7, 8



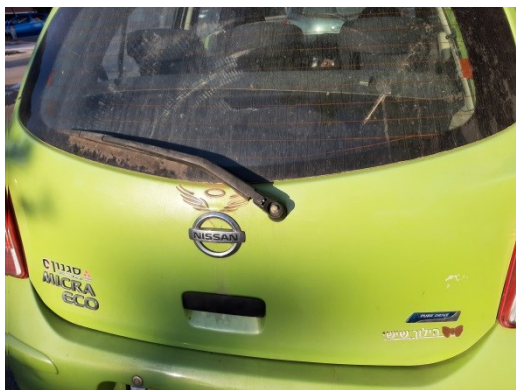
Ил. 9, 10



Ил. 11, 12



Ил. 13, 14



Ил. 15, 16

М. В. Строганов

Это моё собственное, или Свято место пусто не бывает



Ил. 17, 18



Ил. 19, 20



Ил. 21, 22



Ил. 23, 24



Ил. 25, 26



Ил. 27, 28

М. В. Строганов

Это моё собственное, или Свято место пусто не бывает



Ил. 29, 30



Ил. 31, 32



Ил. 33, 34



Ил. 35, 36



М. В. Строганов

Это моё собственное, или Свято место пусто не бывает



Ил. 37, 38



Ил. 39, 40



Ил. 41, 42



Ил. 43, 44



Ил. 45, 46



Ил. 47, 48

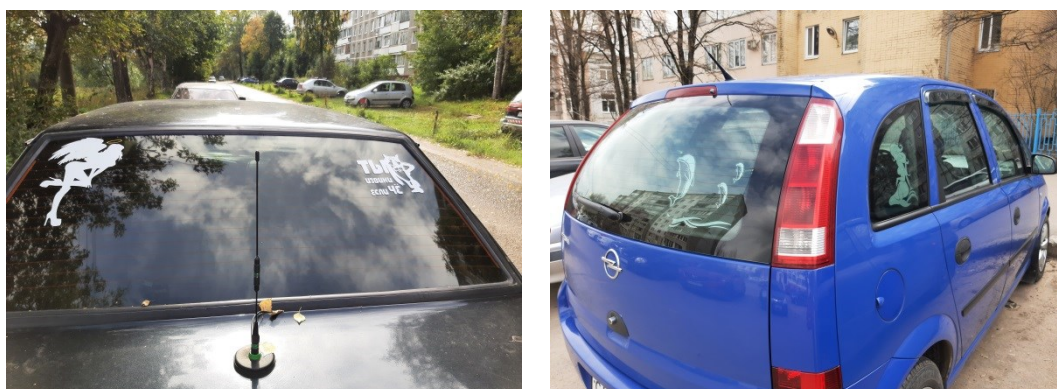




Ил. 49, 50



Ил. 51, 52



Ил. 53, 54



Ил. 55, 56



Ил. 57, 58



Ил. 59, 60



Ил. 61, 62



Ил. 63, 64



Ил. 65, 66



Ил. 67, 68



Ил. 69, 70



Ил. 71, 72



Ил. 73, 74



Ил. 75, 76



Ил. 77, 78



Ил. 79, 80



Ил. 81, 82



Ил. 83, 84



Ил. 85, 86



Ил. 87, 88



Ил. 89, 90



Ил. 91, 92



Ил. 93, 94



Ил. 95, 96



Ил. 97, 98



Ил. 99, 100



Ил. 101, 102



Ил. 103, 104



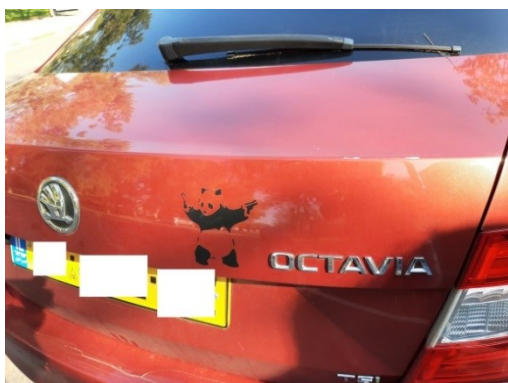
Ил. 105, 106



Ил. 107, 108

М. В. Строганов

Это моё собственное, или Свято место пусто не бывает



Ил. 109, 110



Ил. 111, 112



Ил. 113, 114



Ил. 115, 116



Ил. 117, 118



Ил. 119, 120



Ил. 121, 122

М. В. Строганов

Это моё собственное, или Свято место пусто не бывает



Ил. 123, 124



Ил. 125, 126



Ил. 127, 128



Ил. 129, 130



Ил. 131, 132



Ил. 133, 134



Ил. 135, 136



Ил. 137, 138



Ил. 139, 140

Однако в пространстве этих текстов человек ограничен текстом-исходником. Настоящая свобода самовыражения обретается там, где владелец машины видит чистое поле, — поверхность машины. Конечно, вся поверхность машины — это чистое поле, по которому и «разгуливает» себе свободное творчество её владельца. Но и на этом чистом поле выделяются излюбленные места и пространства. Лобовое стекло и вообще передняя часть кузова (до передних дверец) обычно остаются чистыми, потому что изображения на них отвлекают внимание водителя и мешают ориентироваться на дороге. Но задняя часть кузова (начиная с задних дверец) и особенно весь торец багажника богато покрываются самыми разнообразными граффити: текстовыми и рисуночными. Другие детали машины не менее часто служат местом нанесения рисунков и надписей, как будто они были созданы специально для подобного творчества.

Таким любимым местом для творчества становится, например, дворник на заднем стекле, который лёгким движением руки превращается в кота (19, Тверь, 28.07.2020; 20, Хайфа, 11.09.2021, а также Хайфа, 28.05.2022) или собаку, которые и размахивают хвостом-дворником (Хайфа, 31.05.2022). Причём мы видим, что эти изображения могут быть и типовыми наклейками, и индивидуальными рисунками «от руки», что снимает вопрос о правомерности отнесения типовых наклеек к фольклору.

Другим любимым местом для граффити является чехол на запасное колесо, на который наносится рисунок. В Твери: обнажённая девушка, сдувающая выхлоп от выстрела ружья, которое лежит у неё на плече (21, 06.09.2020); тигр (31.07.2020); котёнок (31.08.2020); гневный орёл (15.09.2020); ревуший медведь (10.10.2020); в Хайфе: «злая» собака (22, 25.06.2022). Ревущие тигр и медведь, яростные орёл и бульдог, обнажённая девушка с ружьём — все эти изображения в равной степени выражают агрессию по отношению к следующему водителю и предупреждают его о неприятностях в случае неожиданных столкновений. Только котёнок привлекателен и не агрессивен. Но эти семантические различия мы опишем в следующей главе нашей работы.

На боковых же панелях самым любимым местом для творчества является заправочное окно, на котором или рядом с которым чаще всего изображается кошка (23, Тверь, 06.09.2020; а также Тверь, 03.09.2020; Хайфа, 05.09.2021), обычно требующая еды (24, Хайфа, 07.08.2021; а также Тверь, 14.09.2020; Тверь, 19.08.2021; Тверь, 01.10.2021; Тверь, 06.09.2020). Но встречаются здесь и иные рисунки: рука с гаечным ключом (25, Тверь, 23.10.2020), процесс заправки машины (26, Тверь, 07.09.2020, а также Хайфа, 23.08.2021), заправочный шланг с надписью «Refueling zone / Warning!!» (Зона заправки / Внимание!!; Хайфа, 05.06.2022), акула (Хайфа, 24.08.2021), нефтяная скважина (Хайфа, 19.02.2022), «огнеопасный» чёртик (Хайфа, 09.12.2021), паук (27, Хайфа, 28.06.2022; а также Хайфа, 31.01.2022; Хайфа, 31.01.2022;), заяц на скейте (Хайфа, 27.02.2022), размышляющий щенок (Хайфа, 12.03.2022), облизывающаяся свинья с подписью «хочу бензу» (Хайфа, 26.03.2022), курящий человек (28, Хайфа, 04.04.2022), два мышонка, вид со спины (Хайфа, 23.05.2022), слон с длинным хоботом (Хайфа, 30.06.2022), собачка с высунутым языком (Хайфа, 27.08.2022). Есть и ещё несколько рисунков, которые мы затрудняемся описать. Но как видим, дело вовсе не в количестве: судя по всему, примеры можно множить до бесконечности. Дело в том, как следует объяснять столь пристальное внимание владельцев машин к этому её элементу. Совершенно очевидно, что все они хорошо знают, что машину надо «кормить-поить», иначе она не поедет. И все они хорошо знают, где находится этот пункт кормления-поения. Поэтому назначение этих рисунков вовсе не в том, чтобы напомнить водителю, куда надо вставлять шланг для заправки. Конечно, некоторые из этих рисунков можно прочитать как метафоры: прожорлива как акула, шланг как хобот, «огнеопасно», «вот что она любит» и так далее. Но не все рисунки таковы. Как можно понять, выделение

рисунками места кормления-поения машины означает заботу владельца о своей «тачке», для которой ему ничего не жалко. И в этой ситуации рисунок кормления становится ритуальным кормлением машины, это постоянное кормление машины, даже если она на стоянке или в гараже, а не на заправочной станции.

Не менее важным элементом машины, который также настоятельно требует своего художественного оформления, является место, где сидит водитель, что помечается на боковых стёклах в первом ряду. В Твери эти стёкла очень часто покрываются полупрозрачным рисунком вдоль заднего и нижнего краёв окна так, чтобы не мешать обзору дороги. Обычно это растительный орнамент, в центре которого, в углу соединения вертикали и горизонтали, находится какой-то представитель животного мира, который так или иначе обозначает самого владельца машины и его характер: акула (29, 08.08.2020), бабочка (30, 06.09.2020), тигр (31, 04.10.2020). Но не менее часто на этом месте встречаются и изображения девушек (часто полуголых или вообще обнажённых), причину появления которых нетрудно понять: владелец машины — молодой холостой мужчина (32, 13.10.2020; а также 24.09.2020; 33, 14.10.2020). Однажды в этом месте мы зафиксировали изображение марки машины (Mercedes-Benz, 34, 14.08.2020). Гораздо реже эти рисунки перемещаются на вторую пару стёкол: орёл (35, 09.09.2020), девушка-русалка (?) (24.09.2021) — но смысл их остаётся, как можно понять, прежним.

В Хайфе такого оформления стёкол кабины мы не фиксируем. Зато там мы достаточно часто встречаем рисунки на тыльной стороне (внешних по отношению к встречному прохожему или проезжающему) боковых зеркал, которые, как следует полагать, тоже выражают характер владельца (11.06.2022), однако чаще — характер владелицы (36, 20.07.2022; а также 16.02.2022).

Как видим, и борта машины, и особенно её задняя часть служат полем для воплощения разнообразных фантазий владельцев машин. Нельзя, однако, не заметить, что все эти разнообразные фантазии воспроизводят самые простые (если не примитивные), самые незамысловатые стереотипы мышления владельцев машин. Но эти незамысловатые, примитивные, простые стереотипы суть базовые формулы мышления человека, это тот фундамент, над которым горделиво возносятся все верхние этажи культуры. Пренебрегать этим фундаментом было бы весьма опрометчиво: так можно утратить и все верхние этажи.

С задней частью машины связаны и логотипы, и свободная строка, и котворник, и чехол для запасного колеса, и кормушка-поилка. Здесь стягиваются все смыслы, которыми наделяет свою машину её владелец. Здесь машина-вещь в максимальном масштабе становится машиной-знаком. Далее мы рассмотрим дополнительные материалы об оформлении тыла машины.

3. Охрана тыла

Охрана тыла машины осуществляется с помощью самых разных текстов, выражающих два стиля поведения: доброжелательство и агрессию. Оба эти стиля поведения выполняют обережную функцию, и выбор того или иного из них зависит от двух взаимосвязанных и взаимообусловленных причин. Во-первых, от общих представлений водителя о характере отношений в обществе (обычно, каков он сам, так он думает и об этих отношениях). Во-вторых, от его общественного статуса (семейный / одинокий, молодой / «не молодой» и так далее). Но вне зависимости от выбранной стратегии поведения обережная функция граффити сохраняется.

Дело в том, что за лобовую часть машины водитель отвечает сам: он видит, что перед ним, и реагирует на то, что происходит перед ним. На то, что происходит позади его машины, водитель не может реагировать со всей полнотой ответственности: что-то он и не может видеть, а большая часть происходящего зависит не от него самого, а от его коллег (по правилам дорожного движения основная ответствен-

ность лежит всегда на водителе последующей машины). И поскольку задняя часть машины не столь нужна для самого водителя, она покрывается самой разнообразной информацией, выражающей то просьбы, приветствия и расположение, то требования, насмешки и угрозы. Без всех этих текстов ездить нельзя: ты не предупредил о последствиях, и тот, кто втянул тебя в аварийную ситуацию, виноват будет только перед законом, но не перед тобой. Однако если ты предупредил, то тот, кто нарушил оглашённые тобою запрет или просьбу, виноват перед тобой, и отвечать за инцидент должен уже он.

Как мы сказали, известны два стиля осторожных граффити на машине. Благожелательный стиль основан на вере в то, что «доброта спасёт мир», на убеждении, что всё, в принципе, благополучно и станет ещё благополучнее, если ты проявишь благорасположение к миру. Агрессивный стиль основан на твёрдом убеждении в том, что если ты не покажешь зубы, то все твои благопожелания не приведут ни к чему, и только ярко выраженные сила и агрессия могут охранить человека в мире, в котором торжествует закон силы, а не справедливости. Мы и рассмотрим оба эти стиля в данном порядке.

Представление о том, что твои «чувства добрые» и эмпатия могут повлиять на окружающих людей, выражается в целом ряде систематически повторяющихся текстов.

Наиболее частотной группой является предупреждение «(внимание) ребёнок в машине», которое выполняется подчас простым самодельным бумажным плакатиком (Тверь, 06.09.2020; Тверь, 29.09.2020). При этом язык надписи нерелевантен, и надпись *baby in car / baby on board / kids on board* понятна в такой же степени, как и *תינוק ברכב* (малыш в машине), *תינוק באוטו מתוק* (милый ребенок в машине, 27.06.2022). Если на граффити появляется ребёнок, то он изображается обычно более или менее «реалистично», хотя практически всегда подчёркиваются комически снижающие детали, а в ряде случаев ребёнок изображается как проказник и хулиган. В Твери: 38, 17.10.2020; а также 37, 01.09.2020; 02.09.2020; 02.09.2020; 02.09.2020; 05.09.2020; 05.09.2020; 05.09.2020; 06.09.2020; 07.09.2020; 10.09.2020; 11.09.2020; 23.09.2020; 24.09.2020; 25.10.2020; 15.09.2020; 23.09.2020; 23.09.2020; 24.09.2020; 29.09.2020; 13.09.2021; 14.04.2022; 03.05.2022. В Хайфе: 39, *תינוק ברכב*, малыш в машине, 04.07.2022; а также 28.06.2022; 05.05.2022; 05.04.2022; 17.06.2022; 22.06.2022; 03.04.2022; 19.08.2021; 18.06.2022. Возможен вариант: «Mum & baby / on board» с изображением матери и ребёнка (Мать и ребёнок в машине, 23.09.2022).

Но рядом с «реалистичным» ребёнком встречаются изображения условного, анимационного человечка (обычно человека-паука), Тверь: 40, 31.10.2020; а также 11.09.2020; 11.09.2020; 06.10.2021. Хайфа: 41, 26.02.2022; а также 10.06.2022; 29.06.2022; 22.07.2022. Или схематичное изображение непременно пристёгнутого ребёнка, Тверь: 42, 14.10.2020; а также 27.09.2020. В Хайфе — детское лицо в виде смайлика: 43, 08.07.2022.

Кроме того, вместо самого ребёнка может быть изображена некая метонимия детства. В Твери это в основном детская игрушка: 44, 23.09.2020; 03.09.2020; 10.09.2020; 12.09.2020. В Хайфе это или какой-либо аксессуар детского обихода (соска), или «след» ребёнка — буквально следы детских стоп (45, 18.03.2022). Встречаются в Хайфе и метафоры детства — лев, везущий коляску со львёнком, кошечки, собачки, всякие покемоны: а также 25.06.2022; 18.09.2021; 14.12.2021; 18.06.2022; 20.06.2022; 01.07.2022; 29.08.2021; 21.03.2022; 29.06.2022; 08.07.2022.

Тема «ребёнок в машине» является своеобразной (и очень естественной) вариацией темы семьи. В Твери тема семьи встретила лишь один раз: 46, 26.09.2020. В Хайфе, где двое детей в семье — это очень мало, тема семьи встречается постоянно: 47, 06.05.2022; 07.09.2021; 20.06.2022; 16.07.2022; 03.07.2022. Владельцы машин выбирают из богатого репертуара наклеек изображения папы,

мамы, дочерей, сыновей разного возраста с разными пристрастиями (гитаристы, футболисты...) и наклеивают их в статусно-возрастном порядке. Это и продукт масскульта, и самостоятельное творчество одновременно. Культ семьи представлен на рисунке, где два сердца заключены в один виток ленты Мёбиуса как символа бесконечности, а слово Family в другой виток (48, 04.07.2022; а также 21.02.2022). Другая метафора семьи — совы, сидящие на одной ветке (как мы можем понимать, показаны папа, мама и три совёнка разного возраста, чего в обычной птичьей семье не бывает): 11.06.2022. Все подобного рода наклейки, конечно, репрезентируют самого владельца машины. Но одновременно они предупреждают (просят) о том, что нельзя наезжать (ни в прямом, ни в переносном смысле) на такую славную семью. Однако есть и пародически снижающее осмысление этой темы: «The empire doesn't care about your stick figure family» (Империя не заботится о вашей игрушечной семье; Хайфа, 49, 26.08.2022).

На втором месте в Твери по частоте употребления стоит изображение Волка из мультфильма «Жил-был пёс» с его знаменитой фразой «Ты / (это /) извини / если чё/чо» (50, 01.10.2020; а также 06.08.2020; 08.08.2020; 11.08.2020; 11.08.2020; 29.09.2020; 30.09.2021; см. об этом: [Неретина, Строганов, 2021]; [Строганов, 2022]). Вариант текста: «Ну ты это... / обгоняй(,) / если чё...» (51, 22.10.2020; 30.09.2020; 10.10.2020); «Я это, / на / шипах / если чё» (02.05.2022). Редко встречаются вариации; остаётся то же изображение, но текст берётся другой: «Катаюсь там / где волки / срать бояться!» (11.09.2020; из агрессивного арсенала, мы ещё увидим это). Или берётся другое (но из того же мультфильма) изображение, и другой текст (но с начальными элементами традиционного): «Пропустил? / Ну ты это, / спасибо, / друг» (12.09.2022). В Хайфе этот сюжет встречается, разумеется, реже: «Ты / извини / если чё» (52, 06.07.2021, но тут же агрессивная надпись אל תגיע לי ברכב – не трогай мою машину – и изображение женщины, прицеливающейся в голову мужчины; а также 12.02.2022); «Ты / это / обгоняй / если чё» (05.04.2022). И однажды стереотипное изображение Волка сопровождается фразой, взятой из «женского» арсенала (см. об этом ниже): «Могу / учудить» (16.03.2022). Кроме того, этот Волк со своей фразой может соседствовать на заднем стекле машины с полуобнажённой (?) девицей на высоких каблуках с крыльями и нимбом над головой (Тверь, 53, 13.09.2021). Оба эти изображения имеют, без сомнения, благопожелательные коннотации, что и обуславливает такое соседство, но сам владелец машины вряд ли адекватно понимает их исходное значение и корректность их совместного применения. Мы не будем здесь повторять те наши наблюдения, которые мы представили в специальной статье, посвящённой образу Волка, поскольку и так очевидно, что его знаменитое «извини, если чё» стало в современном русскоязычном мире символом благожелательности и добродушия. Символом доброжелательности выступает также дельфин (54, Тверь, 22.04.2022), хотя, впрочем, на боковом стекле изображена русалка, так что весь сюжет, возможно, иллюстрирует заглавную песню из альбома Наташи Королёвой и Игоря Николаева «Дельфин и русалка» (1992) или просто напоминает эту засевшую в мозгу строчку.

Моё отношение к другому выступает показателем моей толерантности и уступчивости, которые я предлагаю в качестве нормы общения на дороге. Так появляется движение автомобилистов в поддержку мотоциклистов: поддержки «мелкого», чтобы достичь общего уважения. В Хайфе: 55, 11.05.2022; а также 01.07.2022; 26.07.2022; 09.02.2022; 56, 20.06.2022 (хотя в надписи הומג'וזי humongous — 'великий тактик' чувствуется ирония). А ещё лучше — прояви любовь и уважение к велосипедисту: 57, 14.07.2022; а также 25.12.2021. В Твери: 58, 10.10.2020; а также 10.09.2020; 14.10.2020; 14.10.2020; 08.10.2020; 03.09.2020. В Твери нет картинок с велосипедистами, но так же, как и в Хайфе, в отношении к байкеру обнаруживается

добродушная ирония: лежащий на боку мотоциклист и подпись «Зимой все байкеры уходят в спячку» (23.08.2020).

«Сердечное» отношение к другому находит выражение в изображении кардиограммы. В Хайфе тексты с кардиограммами встречаются часто (59, 14.03.2022; а также 25.06.2022; 04.03.2022; 26.05.2022; 12.03.2022). В Твери мы фиксируем их редко (60, 17.10.2020). Но возможно и прямое сердечное высказывание: «I ♥ / 69 / tver region» (61, 29.09.2021).

В Хайфе, однако, мы находим не только тексты-картинки, но и просто вербальные тексты-благопожелания, тексты, провоцирующие расположение человека, в то время как в Твери вербальных текстов благопожелания мы не зафиксировали: נ נח נחמן מאמן (Н. Нах Нахман Нахман обучает превращению <плохого в хорошее>; лозунг учеников хасидского раввина Исраэля Дова Одсера; 21.03.2022); שמור מרתק (держите это увлекательным; 07.08.2022); ! לטובה הכל חיוך תן (улыбайтесь, всё к лучшему!); лозунг хасидизма; 25.06.2022); שישׁי с изображением бабочки (Шестая передача, Sixth Gear, система обслуживания машин; 62, 22.06.2022; а также 24.06.2022); אבא פגם (отец несовершенен, во второй строке изображена банка с алкогольным или энергетическим напитком; 63, 01.02.2022; а также 24.06.2022; 26.02.2022), אבא פגם / הצודקת (отец несовершенен / <мать> права; 64, 18.06.2022, изображение мужчины то же, что и в одиночных наклейках, описанных выше, изображение женщины дано как бы в дополнение к мужскому, но слово *мать* пропущено); לא־שתי באהבה (с любовью к моей жене; 10.09.2021, изображено сердце).

Кроме того, в Хайфе встречаются надписи, в которых владельцы просто восхваляют свою машину, возможно, в ущерб другим, но и без оскорблений окружающих: נישאך לקופסה מחוץ לנהוג-ניסאן (Nissan — драйв от коробки Нитац; 23.06.2022; 26.06.2022); בעולם ביותר הבטחה המשפחתית-מגאן רנו (Renault Megane — самый безопасный семейный автомобиль в мире; 30.06.2022); Suzuki Grand Vitara forever (Сузуки Гранд Витара навсегда; 08.03.2022); it's bigger on the inside (он больше внутри, о Chevrolet; 11.06.2022).

Наконец, можно обойтись без метафор и выразить свои чувства прямо и откровенно, с применением «международного» русского мата: «Улыбнись =) / Х...ли унывать?» (Хайфа, 65, 03.02.2022), хотя интенция этого текста перекликается с описанными выше настроениями хасидов. Кроме русского мата, используются и другие международные выражения: гавайское (по происхождению) приветствие «алоха» (66, 21.08.2021; а также 23.09.2021; 16.09.2021, все Хайфа; 02.10.2021, Тверь), фраза на суахили (по происхождению) «Nakuna matata» (Никаких забот! песня из мультфильма «Король Лев», 1994, музыка Элтона Джона, слова Тима Райса; Хайфа, 67, 24.05.2022; а также 11.02.2022), и слово на английском fun (весело, над буквой *и* три луча восходящего солнца; Хайфа, 68, 27.06.2022). В Твери же мы встречаем предупреждение, стоящее на границе пожелания добра и грубой насмешки: «Не едь за мной, / Ты там / не проедешь!» — между строчками изображён внедорожник (69, 29.09.2020).

Вообще эта смесь доброты, просьбы — с одной стороны — и грубости и нападения — с другой — постоянно встречаются в автомобильных надписях. Очень ярко это проявляется в «женских» текстах, в которых героиня оправдывается, что она женщина, и наступает именно потому, что она женщина.

Наиболее типичный текст — «я девочка / мне можно» в сопровождении изображения кошки, хотя возможно и раздельное их бытование: 70, 17.10.2020; а также 14.09.2020; 28.08.2020 (все Тверь); 22.12.2021; 24.09.2021; 29.08.2021; 24.08.2022; 71, 20.05.2022 (все Хайфа). На машине из Хайфы текст несколько варьирует: «Мне можно! / Я девочка» (девочка изображена совсем девочкой, но злой и строгой), кроме того, тут ещё два текста: «Не сигнальте! / И так страшно / Могу учудить!»; «Осторожно! / Путаю педали!» Это целая хрестоматия женских текстов

на тему «дурочки за рулём», «держись от меня подальше», это нахальство, которое прячется за нарочито выставляемой слабостью (не описываю рисунки на этой машине, которые дополняют вербальные тексты.)

Другое типичное граффити — изображение «западной» ведьмы на метле в сопровождении текстов «могу учудить» или «не подрезай — прокляну!», но возможно и раздельное бытование текста и картинки: 72, 10.10.2020; а также 30.09.2021; 07.09.2020 (все Тверь); 73, 25.06.2022, а также 13.07.2022; 21.08.2021; в ряде случаев такие изображения сопровождаются изображениями юрких ящериц 74, 27.06.2022; а также 18.06.2022 (все Хайфа).

Более «индивидуализированные» тексты уже непосредственно требуют дорожных предпочтений для женщины-водителя, хотя и под видом ироничного отношения к самой женщине: «Уважай меня!» с изображением туфли на высоком каблуке (75, 18.04.2022; а также 30.09.2021), «ДЕРЗКАЯ» в сопровождении ряда граффити с другой семантикой (76, 13.10.2020), «#LenkinTaz» с символом столкновения и надписью «Boom!» (77, 02.09.2020); «Ахооевшая» под изображением короны (78, 02.09.2020, все Тверь); «You ♥ / just got / passed / ♥ by a girl» (Ты ♥ только что прошёл ♥ мимо девушки; точка над буквой i изображена в виде символа ♥; 79, 16.08.2022); «Sher Fitness / I'm a woman; 195, 03.07.2022); «Princess / on board» (Принцесса в машине, над надписью корона; 80, 06.03.2022, все Хайфа). В ряде случаев мы находим амбивалентные характеристики женственности. Рядом с одним и тем же изображением короны на заднем стекле пишется כנלמ (королева; 81, 21.07.2022) и Bitch (сука, блядь; 82, 23.09.2022, оба случая Хайфа), «Yes! / The bitch / can / drive» с изображением силуэта обнажённой девушки, которая попирает символ мужчины — щит и копьё Марса, а рядом на том же заднем стекле изображение бабочки (Да! Сука может гонять, 83, 03.11.2022, Хайфа), Ахооевшая (78, 02.09.2020, Тверь). И во всех этих случаях данные репрезентации женщины и женственности принадлежат самим женщинам. Впрочем, в иных изображениях трудно определить, какая корона изображена на наклейке: мужская или женская (22.06.2022, Хайфа).

В ряде примеров даётся только изобразительный текст, в таком случае подчёркивается сексуальная привлекательность (иногда открытый эротизм) и как «родовое» женское свойство — глупость (84, 14.04.2022; 85, 21.09.2020; а также 23.09.2020, все Тверь; 86, 14.08.2021; а также 26.12.2021, Хайфа). А при окончательной внешней редукции темы женственности достаточно украсить машину бабочками и цветочками, чтобы и так стало ясно, с кем мы имеем дело, и во избежание опасности посторонились и пропустили (87, 22.10.2020; 88, 18.10.2020; а также 30.09.2021; 14.09.2020, все Тверь; 89, 27.11.2021; 90, 07.08.2021; а также 06.08.2022; 05.08.2022, все Хайфа). Иначе сказать, женщина-водитель прячется на дороге за те стереотипы женственности, которые сложились в мужской среде, так как большинство водителей всё же по-прежнему мужчины. Таким образом женщина рассчитывает получить право слихачить, безнаказанно нарушить правило, получить право на льготный проезд, — но делает это всё за маской добродушия и благожелательности, хотя делает это всё сугубо в своих интересах и, видимо, очень расчётливо.

Хорошо известно, что лучшая защита — это нападение. Проявить агрессию, склонность к нападению, «показать зубы» значит предохранить себя. Не случайно чаще всего в этих ситуациях изображаются животные, так как известно, что при решении конфликтных ситуаций животные не столько дерутся, сколько в прямом смысле показывают зубы. И обычно героями таких граффити оказываются крупные кошки, волки и сторожевые собаки (см. ранее 50, 01.10.2020; 91, 01.05.2022; 92, 31.10.2020; 93, 07.10.2020; 94, 11.08.2020; 95, этот рисунок повторён и на противоположном борту, а над кабиной нарисован тот же волк анфас, 24.11.2020; а также 07.10.2020; 02.10.2020; 01.10.2020; 27.09.2020; 22.09.2020; 05.09.2020, все Тверь; 96,

21.02.2022; 97, 10.06.2022; а также 07.02.2022; и ещё две пумы, которым в Хайфе отдают предпочтение: 29.01.2022; 23.09.2022, все Хайфа). Впрочем, в Хайфе сторожевые собаки очень часто изображены прорывающимися сквозь обивку кузова, что, видимо, должно предупредить потенциального нарушителя не обманываться внешней безмятежностью (98, 06.07.2022; а также 05.03.2022; 15.08.2022).

Помимо псовых и кошачьих изображаются и другие животные и насекомые, которые вызывают у человека чувство опасности и боязни: скорпионы, пчёлы, хищные птицы, гориллы. В Твери их мало (99, 10.10.2020; 100, 08.10.2020, при этом сова не угрожает, а только следит). В Хайфе их гораздо больше: скорпион (101, 26.02.2022); пчела с надписью «Back off», ‘отвали’ (102, 12.07.2022; та же пчела с аналогичной надписью на иврите, 20.07.2022); на капоте «реальный» орёл, на обоих бортах голова этого орла в условном изображении, на бампере фантастическое драконоподобное животное с элементами птицы (103, 104, 105, 30.06.2022; а также 15.08.2022; 23.02.2022; 19.08.2021). Кроме того, в этой агрессивно-защитной функции выступают в Хайфе мифологические существа: берсерки (106, 12.06.2022; а также 25.02.2022), смерть (107, 27.11.2021; а также 11.06.2022;), череп (108, 27.11.2021; а также 21.06.2022; 18.06.2022; 12.02.2022). И даже медведь панда берёт в лапы пистолеты для охраны машины (109, 12.02.2022). В Твери, Впрочем, тоже встречаются мифологизированные образы мишки-панды (110, 08.10.2020), черепа (111, 10.04.2022) и «злые» поршни (112, 02.11.2021). Кроме этого, известны изображения акулы, паука, подглядывающих глаз, но поскольку существуют самые разные толкования этих граффити, мы оставляем их в настоящий момент в стороне, хотя они вполне могли бы вписаться в данную семантическую парадигму.

И ту же защитную, бережную функцию выполняют и надписи, как минимум ироничные, хотя, скорее всего, откровенно наглые по отношению к окружающим. В Твери: «Будь / просче» (на Лада Priora, очевидно, игра со словом Porsche; 28.04.2022); «Прояви уважение / к ветерану автопрома» (01.11.2021); «#не оглохну» (01.10.2020); «Не торопись — / наверху принимают / круглосуточно!» (29.09.2020); «Лучший / друг / твоих / подруг» (08.09.2020); «Не прижимайся, / не в постели!» (29.09.2022). В Хайфе: «Ладно я, / а вы все куда / прётесь?» (10.06.2022); «Моя жизнь... Мои правила...» (10.06.2022); «My life... My rules...» (трудно сказать, в какой мере в настоящее время каждый изготовитель такой надписи и каждый читатель осознаёт её столь недавнее гомосексуальное происхождение; 09.02.2022); «Yours may go fast but mine can go anywhere» (Твоя может идти быстро, а моя может пройти где угодно; 38, 25.06.2022); «Ты едешь быстро / я — везде» (05.04.2022); «Life is too short / to drive boring cars» (Жизнь слишком коротка / чтобы ездить на скучных машинах; 12.07.2022); «Don't / kiss / my ass» (Не / целуй / мою задницу; 24.06.2022); «I'm perfectly edition» (Я в полном порядке; 16.05.2022); «Life & style» (Образ жизни; 29.06.2022); «It's all about mii» (Это всё обо мне, искаж.; 27.11.2021); «0.0 / I don't run» (Я не бегаяю; 22.06.2022; 30.06.2022); «flatout driving» (резкое вождение; 11.06.2022); «I solemnly swear that I am up to no good» (Я торжественно клянусь, что я не замышляю ничего хорошего; 25.12.2021); «זה אה לפתור מצליח אתה אה» / «מידי קרוב שאהה סימן, $\int e^{2x} | 1+e^x \times dx$ » (Если вам удастся это решить, / это признак того, что вы <подъехали> слишком близко $\int e^{2x} | 1+e^x \times dx$; 24.06.2022); «בטח ב-ה» (Да, конечно; 27.06.2022). Своеобразным memento mori («Не торопись — наверху принимают круглосуточно!») является силуэтное изображение двух обнажённых женских фигур: «ангела» (с нимбом) и «чёрта» (с хвостом), но с одинаково выразительными бюстами и в одинаковых эротичных позах. Эти «привлекательные» фигуры напоминают, разумеется, не о сексе, а о том, что в случае аварии попадёшь в ад или рай, но всё равно погибнешь, однако сексуальная «привлекательность» этих фигур всё же обязательна (113, 26.03.2022; а также 08.03.2022).

В большинстве случаев тексты граффити этой группы имеют нагло-провокационный характер, который отчасти мы отмечали уже и ранее. Но вот более резкие примеры: «У танкиста / свои правила» с изображением танка, на который нанесены символ массовой многопользовательской онлайн-игры «World of tanks» и аббревиатура WoT (114, 14.08.2020); индивидуально сделанная надпись «Снарядов нет, но память могу» с индивидуальным же рисунком дополняется наклейками «Осторожно! / За рулём танкист / World of tanks» и «Не тормози! / 4x4», а также символом игры World of tanks (115, 02.09.2020); «Узбагойся» (42, Тверь, 14.10.2020, интернет-мем с 2009 г.; а также 02.09.2020, Тверь); «УАЗ — всегда ранен, / Но никогда не убит!», «Ты едешь / быстро, / я еду / везде!» рядом с Волком, «Глаза бояться, / УАЗ едет» (116, 29.08.2020; см. тексты с зачином «Глаза бояться», приведённые ранее); «Есенин // Я такой же / как вы / хулиган» (117, 29.09.2021); «Хулиганка», вместо двух букв *gg* — два пистолета стволами вниз (118, 23.10.2020); «Drifter / in car» (Бродяга в машине, 119, 18.10.2020); «Отъебись» (буквы стилизованы под японские иероглифы, 120, 10.10.2020); «Zabivaka» (волк Забивака, Чемпионат мира по футболу 2018 г., 121, 01.09.2020; а также 25.08.2020; 23.10.2020); «warhead / pride / weapon of kings (глава / прайд, семейная группа львов / оружие королей, 122, 12.10.2021; 123, 24.09.2021). В Хайфе, в отличие от Твери, агрессивные, нагло-провокационные граффити встречаются в целом несколько реже, но если в Твери встречается сквернословие, то в Хайфе эти граффити очень часто имеют откровенный сексуально-эротический характер: «Катаюсь там // где / волки // срать / бояться», в центре изображение волка (124, 11.08.2022); «No free rides! Gas or ass!» с изображением сексуального насилия (Никаких бесплатных поездок! Газ или задница!, 125, 1.07.2022); «поцелуй мою задницу» (126, 23.06.2022); «пиф-паф» (127, 17.06.2022); «Нас не догонят!» с Волком из «Ну, погоди!» (128, 16.06.2022; а также 04.04.2022); сексуально ориентированная картинка, на неё смотрит Волк из «Ну, погоди!» и говорит Винни-Пуху: «Why so serious?» (Почему так серьёзно?, 129, 09.03.2022); один человек бьёт палкой другого, стоящего перед ним на коленях, и говорит: «Don't / touch / my car» (Не трогай мою машину, 130, 18.12.2021); см. также 52, 06.07.2021. Даже скромно ползущая улитка с вызовом означает, что водитель движется так, как хочет, с любой скоростью, и ему совершенно всё равно, что и как думают об этом другие (Тверь, 131, 03.09.2020; Хайфа, 132, 27.05.2022; а также 29.01.2022); аналог надписи «0.0 / I don't run». А наклейка с восклицательным знаком, указывающим на новичка за рулём, приклеенная вверх ногами около номерного знака, свидетельствует о пофигистском отношении водителя ко всему на свете и о пренебрежении принятыми законами (Тверь, 10.09.2020). Это не значит, конечно, что водитель на самом деле не будет признавать законы; это значит, что он рассчитывает на защитную функцию знака.

Иногда, впрочем, эта лидерская автохарактеристика появляется на лобовом стекле: «Royal Stance» под короной (королевская позиция; Хайфа, 27.06.2022). И как можно понимать, ту же роль играет гармонизирующий орнамент (Тверь, 133, 03.09.2020).

Стремление любой ценой защитить свою собственность выражается в пренебрежительном отношении к окружающим и нарочитой демонстрации хамства. Так появляются рисунки, в которых важен не изобразительный ряд как таковой, а только символический жест, по сути дела — иконический знак. Человек (Хайфа, 134, 20.08.2022; а также 28.06.2022), а ещё лучше — смерть с косой, изображённые на машине с вытянутым средним пальцем по адресу постороннего человека (Тверь, 135, 136, в сопровождении логотипа энергетического напитка «Monster Energy», 01.10.2020), — это оскорбление, угроза, агрессия, которые выполняют ту же обережную функцию. И эту же самую функцию выполняет реалистическое изображение ружья (Хайфа, 11.02.2022).

Своеобразной формой презрения ко всему окружающему и защиты от него является демонстрация несовершенства своей машины. Едва ли эта демонстрация отвечает подлинному отношению владельца к ней, но это наигранное пренебрежение выражает сложную систему связей владельца машины с обществом. С этой целью текст официальной наклейки «Машина прогресса» переделывается: «Машина из-под пресса» (Тверь, 137, 10.10.2020); угол с содранной краской закрашивается, но не полностью, а так, чтобы было видно ржавый металл, но по нему рисуется паук другого цвета (Тверь, 138, 11.10.2020). Самой крайней формой выражения подобного рода чувств служат рисунки на хорошо покрашенной свежей машине, которые имитируют ржавчину и царапины на ней (Хайфа, 139, 140, 26.05.2022).

Как видим, к одной и той же цели владельцы машин идут двумя внешне разными путями. Одни демонстрируют благожелательность, другие — агрессию. Нас в данном случае интересует не нравственность водителей, не их «моральный облик», и мы хотим только подчеркнуть само слово *демонстрируют*. Не важно, каковы эти люди на самом деле. Тот, кто нарисовал два «стреляющих» пальца на заднем борту, скорее всего, не имеет пистолета, а просто шутит. А та, которая приклеила изображение ведьмы на метле со словами «могу учудить», может высказаться в случае необходимости столь выразительно, что не нужно уже никакого пистолета. На самом деле демонстрация благожелательности или агрессии зависят скорее не от характера водителя, а от того, что он считает лучше выполняющим охранную функцию. Количественное преобладание агрессии над благожелательностью свидетельствует о том, как представляет себе современный человек место этих социальных интенций в обществе. Вместе с тем мы видим и соседство обоих этих начал на машине, владелец которой, таким образом, не пренебрегает ни благопожеланием, ни угрозой в надежде, что не то, так другое оградит его от происшествий и обеспечит безопасность.

Список источников

- Александрова Л. Б.* Пояс именной // Шестые Невьянские исторические чтения: материалы научно-практической конференции. Невьянск: [б. и.], 2011. С. 3—7.
- Аничков Е. В.*, прив.-доцент. Искусство и социалистический строй. [СПб.]: Якорь, 1906. 31 с.
- Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. 191 с.
- Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* От редакции. II // Фольклор, постфольклор, быт, литература: сборник статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 6—10.
- Бахтин М. М.* Собрание сочинений: [в 7 т.] М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского: работы 1960—1970 гг. 499 с.
- Бломквист Е. Э.* «Сговорный пряник», или «пряница», — свадебный пряник из г. Ростова Ярославской губернии // Отчет Государственного русского музея за 1926 и 1927 гг. Л.: Изд-во Гос. Рус. музея, 1929. С. 61—62.
- Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 511 с.
- Веселова И.* К юбилею Александра Федоровича Белоусова // Антропологический форум. 2021. № 51. С. 239—245.
- Головин В. В.* От редакции. I // Фольклор, постфольклор, быт, литература: сборник статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 5.
- Дурасов Г. П.* Каргопольское «заветное шитье» // Советская этнография. 1977. № 1. С. 110—113.
- Дурасов Г. П.* Каргопольские народные вышивки-месяцесловы // Советская этнография. 1978. № 3. С. 139—148.
- Калашиникова Н. М.* «Пояса со словесами...»: коллекция поясов из собрания Российского этнографического музея. М.: Северный паломник, 2014. 264 с.

- Кислуха Л. Ф.* Олонечские пояса «со словесами» // *Мода и дизайн. Исторический опыт и новые технологии: материалы конференции.* СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, 2012. С. 412—418.
- Ковалева Н. И.* Тканые и плетеные пояса с текстами в собрании отдела народного искусства Русского музея // *Вещи. Экспедиции. Музеи: к 100-летию со дня рождения Т. В. Станюкович = Artifact. Fieldwork. Museum: Festschrift in honor of the Centennial of Tatiana V. Stanyukovich.* СПб.: МАЭ РАН, 2019. С. 251—296.
- Кортович А. В.* Шрифтовое оформление композиционного пространства вышитых рушников XIX—XX веков // *Научный вестник МГХПА им. С. Г. Строганова.* 2017. Вып. 3. С. 181—191.
- Кутекина Н. А.* Витые Грязовецкие пояса с текстами (историко-культурный аспект) // *Народный костюм и обрядность Русского Севера.* Каргополь: Каргопольский государственный историко-архитектурный и художественный музей, 2004. С. 62—73.
- Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: в 4 т. / сост. М. А. Цявловский, Н. А. Тархова.* М., 1999. Т. 2: 1825—1828. 544 с.
- Лихачёв С. В.* Язык надписей в современном обществе. М.: МГПУ, 2010. 194 с.
- Марсель Габриель.* Быть и иметь. Новочеркасск: Сагуна, 1994. 160 с.
- Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1978. 205 с.
- Медникова М. Б.* Неизгладимые знаки: татуировка как исторический источник. М.: Языки славянской культуры, 2007. 216 с.
- Михайловский Н. К.* Литература и жизнь // *Русское богатство.* 1894. № 8, отд. 2. С. 151—172.
- Михайловский Н. К.* Литература и жизнь. Книга г. Котляревского о «мировой скорби». — Журналы «Начало» и «Жизнь». — Любовь к ближнему и любовь к дальнему // *Русское богатство.* 1899. № 4, отд. 2. С. 189—219.
- Неклюдов С. Ю.* Александру Федоровичу Белоусову — 60 лет // *Живая старина.* 2006. № 3. С. 50.
- Неретина А. А., Строганов М. В.* Фольклоризация образа Волка из мультфильма «Жил-был пёс» // *Labyrinth: теории и практики культуры.* 2021. № 4. С. 32—66.
- Первопроходец: Александру Федоровичу Белоусову — 75 лет // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика.* 2021. 10 авг. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/belousov-yubiley.pdf>>.
- Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. [Л.]: АН СССР, 1948. Т. 2, кн. 1. 608 с.
- Пушкин и Торжок: к 30-летию музея А. С. Пушкина в Торжке: сборник статей.* Тверь: Лилия Принт, 2002. 208 с.
- Рославцева Л.* Препоясай меня силою // *Родина.* 2004. № 4. С. 85—87.
- Ситникова С. А.* Календарная обрядность Осташковского района Тверской области: зона ранней весны // *Вестник славянских культур.* 2014. № 4 (34). С. 28—43.
- Ситникова С. А.* Образы тверской ранневесенней выпечки. По экспедиционным материалам Осташковского района Тверской области 2011—2014 гг. // *Фольклор Большой Волги: сб. науч. статей.* М.: Роскультпроект, 2017. С. 119—130.
- Ситникова С. А.* Обрядовая выпечка в Торжокском районе // *Новоторжский сборник: История, этнография, культура.* Торжок, 2009. Вып. 2. С. 109—115.
- Ситникова С. А.* Тверская традиционная ранневесенняя обрядовая выпечка: (по материалам экспедиции в Торжокский район Тверской области) // *Пятые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры»: материалы международной научной конференции: в 2 ч.* Челябинск: Изд-во Челябинской государственной академии культуры искусств, 2011. Ч. 2. С. 199—205.
- Строганов М. В. А. Ф.* Белоусову — 70 лет // *Живая старина.* 2016. № 3. С. 58.
- Строганов М. В.* Народ не дремлет. Из заметок об экстерьере современного дома // *Labyrinth: теории и практики культуры.* 2022. № 4. С. 48-106.
- Строганов М. В.* Рисунок-переделка как проблема фольклора // *Славянская традиционная культура и современный мир.* Вып. 18: Детская культура и фольклор в социокультурном пространстве России. М.; Ульяновск: ГРДНТ, 2020. С. 280—289.
- Строганов М. В.* [Рецензия] // *Новое литературное обозрение.* 2003. № 4 (62). С. 516—517. Рец. на кн.: Пушкин и Торжок: сборник статей. Тверь, 2002.
- Строганов М. В.* Фольклор каменных джунглей // *Labyrinth: теории и практики культуры.* 2021. № 4. С. 30—31.

- Черных А. В. «Сей поесь следует носить...» (надписи на поясах в Пермском Прикамье) // Традиционная культура. 2003. № 3. С. 42—46.
- Черных А. В. «Из-под кустичку цветок выткан поесок...» Тексты на Прикамском крестьянском текстиле // Родина. 2003. № 2. С. 114—119.
- Шевелева Е. В. «В память дружбы вечной...» // Родина. 1999. № 12. С. 81—83.
- Штурмер М. Единственный и его собственность. Харьков: Основа, 1994. 560 с.
- Kent Rockwell. *This Is My Own* / with drawings by the author. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1940. 393 p.
- Scott Walter, sir, bart. *The Poetical Works*. New York: D. Appleton & C°; Philadelphia: George S. Appleton, 1843. 624 p.

References

- Aleksandrova, L. B. (2011) Poyas imennoj [Name belt], *Shestye Nev'yanskije istoricheskie chteniya: Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii* [Sixth Nevyansk historical readings: Materials of the scientific and practical conference], Nev'yansk, pp. 3—7.
- Anichkov, E. V., priv.-docent. (1906) *Iskusstvo i socialisticheskij stroj* [Art and the socialist system], [St. Petersburg], Yakor', 31 p.
- Bajburin, A. K. (1983) *Zhilishche v obryadah i predstavleniyah vostochnyh slavyan* [Dwelling in the rituals and ideas of the Eastern Slavs], Leningrad, Nauka, 191 p.
- Bajburin, A. K., Levinton, G. A. (2006) Ot redakcii. II, *Fol'klor, postfol'klor, byt, literatura: Sbornik statej k 60-letiyu Aleksandra Fedorovicha Belousova*, St. Petersburg: SPbGUKI, pp. 6—10.
- Bahtin, M. M. (2002) *Sobranie sochinenij* [Collected works: in 7 volumes], Moscow, Russkie slovari; Yazyki slavyanskoj kul'tury. Vol. 6: «Problemy poetiki Dostoevskogo». Raboty 1960—1970 gg. [“Problems of Dostoevsky's Poetics”. Works 1960—1970], 499 p.
- Blomkvist, E. E. (1929) «Sgovornyj pryantik», ili «pryanica», — svadebnyj pryantik iz g. Rostova Yaroslavskoj gubernii [“Conspiracy gingerbread”, or “gingerbread”, a wedding gingerbread from the city of Rostov, Yaroslavl province], *Otchet Gosudarstvennogo russkogo muzeya za 1926 i 1927 gg.* [Report of the State Russian Museum for 1926 and 1927], Leningrad, Izd-vo Gos. Rus. muzeya. P. 61—62.
- Bogatyrev, P. G. (1971) *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* [Questions of the theory of folk art], Moscow: Iskusstvo, 511 p.
- Chernyh, A. V. (2003) «Sej poes" sleduet nosit'...» (nadpisi na poyasah v Permskom Prikam'e) [“This piece should be worn...” (inscriptions on belts in the Perm Kama region)], *Tradicionnaya kul'tura* [Traditional Culture], no. 3, pp. 42—46.
- Chernyh, A. V. (2003) «Iz-pod kustichku cvetok vytkan poesok...» Teksty na Prikamskom krest'yanskom tekstile [“A flower is woven from under a bush...” Texts on the Kama peasant textiles], *Rodina* [Motherland], no. 2, pp. 114—119.
- Cyavlovskij, M. A., Tarhova, N. A. (comp.). (1999) *Letopis' zhizni i tvorchestva A. S. Pushkina* [Chronicle of the life and work of A. S. Pushkin], in 4 vols, Moscow: Слово/Slovo, vol. 2: 1825—1828, 544 p.
- Durasov G. P. (1977) Kargopol'skoe «zavetnoe shit'e» [Kargopol “cherished sewing”], *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], no. 1, pp. 110—113.
- Durasov, G. P. (1978) Kargopol'skie narodnye vyshivki-mesyaceslovy [Kargopol folk embroideries-messages], *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], no. 3, pp. 139—148.
- Golovin, V. V. (2006) Ot redakcii. I, *Fol'klor, postfol'klor, byt, literatura: Sbornik statej k 60-letiyu Aleksandra Fedorovicha Belousova*, St. Petersburg: SPbGUKI, p. 5.
- Kalashnikova, N. M. (2014) «Poyasa so slovesami...» *Kollekciya poyasov iz sobraniya Rossijskogo etnograficheskogo muzeya* [“Belts with words...” A collection of belts from the collection of the Russian Ethnographic Museum], Moscow: Severnyj palomnik, 264 p.
- Kent, Rockwell (1940) *This Is My Own* / with drawings by the author, New York: Duell, Sloan and Pearce, 393 p.
- Kislukha, L. F. (2012) Oloneckie poyasa «so slovesami» [Olonets belts “with words”], *Moda i dizajn. Istoricheskij opyt i novye tekhnologii: Materialy konferencii* [Fashion and design.

- Historical experience and new technologies: Proceedings of the conference], St. Petersburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet tekhnologii i dizajna, pp. 412—418.
- Kovaleva, N. I. (2019) Tkanye i pletenye poyasa s tekstami v sobranii otdela narodnogo iskusstva Russkogo muzeya [Woven and braided belts with texts in the collection of the Department of Folk Art of the Russian Museum], *Veshchi. Ekspedicii. Muzei: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya T.V. Stanyukovich = Artifact. Fieldwork. Museum: Festschrift in honor of the Centennial of Tatiana V. Stanyukovich*, St. Petersburg: MAE RAN, pp. 251—296.
- Kortovich, A. V. (2017) Shriftovoe oformlenie kompozicionnogo prostranstva vyshityh rushnikov XIX—XX vekov [Font design of the compositional space of embroidered towels of the 19—20th centuries], *Nauchnyj vestnik MGHPA im. S. G. Stroganova*, iss. 3, pp. 181—191.
- Kutekina, N. A. (2004) Vitye Gryazoveckie poyasa s tekstami (istoriko-kul'turnyj aspekt) [Twisted Gryazovets belts with texts (historical and cultural aspect)], *Narodnyj kostyum i obryadnost' Russkogo Severa. Kargopol': Kargopol'skij gosudarstvennyj istoriko-arhitekturnyj i hudozhestvennyj muzej* [Folk costume and rituals of the Russian North. Kargopol: Kargopol State Historical, Architectural and Art Museum], pp. 62—73.
- Lihachyov, S. V. (2010) *Yazyk nadpisej v sovremennom obshchestve* [Language of inscriptions in modern society], Moscow: MGPU, 194 p.
- Marsel', Gabriel' (1994) *Byt' i imet'* [To be and have], Novocherkassk: Saguna, 160 p.
- Maslova, G. S. (1978) *Ornament russkoj narodnoj vyshivki kak istoriko-etnograficheskij istochnik* [Ornament of Russian folk embroidery as a historical and ethnographic source], Moscow: Nauka, 205 p.
- Mednikova, M. B. (2007) *Neizgladimye znaki: tatuirovka kak istoricheskij istochnik* [Indelible signs: tattoo as a historical source], Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury. 216 p.
- Mihajlovskij, N. K. (1894) Literatura i zhizn' [Literature and life], *Russkoe bogatstvo* [Russian wealth], no. 8, part 2, pp. 151—172.
- Mihajlovskij, N. K. (1899) Literatura i zhizn'. Kniga g. Kotlyarevskogo o «mirovoj skorbi». — Zhurnaly «Nachalo» i «Zhizn'». — Lyubov' k blizhnemu i lyubov' k dal'nemu [Literature and life. The book of Mr. Kotlyarevsky about “world sorrow”. — Magazines “Beginning” and “Life”. — Love for the neighbor and love for the distant], *Russkoe bogatstvo* [Russian wealth], no. 4, part 2, pp. 189—219.
- Neklyudov, S. Yu. (2006) Aleksandru Fedorovichu Belousovu — 60 let, *Zhivaya starina*, no. 3, p. 50.
- Neretina, A. A., Stroganov, M. V. (2021) Fol'klorizaciya obraza Volka iz mul'tfil'ma «Zhil-byl pyos» [Folklorization of the image of the Wolf from the cartoon “Once upon a time there was a dog”], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 4, pp. 32-66.
- Pervoprohodec (2021): Aleksandru Fedorovichu Belousovu — 75 let, *Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, 2021, 10 avg. <<http://www.ruthenia.ru/folklore/belousov-yubiley.pdf>>.
- Pushkin, A. S. (1948) *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]: [In 16 volumes], [Leningrad], AN SSSR. Vol. II, part 1. 608 p.
- Pushkin i Torzhok: K 30-letiyu muzeya A. S. Pushkina v Torzhke: Sbornik statej* (2002) [Pushkin and Torzhok: On the 30th Anniversary of the Pushkin Museum in Torzhok: Collection of Articles], Tver': Liliya Print. 208 p.
- Roslavceva, L. (2004) Prepoyasaj menya siloyu [Gird me with strength], *Rodina* [Motherland], no. 4, pp. 85—87.
- Scott, Walter, sir, bart. (1843) *The Poetical Works*, New York: D. Appleton & C°; Philadelphia: George S. Appleton, 624 p.
- Sheveleva, E. V. (1999) «V pamyat' druzhby vечноj...» [“In memory of eternal friendship...”], *Rodina* [Motherland], no. 12, pp. 81—83.
- Shtirner, M. (1994) *Edinstvennyj i ego sobstvennost'* [The only one and his property], Khar'kov: Osnova, 560 p.
- Sitnikova, S. A. (2014) Kalendarnaya obryadnost' Ostashkovskogo rajona Tverskoj oblasti: zona rannej vesny [Calendar rites of the Ostashkovsky district of the Tver region: the zone of early spring], *Vestnik slavyanskih kul'tur* [Bulletin of Slavic cultures], no. 4 (34), p. 28—43.
- Sitnikova, S. A. (2017) Obrazy tverskoj rannevesennej vypechki. Po ekspedicionnym materialam Ostashkovskogo rajona Tverskoj oblasti 2011—2014 gg. [Images of Tver early spring baking. Based on expedition materials of the Ostashkovsky district of the Tver region 2011—

- 2014], *Fol'klor Bol'shoj Volgi*: Sbornik nauchnyh statej [Folklore of the Big Volga: Collection scientific articles], Moscow: Roskul'tproekt, pp. 119—130.
- Sitnikova, S. A. (2009) Obryadovaya vypechka v Torzhokskom rajone [Ritual baking in the Torzhok region], *Novotorzhskij sbornik: Istorija, etnografiya, kul'tura* [Novotorzhsky collection: History, ethnography, culture], Torzhok, iss. 2, pp. 109—115.
- Sitnikova, S. A. (2011) Tverskaya tradicionnaya rannevesennaya obryadovaya vypechka (po materialam ekspedicii v Torzhokskij rajon Tverskoj oblasti) [Tver traditional early spring ritual baking (based on the materials of the expedition to the Torzhok district of the Tver region)], *Pyatye Lazarevskie chteniya: «Liki tradicionnoj kul'tury»*: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Fifth Lazarev readings: “Faces of traditional culture”: Materials of the international scientific conference], in 2 part. Chelyabinsk: Izd-vo Chelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury iskusstv, part 2, pp. 199—205.
- Stroganov, M. V. (2016) A. F. Belousovu — 70 let, *Zhivaya starina*, no 3, p. 58.
- Stroganov, M. V. (2022) Narod ne dremlet. Iz zametok ob ekster'ere sovremennogo doma [The people do not sleep. From notes on the exterior of a modern house], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 4, pp. 48—106.
- Stroganov, M. V. (2020) Risunok-peredelka kak problema fol'klora [Drawing-alteration as a problem of folklore], *Slavyanskaya tradicionnaya kul'tura i sovremennij mir*, iss. 18: Detskaya kul'tura i fol'klor v sociokul'turnom prostranstve Rossii [Slavic traditional culture and the modern world. Issue 18: Children's culture and folklore in the socio-cultural space of Russia], Moscow, Ul'yanovsk, GRDNT, pp. 280—289.
- Stroganov, M. V. (2003) Rec.: Pushkin i Torzhok: Sbornik statej, Tver', 2002, [Review: Pushkin and Torzhok: Collection of articles], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], no. 62 (4), pp. 516—517.
- Stroganov, M. V. (2021) Fol'klor kamennyh dzhunglej [Folklore of the stone jungle], *Labyrinth: teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 4, pp. 30—31.
- Veselova, I. (2021) K yubileyu Aleksandra Fedorovicha Belousova, *Antropologicheskij forum*, no. 51, pp. 239—245.

Статья поступила в редакцию 10.01.2023; одобрена после рецензирования 22.02.2023; принята к публикации 24.02.2023.

The article was submitted 10.01.2023; approved after reviewing 22.02.2023; accepted for publication 24.02.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук, г. Москва, Россия. E-mail: mvstroganov@gmail.com

Mikhail Stroganov — Dr. Sc. (Philology), Professor, Leading Researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation. ORCID iD 0000-0002-7618-7436.

Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 95—112.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2023. No. 1. P. 95—112.

Эссе

УДК 791.43.05(510)

DOI: 10.54347/Lab.2023.1.5

«КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ» БОЕВИКА. СТОЛЕТИЕ ЧАНА ЧЕ

Александр Александрович Портнов

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

Для цитирования: Портнов А. А. «Крестный отец» боевика. Столетие Чана Че // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2023. № 1. С. 95—112.*

Essay

"THE GODFATHER" OF THE ACTION MOVIE. CENTENARY OF CHANG CHEH

Alexandr A. Portnov

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

For citation: Portnov, A. A. (2023) "Krestnyj otec" boevika. Stoletie Chana Che ["The Godfather" of the action movie. Centenary of Chang Cheh], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 1, pp. 95—112.



Немного найдется режиссеров в истории кинематографа, определивших развитие целого жанра на десятилетия вперед. Непосредственный создатель крайне редко остается в памяти потомков, зато имена главных «зодчих» на слуху у всех. Не Чарли Чаплин снял первый комедийный фильм, но именно его наработками пользовались и пользуются все комедиографы от Мела Брукса до Леонида Гайдая. Отнюдь не Хичкок является изобретателем триллера, но именно его имя всплывает первым при упоминании этого жанра. Вестерны появились задолго до прихода в кино Джона Форда, но именно он создал настоящий миф о Диком Западе на большом экране. Студия Дисней не имеет отношения к первому мультфильму, но именно благодаря дедушке Уолту мультипликация состоялась как полноценный вид киноискусства. Точно так же и у боевика есть свой персональный демиург, без которого жанр никогда бы не стал тем, чем стал. И фамилия у него отнюдь не «Кэмерон» и не «Мактирнан». Более того, он вообще не европеоид. Человека, которому весь мир обязан фильмами с крутыми героями, экшеном, лихими перестрелками и безостановочными реками крови зовут Чан Че.

Сейчас Чан Че практически забыт за пределами Китая, что является примером вопиющей несправедливости — ему не посвящают десятки статей и монографий киноведы, его именем не названы кинофестивали, нет музеев этого человека, памятников и стел в его честь, и это при том, что наследие Чана находится у нас перед глазами. Миллионы людей по всей планете живут спокойно без фильмов Феллини или Годара, в то время как вдохновленные Чаном Че картины видел хоть раз всякий, соприкасавшийся с миром кино. Мы смотрим любой гонконгский боевик Брюса Ли или Джеки Чана и, сами не замечая этого, погружаемся во вселенную,

которой не существовало бы без Чана Че. Не появились бы «Матрица», «Убить Билла», франшизы «Миссия невыполнима» и «Джон Уик» а также сотни, если не тысячи боевиков и боевичков со Шварценеггером, Ван Даммом, Сигалом и звездами поменьше. Гений этого человека стоит в одном ряду с гениями Куросавы или Копполы, в своем восхищении мастерством Чана признавались Квентин Тарантино, Роберт Родригес, Чжан Имоу, а его влияние можно проследить вплоть до фильмов Мартина Скорсезе и Ридли Скотта. Увы, кроме немногочисленных энтузиастов мало кто на Западе (а у нас тем паче) занят популяризацией наследия Чана Че — 10 февраля 2023 года должно исполниться ровно 100 лет со дня его рождения и, разумеется, эту дату проигнорируют везде, кроме Поднебесной, поэтому постараемся почтить память «крестного отца» гонконгского кино хотя бы таким скромным образом.



Чан Че на съемочной площадке фильма «Это были герои» (1970)

Чан Че (или Чжан Чэ) появился на свет в семье, никакого отношения к кино не имевшей — папа его был военным, и сыну в раздираемой гражданской войной стране предназначалась так же военная карьера. В университете он обратил на себя внимание Чжан Даофаня, заведовавшего всей культурно-пропагандистской работой националистической партии Гоминьдан, и в 1948 году вслед за своим покровителем перебрался на Тайвань, где постепенно втянулся в киноиндустрию. Здесь у него появился еще один влиятельный знакомый в лице сына Чана Кайши и по совместительству начальника гоминьдановского политуправления Цзяна Цзинго, который взял 26-летнего Чана Че в свое ведомство в качестве комиссара. С военной службы тот уволится в 1957 году в полковничьих погонах, твердо решив связать жизнь с кино, для чего в том же году перебрался в Гонконг. Чем при этом руководствовался Чан, не вполне ясно — похоже просто влюбился в мир грез. До прихода в ведомство Цзяна Цзинго ему выпало поучаствовать в создании нескольких фильмов на Тайване и даже однажды посидеть в кресле режиссера, однако первые десять лет жизни в Гонконге он в основном трудился сценаристом. Все изменилось в 1967 году.

Гонконгское кино до прихода Чана Че мало напоминало то, к чему мы привыкли — бал правили мюзиклы и комедии, никакой крови, никакого насилия, только пасторальные и максимально безобидные сюжеты. Такое кино полностью устраивало и британцев, чувствовавших себя как на бочке с порохом ввиду близости маоистского Китая, и гонконгцев, получавших возможность сбежать от реальности, в которой они были лишь людьми второго сорта. Более того, гонконгский кинематограф той поры был самым феминизированным в мире — главными звездами были женщины (порой они играли и мужчин), а в титрах имена актрис указывались перед именами актеров независимо от роли в сюжете и количества экранного времени. Чуть ли не единственным киногероем мужского пола был «китайский Робин Гуд» Вон Фэйхун, которого на протяжении 30 с лишним лет играл актер Куань Такхин (нам данный персонаж больше известен в пародийном исполнении Джеки Чана в дилогии «Пьяный мастер»). При этом Вон Фэйхуна изображали таким конфуцианским патриархом, боровшимся за незыблемость социальных норм, морали и почтения к старшим. Чан Че, который видел раскол страны, гражданскую войну и иностранную оккупацию своими глазами, которого внутренние распри заставили навсегда покинуть родной Шанхай, откровенно презирал традиции конфуцианства, даосизма и буддизма, считая их источником слабости Китая. Как любой уважающий себя националист, он мечтал о величии и единстве Родины, для чего, по мысли Чана, у людей перед глазами должен быть наглядный образ — не просто герой, а Герой, настоящее средоточие мужества, силы и отваги, своим примером вдохновляющий остальных на борьбу. И в 1967 году Чан продемонстрировал гонконгцам такого героя в фильме «Однорукий меченосец».



Кадр из фильма «Однорукий меченосец» (1967)

К середине 60-х студия братьев Шао фактически монополизировала кинорынок Гонконга. Десятилетним упорным трудом Чан сумел завоевать авторитет на студии и добиться у ее главы Шао Жэньлэна, нам более известного по своему англоязычному имени Ран Ран Шоу, разрешения снять в качестве режиссера фильм, радикально отличающийся от всего, что выпускалось раньше. «Однорукого меченосца» изначально рассматривали как планово-убыточный проект, т. к. считалось, что на кино с мужчиной в главной роли никто не пойдет, и когда он продемонстрировал лучший на тот момент результат в истории гонконгского проката,

на Чана Че стали смотреть, как на волшебника. Сборы «Меченосца» впервые превысили сумму в миллион гонконгских долларов, благодаря чему за Чаном закрепилось прозвище «режиссер на миллион», а Гонконг наконец обзавелся первой настоящей суперзвездой: у американцев уже был Джеймс Дин, у французов — Ален Делон, у японцев — Тосиро Мифуне, а первого китайца, чье имя прогремело на всю Азию, звали Джимми Ван Юй. Ван Юй был родоначальником целой череды героев боевиков, боровшихся за правду с помощью меча, кулака и приемов кунг-фу — Брюса Ли, Джеки Чана, Джета Ли, Донни Йена и прочих звезд экшен-кино никогда не существовало бы без его «Однорукого меченосца». По тем временам фильм шокировал зрителя своей запредельной жестокостью: в первой же сцене отца главного героя убивали бандиты, самому Ван Юю в эстетически безупречной сцене отрубали руку, кровь заливала снежное поле под гнетущее завывание музыки, но даже будучи калекой, вооруженным лишь обломком меча, он все равно ухитрился спасти жизнь учителя, перебив злодеев всех до одного. Сейчас, конечно, нас вряд ли удивят подобные сюжетные ходы, да и Ван Юй не производит впечатление терминатора — за два часа экранного времени от его руки погибло только восемь человек, а значительную часть сюжета Чан Че вынужден был, в силу инерции киноиндустрии, отвести под любовную линию, но и этого хватило, чтобы перевернуть гонконгский кинематограф с ног на голову.

Не имея профильного образования, Чан, как настоящий политкомиссар, очень тонко чувствовал дух времени и одним из первых уловил потребность зрителя в герое-борце. Молодежь 60-х жила предвкушением будущей всемирной революции, и в 1968 году она, казалось, началась: «Красный май» во Франции, «Свинцовые годы» в Италии, протесты против Вьетнамской войны в Штатах, наложившиеся на борьбу за права чернокожих. Полыхала Мексика, полыхала Германия, полыхала Греция, полыхали Лаос и Камбоджа, коммунистические восстания сотрясали Индию, Таиланд, Индонезию и Филиппины, даже в Японии развернулось широкое антиамериканское движение, в авангарде которого шли местные левые. Гонконг не остался в стороне: нищета, коррупция, ненависть к колонизаторам и отсутствие у населения каких бы то ни было прав сначала вылились в беспорядки 1966 года, а в следующем году город охватила настоящая гражданская война — в полицию летели бомбы, протестующие захватывали правительственные здания, требуя воссоединения с материковым Китаем, в ответ их забивали дубинками, расстреливали, бросали против них вертолеты и т. д. Именно в этот год состоялся триумф «Однорукого меченосца». Чан Че, воспевавший людей сильных духом, не отступающих перед лицом смерти, защитников правды и справедливости, стал выразителем чаяний целого поколения.

Со своей стороны, Ран Ран Шоу понял, какая удача упала ему в руки, и дал Чану карт-бланш на выпуск новых фильмов в том же стиле, что и «Однорукий меченосец». Гонконгцы славились умением работать — на съемки уходило не так много времени и средств, и, поскольку по бюджетам студия братьев Шао не могла тягаться не то что с Голливудом, но даже с Японией, расчет делался на количество, а не качество. Снимали с минимумом дублей, звук записывали отдельно на студии с помощью простейших подручных инструментов (отсюда характерный грохот ударов — отличительный штрих гонконгских боевиков), актеры по большей части выполняли все трюки сами, поэтому их старались вербовать из числа спортсменов. Это во многом обеспечивало студии успех: по закону больших чисел какой-то из выпускаемых ею ежегодно десятков фильмов да окупился бы, заодно окупив и мизерные затраты на своих менее удачливых собратьев. Чану за счет трудоспособности и природного чутья везло больше прочих, поэтому он скоро стал флагманом студии.



*Ран Ран Шоу — гонконгский Джек Уорнер и Луис Б. Майер.
В отличие от него, Чан категорически не понимал, как работают деньги*

Вслед за «Одноруким меченосцем» Чан Че и Ван Юй выпустили еще три совместных фильма, однако скоро Ван решил, что ему тесно в рамках студии братьев Шао, и разорвал контракт, уйдя на вольные хлеба. Увы, его амбиции явно не соответствовали его талантам, и все фильмы Ван Юя, снятые без Чана Че, были лишь вариациями на тему «Однорукого меченосца», но только более дешевыми. В итоге довольно скоро слава первой суперзвезды Гонконга померкла, а сам он оказался замешан в целом ряде скандалов, вызванных предполагаемыми связями Вана с триадами. Когда в апреле 2022 года Ван Юй скончался, вспоминали о нем исключительно по первому и самому успешному фильму. Меж тем с уходом главной звезды перед Чаном Че встала проблема, кем его заменить. Тогда студия пошла на необычный шаг и объявила конкурс на место Ван Юя, выиграла который, обойдя несколько тысяч конкурентов, два молодых актера Ти Лун и Дэвид Цзян. При том что внешне они были полными противоположностями, на экране Ти и Цзян создали удивительно органичный дуэт, моментально получивший статус визитной карточки братьев Шао.

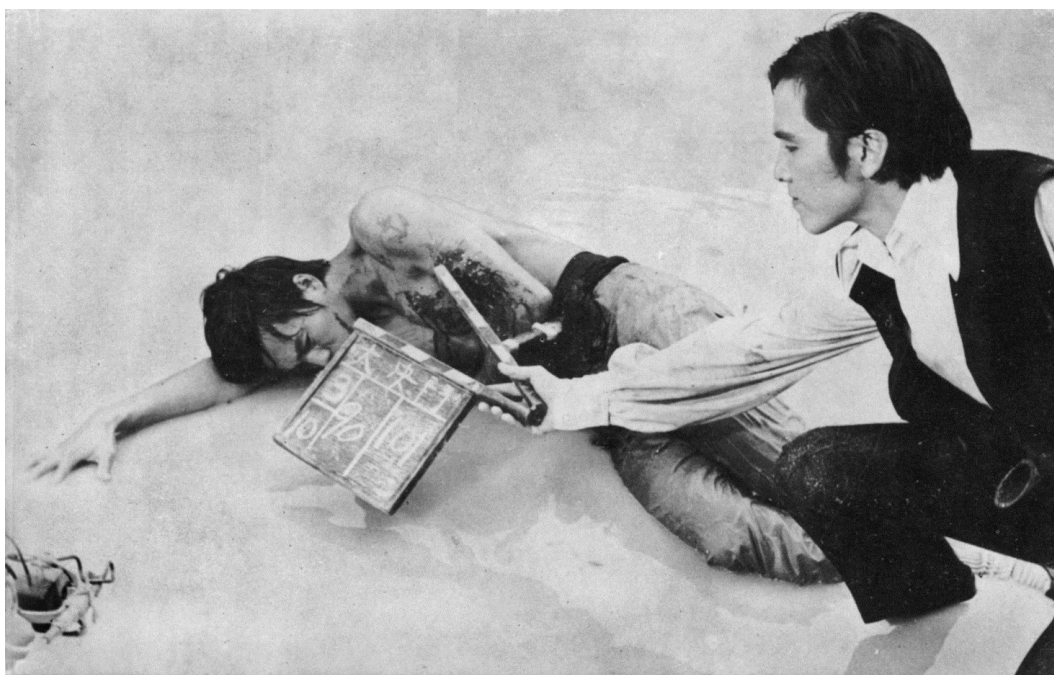
Ти Лун, настоящим именем которого было «Там Фувин», никогда на актера не учился — после смерти отца в возрасте 11 лет он бросил школу, чтобы прокормить семью, поначалу работал курьером в магазине, потом стал портным и именно из ателье попал на сцену. Благодаря увлечению спортивной гимнастикой и владению стилем вин-чун он смог привлечь внимание и практически сразу получил главную роль в новом фильме Чана Че «Тупик». Псевдоним «Ти Лун» был образован от имени Алена Делона, которым восхищался молодой актер. По китайским представлениям он, как и его кумир, действительно обладал эталонной внешностью — высокий рост, широкие плечи, идеальная спортивная форма, круглое лицо, большие глаза, — чем выгодно отличался от куда менее импозантного Ван Юя. Дэвид Цзян (у нас его фамилию часто передают по-кантонски как «Чан» или «Чианг»), казалось, походил на Ти Луна только цветом волос: невысокий и сублильный, он, тем не менее, отличался куда большей эмоциональностью

и экстравертностью на фоне всегда сдержанного Ти, плюс мог похвастаться просто очаровательной улыбкой, мгновенно принесшей Цзяну армию поклонниц. Если основным амплуа Ти были классические мужественные герои, то Цзян чаще играл трикстеров и бунтарей. Отсутствие мускулов он также сумел обернуть себе на пользу — во времена, когда 90 % актеров-мужчин в Гонконге снимались голыми по пояс (не только с целью козырнуть своим телосложением, но и чтобы кровавые увечья смотрелись эффектнее), Цзян всегда щеголял в застегнутых на все пуговицы костюмах, оставляя открытыми только лицо и кисти рук, чем моментально выделялся из толпы. Порой это приводило к забавным ситуациям, поскольку ради цельности образа ему приходилось все делать, не раздеваясь — лезть в воду, спать, заниматься любовью со своими экранными партнершами, даже курить после окончания процесса.



Джимми Ван Юй в фильме «Золотая ласточка» (1968)

При всех различиях, Ти и Цзян смотрелись на экране как одно целое. Во многом это стало возможным из-за того, что между актерами моментально возникла очень трогательная дружба, ставшая притчей во языцех среди гонконгцев — они жили в одном доме, вместе ездили на работу и уезжали с работы, вместе ели (часто из одной тарелки), проводили свободное время тоже вместе. В четырехмиллионном городе жизнь кинозвезд проходила на виду у всех, в результате чего за Ти и Цзяном в скором времени закрепилось шуточное прозвище «самой красивой пары Гонконга». Под началом Чана Че, ставшим для обоих наставником и безусловным авторитетом, они за 8 лет сыграли главные роли в 25 фильмах, плюс еще в одном появились в качестве камео. Благодаря такой продуктивности возникло устойчивое выражение «Железный треугольник», применительно к миру кино обозначающее конкретно творческий союз Чана, Ти и Цзяна.

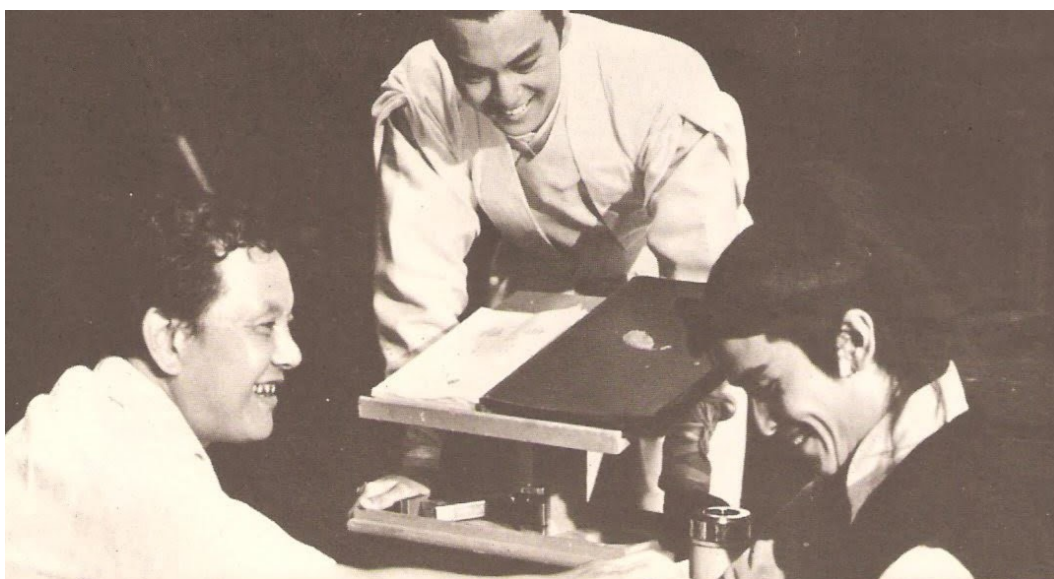


Ти Лун и Дэвид Цзян на съемках фильма «Дуэль» (1971)

Именно при их участии Чан снял свой лучший фильм «Дуэль», сюжет которого концентрировался на персонаже Ти Луна — приемном сыне лидера триады, мстящем за убийство босса. Режиссеру хотелось оторваться по полной, а потому фильм лопался от обилия драк: ножи, топоры и пистолеты в руках бойцов не задерживались, в дело периодически шли табуретки или бамбуковые дубинки (позже этот прием, правда, в комических целях, позаимствует Джеки Чан), однако среди тысяч других боевиков «Дуэль» выделялась не этим, а динамикой взаимоотношений между героями. Ти предпринимал отчаянные попытки убить Цзяна, не по своей воле отправившего его босса на тот свет, но всякий раз обстоятельства вынуждали их объединяться против общего врага. На пути к финальной дуэли они столько раз ухитрялись спасти друг другу жизни, что, естественно, когда нож Ти оказывался прямо у горла Цзяна, духу завершить начатое тому не хватало. С прибытием очередных полчищ неприятелей, посланных стоящим за всем чиновником, герои вновь оказывались спиной к спине и принимали смерть, держась за руки.

В годы существования «Железного треугольника» окончательное формируется собственный стиль Чана, получивший название «янган» или, в переводе, «стойкое мужество». Его суть — гипертрофированная идеализация возможностей отдельной личности. Персонажи Чана Че, как настоящие супергерои, бьют сильнее всех, прыгают выше всех, бегают быстрее всех и способны в одиночку сражаться с ордами врагов. При этом они вовсе не бессмертны: их можно ранить, перерубить им конечности, выколоть глаза, но вслед за ранением неизменно следует приток сил, и битва становится только яростней. Ярчайшей иллюстрацией такого подхода служит кассовый хит «Боксер из Шантунга», в котором главную роль сыграл актер Чэнь Куантай, периодически дополнявший дуэт Ти Луна и Дэвида Цзяна в качестве «третьего мушкетера»: во время финальной битвы против нескольких сотен бандитов Чэню в живот всаживают топор, однако он еще несколько минут продолжает косить врагов с утроенной силой, прежде чем упасть замертво, не оставив никого в живых. Когда в 1968 году надежды на всемирную революцию рухнули, солдаты этой революции испытали жесточайший психологический слом — все самые

дерзкие мечты, еще вчера казавшиеся осуществимыми, так и остались просто мечтами. Чан Че уловил эту перемену среди молодежи, и в его фильмах отчетливо зазвучала тревожная нота невозможности абсолютной победы. Если в «Одноруком меченосце» Джимми Ван Юй выходил триумфатором из сражения, сохранив жизнь, то уже следующий их совместный фильм «Убийца» оканчивался трагической гибелью Вана. В дальнейшем лейтмотив, что борьба за справедливость не может кончиться ничем, кроме смерти, на долгое время станет центральным в творчестве Чана. Причем даже полностью положительные герои имели все шансы умереть максимально жестоко — через вырезание сердца, разрывание пополам или четвертование. Печальный рекорд, кажется, принадлежит Дэвиду Цзяну, умершему в конце 17 фильмов Чана (не считая тех, где он был статистом).



«Железный треугольник» в полном составе: Чан Че, Ти Лун и Дэвид Цзян

Чан Че не считал нужным сковывать себя законами физики или биологии. Он не задумывался, может ли человек выжить, потеряв декалитры крови — должен, значит выживет. При этом в выстроенной им фантастической реальности действовали свои жесткие законы. Если персонаж способен с одного прыжка запрыгнуть на крышу здания, то летать он ни при каких обстоятельствах не научится. Он может голыми руками пробить врагу грудную клетку, но не в состоянии отразить ими пулю или разорвать железную цепь. Битвы у Чана скорее напоминали театрализованное представление с кучей условностей, но никогда не скатывались в откровенное фэнтези. Жестокость, которая считается чуть ли не главной отличительной чертой его работ, так же во многом театральна — краска заливает экран, но даже не пытается сойти за кровь, шрамы от ранений тоже не сильно убедительные, иногда наиболее изуверские смерти не демонстрируются вовсе или демонстрируются урывками (например, вырезание герою сердца в «Братьях по крови»). В китайской истории всякого хватало, однако китайское искусство до Чана Че избегало темы жестокости, и непуганого зрителя тех лет такой «кровавый аттракцион» еще мог привести в ступор (хотя, опять же, вряд ли, учитывая, что творилось на гонконгских улицах). Сейчас же он воспринимается именно как художественный элемент.

Чан открыто презирал попытки искать в фильмах скрытый символизм, аллюзии, метафоры, какой-то ускользающий посыл или психологическую глубину, которых там нет. Касалось это и его собственных работ — когда за Чаном был признан статус отца современного гонконгского кино, появились попытки анализа жанра

«янган» с позиций фрейдизма на предмет поиска в них завуалированных садомазохистских или гомосексуальных наклонностей самого режиссера. Даже кинокритик Ши Ци, справедливо вписавший его в общий контекст «новых волн», не удержался от рассуждений об этой стороне «янгана» в том духе, что «доказательств нет, но и так все ясно». Чан на такие заявления обычно отвечал: «иногда дружба — это просто дружба». По собственному признанию, в кино его волновали только герой (обязательно мужчина) и экстремальная ситуация, позволяющая герою проявить свои лучшие качества. Женщины в таких фильмах выполняли сугубо функциональную роль, причем зачастую резко негативную — они регулярно становились причиной смерти персонажей или вероломно всаживали им нож в спину. Этот факт породил представление о Чане, как об убежденном женоненавистнике, что к реальности не имеет никакого отношения. Более того, ближайшим другом режиссера и единственным критиком, к мнению которого Чан прислушивался, была его жена Лян Личан, повсюду следовавшая за мужем. Росший и формировавшийся в армейской среде, Чан огромное значение придавал чувству локтя, готовности отдать жизнь за боевых товарищей (один из его фильмов так и называется: «Все мужчины — братья»). Сотрудничество с Ти Луном и Дэвидом Цзяном позволило Чану наиболее полно раскрыть собственные представления об обязательном для каждого мужчины кодексе поведения, что особенно хорошо заметно в его эстетически наиболее выверенном фильме «Мечь».



Последний бой Дэвида Цзяна в фильме «Мечь» (1970).

В левом углу боком к зрителю стоит Юэнь Ву-Пин — будущий режиссер «Пьяного мастера» и постановщик экшена в «Матрице»

«Мечь» или, в другом переводе, «Возмездие!» — пример потрясающего сочетания минимализма и выразительности, сухого повествования и яркого визуала. Сюжет прост, как три гонконгских цента: актер пекинской оперы (Ти Лун) убит по приказу владельца школы кунг-фу, богатого бизнесмена и местного варлорда, желающих получить его жену, но у покойника находится брат (Дэвид Цзян), который по очереди расправляется с каждым из убийц. К минимуму сведены реплики и диалоги, а те, что есть, очень лаконичны, актеры играют в сдержанной манере, традиционно улыбчивый Цзян на сей раз крайне серьезен и малоэмоционален, всю внутреннюю борьбу, переполняющие героев чувства, их мотивы и скрытые помыслы передают едва различимые жесты и мимика, поза, элементы одежды и т. д. Цзян, персонаж которого навеян «Самураем» Жан-Пьера Мельвиля, большую часть фильма ходит в черном, напоминающем священническую рясу костюме, идеально подчеркивающим его роль судьи, пришедшего карать грешников, однако для последнего боя он передевается во все белое — цвет смерти в Китае. Финальный

поединок, вдохновивший сцену в «Доме голубых листьев» из первой части «Убить Билла», когда белый костюм Цзяна медленно окрашивается в ярко-красный из-за огромного количества пролитой крови, по красоте и артистизму исполнения легко заткнет за пояс любое побоище в современных многомиллионных блокбастерах.

За «Месть» Чан Че удостоился единственной в карьере премии лучшему режиссеру на 16-м Азиатско-тихоокеанском кинофестивале, а 22-летний Дэвид Цзян был признан лучшим актером (в ту пору пресса носила его на руках, называя то «королем азиатского кино», то «королем кунг-фу»). Под впечатлением от просмотра фильма писательница Лиллиан Ли создала повесть «Прощай, моя наложница», посвященную актерам пекинской оперы, экранизация которой 1992 года за авторством Чэня Кайгэ получила все возможные пальмовые ветви, глобусы, бафты плюс две номинации на «Оскар», а зрители в полном согласии с критиками признали ее лучшим китайским фильмом всех времен. Главные герои повести напрямую вдохновлены Ти Луном и Дэвидом Цзяном, а один из них носит имя Дуань Сяолу — персонажа Цзяна в «Мести» звали Гуань Сяолу.



Дэвида Цзяна называли «самой очаровательной машиной смерти», а Чан Че считал, что актер идеально воплощает «притягательность зла»

Начиная с «Мести» в творчестве Чана Че все яснее прослеживается еще одна особенность «янгана». Если прежде социальные проблемы, а также отношения между героями и властью игнорировались режиссером, то теперь на первый план выходит Чан-мятежник, Чан-оппозиционер. Двое из трех злодеев в «Мести» являлись представителями высших классов, утопающими в роскоши и излишествах. В противовес им герои Ти Луна и Дэвида Цзяна подчеркнута скромны и небогаты. В 1972 году хитом стал «Боксер из Шантунга», в котором простой рабочий в исполнении Чэнь Куантая вступал на путь криминала, постепенно вырываясь из нищеты, но теряя при этом значительную часть своих положительных качеств. Чан Че дал Чэнь Куантаю шанс на исправление, и его персонаж останавливался в шаге

от окончательного падения, искупая смертью совершенные грехи. В следующем году состоялась премьера «Братьев по крови» (нам более известен их относительно свежий ремейк «Полководцы» с Джетом Ли, Энди Лау и Такеши Канеширо), где похожий путь, но только в декорациях Цинского Китая, прошел герой Ти Луна. Фильм начинался историей идиллической дружбы трех воинов в исполнении Ти, Цзяна и Чэня, участвующих в подавлении Тайпинского восстания, однако Ти, продвигаясь вверх по карьерной лестнице, не выдерживал испытания властью и предавал товарищей, а затем убивал героя Чэня, чтобы получить его жену. Мстителем за друга выступал персонаж Дэвида Цзяна, который в конце концов отправлял Ти к апостолу Петру, после чего и сам шел на плаху.

В «Боксере из Шантунга» и «Братьях по крови» Чан Че наглядно показал свое отношение к власти и богатству — согласно его убеждениям, нравственной чистотой могут обладать только угнетенные, те, у кого за душой нет ничего, кроме кулаков. По удивительному совпадению, в своей апологии сильной личности Чан пришел к тому же выводу, что и живший в 10 000 км от Гонконга Мельвиль: злейший враг личности — капиталистическое государство. В 70-е экономическое чудо привело к тому, что гонконгцы начали богатеть. Улучшились жилищные условия, ситуация с медициной стала не такой критичной, в повседневную жизнь вошли элементы роскоши, вроде телевизоров и личных автомобилей. Для Чана эти перемены, размывавшие понятия чести и братства, были бельмом на глазу, а потому ненависть к власти в каждом следующем его фильме росла с геометрической прогрессией. Герои Чана своей силой, своей любовью к свободе, своей независимостью обрекались на перманентный конфликт с системой, само их существование представляло для государства опасность.



Дэвид Цзян, Ти Лун и Чэнь Куантай в фильме «Братья по крови» (1973)

Тот же Ши Ци прямо сравнивал Чана Че с Мао Цзэдуном. Если Мао осуществил революцию в Китае, то Чан осуществил революцию в китайском кино. Одним с трибуны, а другим с экрана доносилась общая мысль: «Бунт — дело правое». Не случайно, что пик карьеры Чана (1967 — 1977 годы) совпал по времени с Культурной революцией. Парадоксальным образом богачей, чиновников, генералов и прочих власть предержащих клеймил ветеран войны с коммунистами и высокопоставленный пропагандист на службе Чана Кайши. Этому не мешало даже то, что его постоянный соавтор Ни Куан, сценарист 72 фильмов Чана, был, пожалуй, самым непрошибаемым антикоммунистом Гонконга. По молодости Ни успел отслужить в Красной армии, был милиционером, потом охранником в лагере, но погорел

на уничтожении госсобственности и бежал в Гонконг, торжественно пообещав, что нога его впредь не ступит на материк. При всем при этом Ни полностью разделял взгляды Чана на честь и справедливость, более того, капиталистическое неравенство бесило его ничуть не меньше коммунизма. В 2009 году он даже заявил, что предпочел бы жить при Мао, чем при нынешнем капитализме.

Чан Че так и не решился сделать последний шаг, ткнув пальцем в источник всех бед: до конца жизни он остался идеалистом, а бунт его героев — бунтом индивидов. Ран Ран Шоу чувствовал двусмысленность ситуации. С одной стороны, Чан приносил ему доход, с другой, финансирование все более неконформистского кино не входило в планы студии, поэтому в 1974 году «Железный треугольник» в полном составе отправился на Тайвань к Цзяну Цзинго, к тому моменту поднявшемуся до поста премьер-министра и официального преемника отца — считалось, что он сумеет удержать полковника Чана от излишнего радикализма и перенаправит его неумную энергию в другое русло. На Тайване в распоряжении Чана оказалось целое Министерство обороны, плюс Цзян Цзинго многие расходы оплачивал из своего кармана, а потому и масштаб фильмов разросся до полноценных киноэпопей: картины «Марко Поло», «Восстание боксеров», «Армия семерых бойцов» и «Военно-морской командос» составили условную «тайваньскую тетралогию» на сюжеты китайской истории, однако неконтролируемые траты привели к тому, что они крайне скромно выступили в прокате, поэтому в 1977 году режиссеру пришлось возвратиться в Гонконг.



Ти Лун и Чан Че на съемках фильма «Братья по крови» (1973).

Чан то ли в шутку, то ли всерьез говорил, что для него все актрисы на одно лицо, поэтому на главные роли приходится брать мужчин

В середине 70-х Чан Че сам стал постепенно превращаться в конфуцианского патриарха. Коллеги обратили внимание, как горящий в нем огонь молодости постепенно затухает, а на месте бунтаря появляется убежденный сединой глава многочисленного семейства из актеров, помощников режиссера, операторов, хореографов боев и т. д. Еще до командировки на Тайвань, им была снята кинотрилогия,

посвященная проблемам современных подростков: «Молодежь», «Конфликт поколений» и «Друзья». В споре отцов и детей Чан явно занимал сторону последних — он с большой нежностью относился к своим молодым героям, оправдывая их даже в предосудительных поступках, и совсем не позволял себе старческого брюзжания, хотя на момент съемок этих фильмов режиссеру шел уже шестой десяток.

Увы, все имеет срок службы, и вторая половина 70-х стала временем кризиса жанра «янган». Если десятилетие назад Чан Че был единственным и неповторимым королем боевиков, то теперь боевики снимали все. В 1970 году возникла студия Golden Harvest, ставшая главной соперницей братьев Шао и открывшая миру Брюса Ли. Из-за конкуренции фильмы Чана теряли заметный процент кассы, репутация «режиссера на миллион» пошатнулась. Не помогали ситуации и расцвет телевидения, ставшего серьезной угрозой для кинотеатров. Наконец, в середине 70-х насилие на экране достигло таких размахов, что власти Гонконга пошли на ужесточение цензуры. Кровавое месиво, подобное «Мести» и «Дуэли», теперь в прокат не пускали, а значит боевикам пришлось стать более «вегетарианскими». Вдобавок, в 1975 году от Чана ушел один из ближайших соратников и незаменимый постановщик боев Лю Цзялян (у нас его звали Лау Карлюном или Лю Чиалянгом), которому выпал шанс осуществить мечту жизни и стать режиссером — позже он снимет достаточно известный фильм «36 ступеней Шаолиня». Эта потеря заметно сказалась на качестве экшена у Чана Че. Сыграла свою роль и международная обстановка. В том же 1975 году во Вьетнаме, Лаосе и Камбодже к власти пришли коммунисты, из-за чего студии потеряли третью часть всех рынков Юго-Восточной Азии. Пришлось урезать расходы, и любовь Чана выходить за рамки бюджетов стала серьезной проблемой. Но, самое главное, прежде безошибочное чутье нашего героя дало сбой. Если в 1967 году гонконгский зритель был зол на мир и жаждал справедливости любыми методами, то спустя десять лет этот зритель из молодого радикала превратился в сытого, респектабельного горожанина с семьей и детьми, согласного платить за развлечение, а не за бунт. В 1978 году ученик Чана Че по имени Юэнь Ву-Пин, с которым они работали на 21 фильме, снял комедийный боевик «Змея в тени орла», превратив никому не известного каскадера Чэн Луна в суперзвезду Джеки Чана. Спустя полгода успех был закреплен «Пьяным мастером». Людям больше нравились веселые и абсурдные комедии Юэня, чем подчеркнута серьезные фильмы Чана, из-за чего тот окончательно ушел в тень.

Довершил все распад «Железного треугольника». В 1977 году по невыясненной до конца причине дружба Ти Луна и Дэвида Цзяна резко закончилась, и они полностью оборвали отношения. Фильм «Военно-морской командос» стал последним, над которым «Железный треугольник» работал в полном составе, но у Ти и Цзяна в нем уже не было совместных сцен и даже их рабочий график составлялся таким образом, чтобы они не встречались на съемочной площадке. С окончанием съемок «золотой век» в карьере Чана Че подошел к концу. Не мысливший себя вне кино, он отчаянно пытался поспеть за стремительно меняющейся реальностью — раз люди вновь хотели видеть комедию, Чан трансформировал свою манеру, сделав ее более ироничной и гротескной. С 1978 года он в основном сотрудничал с группой из пяти гонконгских и тайваньских актеров, известных под прозвищем «пятеро ядовитых» по первому совместному фильму (название происходит от пяти стилей кунг-фу, которыми владели их персонажи — сороконожки, скорпиона, змеи, ящерицы и жабы). Поскольку именно эти ленты когда-то первыми дошли до американского зрителя на видеокассетах, долгое время в Штатах Чана знали по поздним несколько аляповатым фильмам, а у критиков он проходил по категории «мусор». С годами былая слава увядала, Чан старел, покрывался пылью, его фильмы привлекали все меньше зрителей с каждым годом. К тому же в поздние 70-е и ранние 80-е рождалась гонконгская идентичность, враждебная материальному Китаю, в то время как Чан своими фильмами, наоборот, стремился вписать

город в общеитальянский контекст, не делая разницы между Гонконгом, Тайванем и КНР. Казалось, что имя Чана, как и он сам, канет в вечность, но в этот момент произошло то, чего никто не ожидал.



Единственной ролью Чана Че в кино стал босс якудзы в фильме «Рассерженный гость» (1972)

Под занавес 1984 году на Гонконг обрушился Апокалипсис — правительство Тэтчер согласилось передать его Пекину к 1997 году. 35 лет белые господа накачивали своих подданных историями о зверствах коммунистов, внушали им, что они не китайцы, а гонконгцы, что там на материке только голод, нищета и террор, от которых их защищает сапог британского солдата, после чего, как шавок, пнули этим сапогом под зад. Люди испытали шок: все планы, перспективы и целые судьбы оказались смыты в унитаз, началась массовая распродажа имущества за гроши, единственной целью было собрать сумму на билет в один конец подальше от Гонконга. Эмиграция достигала десятков тысяч человек в год. Казалось, что черная бездна разверзла над некогда самым преуспевающим городом Азии свою зубастую пасть. И в этих условиях, когда рушились надежды, когда отчаяние накрывало с головой, а спасения ждать было неоткуда, звезда Чана Че засияла с такой яркостью, какой не ожидал никто. На арену вышел его любимый ученик Ву Юйшэн, нам более известный как Джон Ву, взявший все приемы и наработки учителя, перенесший их в новые реалии и в 1986 году выдавший боевик «Светлое будущее». Из небытия вернулся Ти Лун, сыгравший в нем главную роль — зритель, помнивший его некогда идеальную внешность, ахнул, увидев актера с залысынами, морщинами, лишним весом, но все такого же мужественного и готово драться против сотен и тысяч врагов. «Светлое будущее» заработало в прокате 4,5 млн американских долларов, почти в 30 раз больше «Однорукого меченосца». Ни Брюс Ли, ни Джеки Чан не могли даже мечтать о таком результате. Жанр «янган», теперь называвшийся «героическим кровопролитием», вновь стал главным жанром гонконгского кино.



Чан Че со своим помощником Ву Юйшэном — будущим режиссером Джоном Ву

Воспоминания Джона Ву о Чане проникнуты преклонением неопита перед божеством — тот привел его в профессию, поделился своими знаниями, дал смысл жизни, в тяжелую минуту избавил от депрессии, помог поверить в свои силы. Теперь Ву делал то, что за 20 лет до него сделал Чан: дарил людям надежду на то, что в отвратительном прогнившем мире все не сводится к власти и богатству, что поступающий в согласии с совестью человек может одержать победу над более сильным противником. К тому моменту и сам Чан вплотную столкнулся с прелестями «дивного нового мира»: его фильмы окончательно перестали приносить доход, и некогда самый успешный гонконгский режиссер оказался в долгах, по которым физически не мог расплатиться. О бедственном положении учителя вскоре узнали Дэвид Цзян и Дэнни Ли — еще один актер труппы братьев Шао. И тогда родилась идея собрать вместе всех звезд «янгана», снять фильм «Просто герои», отдающий дань уважения Чану Че, а прибыль передать ему для спасения от банкротства. На клич Цзяна и Ли откликнулись практически все, кто еще был в строю: в режиссерское кресло сели Джон Ву и У Ма (так же ученик Чана и один из его помрежей), сценарий написал Ни Куан, главные роли сыграли Дэвид Цзян и Чэнь Куантай, а на заднем плане засветилось с десятков звезд боевиков прошлого десятилетия. Изначально предполагалось, что третью главную роль исполнит Ти Лун. Ради помощи учителю они с Цзяном наконец примирились, признав, что вели себя, как дураки, однако Ти накануне съемок сломал руку и не смог участвовать в экшен-сценах. Его роль пришлось отдать Дэнни Ли, а участие Ти ограничилось небольшим эпизодом.

«Просто герои» поражают не столько художественными достоинствами, сколько трогательной историей создания. Фильм посвящен борьбе за наследство босса триады, под которым ясно угадывается Чан Че — в одной из первых сцен он беседует с приближенными, глубокомысленно замечая, что «нужно знать, когда вовремя уйти от дел». Увы, с мирной пенсией, о которой босс мечтает, выходит накладку после того, как один из представителей молодого поколения организует его убийство из страха, что преемником выберут кого-то другого. Хитом «Просто герои» не стали, но заработали достаточную сумму, чтобы вытащить Чана из долговой ямы и обеспечить достойную старость. Однако, как только он ее получил, то сразу же все потратил... на съемки нового фильма.



Чан Че в окружении учеников: слева — Дэнни Ли, У Ма и Чэнь Куантай, справа — Дэвид Цзян, Джон Ву и Ти Лун

Благодаря усилиям учеников вклад Чана Че в историю наконец получил признание. В 1997 и 2002 годах его отметили премиями за жизненные достижения, в 2004 году в числе первых удостоили памятной таблички на гонконгской «Авеню звезд», а в 2011 году исполком кинофестиваля «Золотая лошадь» включил его в список 50 лучших китайских режиссеров. Всплеск интереса к Азии в 70-х и 80-х привел в Голливуд Джона Ву, Кори Юэня, Цуй Харка, которые снимали там кино и делились опытом, полученным в том числе от Чана Че. Появившиеся тогда герои боевиков — Сталлоне, Шварценеггер, Ван Дамм, Сигал, Норрис и т. д. — во многом наследовали Брюсу Ли, который, в свою очередь, наследовал «Однорукому меченосцу». До этого в Штатах боевика как единого жанра не существовало: были вестерны, был нуар, было историческое и военное кино, содержавшие лишь его отдельные элементы. Без притока «гонконгской крови» боевик не стал бы чем-то цельным, а потому в нем до сих пор проскакивает что-то от Чана Че: «На гребне волны», «Бешеные псы», «Леон», «Пристрели их», «300 спартанцев» в своей ДНК содержат заложенный «янганом» код. Не случайно Тарантино, организуя первый кинофестиваль своего имени, из всего гонконгского кинематографа для показа выбрал два фильма — «Дуэль» и «Речные заводы». Оба снял Чан Че. О том, что Гонконг до сих пор дышит воздухом Чана Че и говорить не приходится — достаточно посмотреть на работы Ринго Лама, Джонни То, Эндрю Лау, Бенни Чана, Стэнли Туна и др. Даже артхаусник Вонг Кар-Вай не стеснялся заимствований у Чана Че.

Сердце Чана остановилось 20 лет назад — 22 июня 2002 года. За почти полувековую карьеру он приложил руку как режиссер и сценарист к более чем 120 фильмам (точное число установить, по-видимому, невозможно, т. к. многие из них не сохранились), сформировав нынешний облик мирового кинематографа. Себя он при этом гением не считал, более того, довольно критично оценивал собственные способности. Расхожей темой пересудов был тяжелый характер режиссера, якобы не умеющего снимать без скандалов и ругани с подчиненными. Чан признавал, что он не подарок, но всегда подчеркивал, что сердится прежде всего на самого себя. Все, кто знал его лично, соглашались, что это очень веселый, скромный и интеллигентный человек.

Журналистка Энни Вон, не любившая фильмы Чана, находила его самого образцовым джентльменом. Чан был не только режиссером, но и поэтом — тексты песен, звучащих в его лентах, в основном написаны им самим. Грезивший о величии Китая, он ушел в момент, когда это величие стало обретать осязаемую форму. Последние фильмы бывший полковник Гоминьдана снимал уже вместе с материковыми китайцами. Великие революционеры живут, пока живы государства ими созданные, города, ими построенные, и люди, ими выращенные. Великий революционер Чан Че будет жить, пока истории о борьбе чести и бесчестия, справедливости и несправедливости трогают наши сердца. Невозможно подсчитать, скольким зрителям его фильмы дали силы жить, скольких утешили в трудную минуту и остановили в шаге от петли. Сейчас Чана вспоминают все реже, но, если окружающий мир вновь оскалит свою пасть, этот толстый некрасивый старик с бульдожьим лицом и кривой улыбкой вновь вернется и заставит зрителя поверить, что даже один единственный человек может хотя бы и ценой своей жизни обратить в бегство целую армию, если правда находится на его стороне.

Материал поступил в редакцию 18.12.2022; одобрена после рецензирования 22.12.2022; принята к публикации 24.02.2023.

The material was submitted 18.12.2022; approved after reviewing 22.12.2022; accepted for publication 24.02.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Александрович Портнов — аспирант кафедры истории Средних веков, МГУ им. М. В. Ломоносова, г. 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

№ 1 — 2023

[12+]

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

В оформлении обложки использована фотография города Юрьевец
(из коллекции музейного объединения
«Областной музей “Музеи города Юрьевца”»)

Подписано к использованию 28.03.2023 г.
Уч.-изд. л. 9,0. 17,4 МБ. Тираж 50 экз.
1 электронно-оптовый диск (DVD-ROM); 12 см
Системные требования: программа чтения файлов в формате PDF 1.5

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Ивановская обл., г. Иваново, ул. Ермака, 39

☎ (4932) 93-43-41. E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru