

issue 1 | 2021
18+

Corpus mundi

JOURNAL OF BODY STUDIES



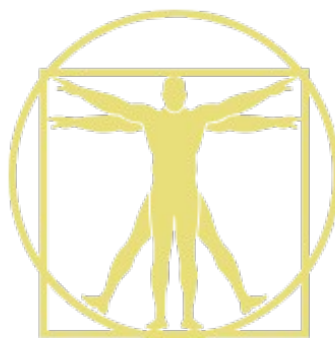
Corpus Mundi

Academic E-Journal

www.corpusmundi.com

Vol 2, No 1

<https://doi.org/10.46539/cmj.v2i1>



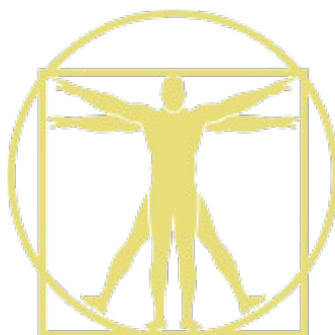
Corpus Mundi

Научный электронный журнал

www.corpusmundi.com

Том 2, No 1

<https://doi.org/10.46539/cmj.v2i1>



2021

Dear friends, colleagues, readers and authors!

Corpus Mundi is a periodic academic e-journal without printed forms (since 2020). The journal publishes scholar articles, reviews, information resources, conferences and other scientific materials.

We publish four issues in a year.

The working languages of the Journal are English and Russian.

The Journal is devoted to topical issues in the field of Body Studies, corporality, history of corporality, Body in Mass culture and others.

Aim and Scope

Our goal is to create a virtual platform for exchange of views and discussions in the field of Body studies. With this goal in mind, we aim to ensure that our online publication performs important scientific functions – communication and information – that will not only accumulate new developments in this field, but will also serve as a basis for new discoveries and insights.

The Journal advocates the principles of dialogue of cultures and elimination of conditions for possible conflicts of civilizations. It adheres to the principles of the philosophy of non-violence, cultural and religious tolerance. The editorial staff aims to remove language barriers and respect the boundaries of the national culture of each nation living on our small planet – Earth.

Our team brought together specialists whose scientific activity is in one way or another related to the study of corporality. In our Journal we are not going to be limited solely to the human body, as we approach the problem of "corporality" from the widest positions.

As we tried to create a space for international communication, we chose English (international language of science) and Russian (as the project is an initiative of Russian scientists) as working languages of our journal.

Our international team, which is represented in the editorial board of the journal, includes specialists from Russia, USA, Great Britain, Spain, China and other countries. All manuscripts submitted to the Editorial board undergo double blind review, which is the fundamental scientific and ethical principles of our project. The digital nature of modern international communications has enabled us to choose the online variant of publication of articles (without physical printing). Therefore, our journal is part of the Open Journal Systems, which allows us to organize perfectly the whole publishing process, but also makes it possible to access information. After all, the reader gets the opportunity to download any article from our site for free. We believe that only the open exchange of information will allow mankind to make a serious breakthrough in the development of science and technology.

We work on the principles of strict confidentiality and careful attention to personal data of users. Therefore, the names and email addresses of authors of this online publication are used exclusively for the purposes indicated by this online publication and cannot be used for any other purposes or provided to other persons and organizations. In addition, this principle allows to maintain a high level of criticism and impartiality when reviewing manuscripts submitted to the editor, since reviewers can not see the

authorship of a particular work. The objectivity of the review is verified by double or sometimes even triple reviews, which avoids one-sidedness when working with those manuscripts that by their nature may go beyond one discipline or traditional approaches that are dominant at the moment. Our main principle that we focus on is **SCIENCE**.

***Best regards,
Editors***

- **Certificate of registration issued by Roskomnadzor:** ЭЛ № ФС77-77 481 since 31 December 2019
- ISSN: 2686-9055
- Materials are intended for persons over 18 years old.

Уважаемые друзья, коллеги, читатели и авторы!

Сетевое издание Corpus Mundi является периодическим научным изданием, не имеющим печатной формы, и выпускается с 2020 года. В сетевом издании публикуются научные статьи, рецензии, информационные ресурсы, отчеты об экспедициях, конференциях и прочие научные материалы.

Мы выходим ежеквартально 4 раза в год.

Рабочими языками журнала являются русский и английский

Сетевое издание посвящено актуальным вопросам в сфере телесности, Body Studies, истории телесности, телесных модификаций, телу в массовой культуре, литературе и искусстве и другим.

Цель проекта

Создание виртуальной площадки для обмена мнениями и дискуссий в области Body studies.

Исходя из этой цели, мы стремимся к тому, чтобы наше сетевое издание выполняло важные научные функции – коммуникативную и информационную, которые позволят не только аккумулировать новые достижения в этой области, но и послужат основой для новых открытий и озарений.

Сетевое издание выступает с позиций «идеологии» диалога культур и устранения условий конфликта цивилизаций. Оно придерживается принципов философии ненасилия, культурной и религиозной толерантности. Редакция преследует цель устранения языковых барьеров и уважительного отношения к границам национальных культур.

Наш коллектив объединил специалистов, чья научная деятельность так или иначе связана с изучением телесности. В своей работе мы не собираемся замыкаться лишь на теле Человека, так как мы подходим к проблеме «телесности» с самых широких позиций.

Так как мы стремились создать пространство международного общения, в качестве рабочих языков сетевого издания мы выбрали английский (международный язык науки) и русский (так как проект является инициативой российских учёных).

Наша международную команду, которая представлена в редколлегии сетевого издания, включает в себя специалистов из России, США, Великобритании, Испании, КНР и других стран.

Все рукописи, поступающие в издательство, проходят двойное слепое рецензирование, что соответствует принципам нашего проекта (основные этические принципы представлены здесь). А цифровой характер современных международных коммуникаций дал нам возможность выбрать электронный вариант публикации статей (без физической печати). Поэтому наш журнал входит в систему Open Journal Systems, который позволяет идеально организовать весь издательский процесс и предоставляет свободный доступ к информации. Таким образом читатель получает возможность бесплатно скачать любую статью с нашего сайта. Мы полагаем, что только свободный обмен информацией даст возможность человечеству сделать серьезный рывок в развитии науки и техники.

Мы работаем на принципах строгой конфиденциальности и внимательного отношения к персональным данным пользователей. Поэтому имена и адреса электронной почты, введенные на сайте этого сетевого издания, используются исключительно для целей, обозначенных этим сетевым изданием, и не могут быть использованы для каких-либо других целей или предоставлены другим лицам и организациям. Этот принцип позволяет сохранить высокую критичность и непредвзятость при рецензировании рукописей, поступающих в редакцию, так как рецензенты не могут видеть авторство той или иной работы. Объективность рецензии верифицируется двойным или порой даже тройным рецензированием, что позволяет избежать однобокости при работе с теми рукописями, которые по своему характеру могут выходить за рамки одной дисциплины или традиционных подходов, доминирующих в данный момент. Наш главный принцип, на который мы ориентируемся, – НАУЧНОСТЬ.

*С уважением,
редакция журнала*

- **Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором:** ЭЛ № ФС77-77481 от 31 декабря 2019
- ISSN: 2686-9055
- Опубликованные в журнале материалы предназначены для лиц старше 18 лет

Editorial Team Редакция	
Editor-in-Chief	Главный редактор
Olesya S. Yakushenkova PhD, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Astrakhan State University, Russia	Олеся Сергеевна Якушенкова к.филос. н., доцент кафедры Культурологии, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия
Deputy Editor-in-Chief	Заместитель главного редактора
Rastyam T. Aliev PhD, Astrakhan State University, Russia	Растям Туктарович Алиев к.ист.н., ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия
Science editor	Научный редактор
Serguey N. Yakushenkov Dr. Habilitatus in History, Professor of the Department of Foreign History and Regional Studies, Astrakhan State University, Russia	Сергей Николаевич Якушенков д.ист.н., профессор, профессор кафедры Зарубежной истории и регионоведения, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия
Editorial Board	Редакционная коллегия
Alexander N. Meshcheryakov Dr. Habilitatus in History, Professor at the Institute of Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Russia	Александр Николаевич Мещеряков д.ист.н., профессор Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Россия
Sergei V. Sokolovskiy, Dr. Habilitatus in History, Chief Researcher, Center of Anthropoecology, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia	Сергей Валерьевич Соколовский, д.ист. н., гл.н.с. Центра антропоэкологии Института этнологии и антропологии РАН, Россия
Oksana V. Timofeeva Dr. Habilitatus in Philosophy, Professor, Department of Sociology and Philosophy, European University at Saint Petersburg, Russia	Оксана Викторовна Тимофеева д.филос.н., профессор факультета социологии и философии ЕУСПб, Санкт-Петербург, Россия
Natalia A. Artemenko PhD in Philosophy, Assistant Professor, Department of Cultural Studies, St. Petersburg State University, Russia	Наталья Андреевна Артеменко к.филос.н., доцент, Санкт- Петербургский государственный университет, Россия
Elena Y. Zavyalova Dr. Habilitatus in Philology, Chair of Literature Department, Astrakhan State University, Russia	Елена Евгеньевна Завьялова д. филол. н., заведующая кафедрой литературы, Астраханский государственный университет, Россия

Svetlana B. Nikonova,
Dr. Habilitatus in Philosophy, Saint-
Petersburg University of Humanities and
Social Sciences, **Russia**

Sergey A. Troitskiy
PhD in Philosophy, Senior Researcher
(Herzen State Pedagogical University of
Russia), Senior Lecturer (St. Petersburg
State University), Director (Center for
Cultural Exclusion and Frontier Zones,
Sociological Institute - Branch of Federal
Sociological Center of RAS), **Russia**

Elina A. Sarakaeva
PhD, Hainan Professional
College of Economics and Business
in Haikou, **China**

Graham H. Roberts,
Dr. Habilitatus, Associate Professor,
Université Paris Nanterre, **France**

Yuniya Kawamura
PhD, Professor of Sociology, Social
Sciences Department Fashion Institute of
Technology/State University of NY, **USA**

Shelton Waldrep
PhD, Professor and Chair of English,
University of Southern Maine, **USA**

Jane Kuenz
PhD, Professor and Associate Dean,
University of Southern Maine,
Portland, **USA**

Niharika Dinkar
PhD, Associate Professor,
Art History and Visual Culture,
Boise State University, **USA**

Jeremy Mynott
Dr. Habilitatus, PhD (Cambridge),
Emeritus Fellow, Wolfson College,
Cambridge, **UK**

Светлана Борисовна Никонова
д. филос. н., доцент, профессор
кафедры философии и культурологии
Санкт-Петербургского Гуманитарного
университета профсоюзов, **Россия**

Сергей Александрович Троицкий
к.филос.н., Российский
государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена, Санкт-
Петербургский государственный
университет, Центр изучения зон
культурного отчуждения и
пограничья Социологического
института РАН - Филиала ФНИСЦ
РАН, **Россия**

Элина Алиевна Саракаева
к. филол. н., Хайнаньский
профессиональный колледж
экономики и бизнеса Хайкоу, **КНР**

Грэм Робертс
Dr. Habilitatus, доцент, Университет
Париж Нантер, **Франция**

Юния Кавамура
PhD, профессор социологии,
факультет социальных наук,
Технологический институт
моды/Университет штата Нью-Йорк,
США

Шелтон Уолдреп
PhD, профессор и заведующий
кафедрой английского языка,
Университет Южного Мэна, **США**

Джейн Куэнз
PhD, профессор и заместитель декана,
Университет Южного Мэна, Портленд,
США.

Нихарика Динкар
PhD, доцент, факультет история
искусств и визуальной культуры,
Университет Бойса, **США**

Джеремми Майнотт
Dr. Habilitatus, PhD (Кембридж),
почетный профессор, Колледж
Вулфсона, Кембридж,
Великобритания

Thomas Kampe, Dr., Professor of Somatic Performance and Education, Bath Spa University, UK	Томас Кампе, Dr. Профессор соматической деятельности и образования, Университет Бат Спа, Великобритания
Amy Bryzgel Dr., Full Professor and Personal Chair (Film and Visual Culture), University of Aberdeen: Aberdeen, Aberdeenshire, UK	Эми Брызгель доктор, профессор, зав. кафедрой (кино и визуальная культура), Абердинский университет, Абердин, Великобритания
David Brown PhD, Cardiff School of Sport and Health Sciences, Cardiff Metropolitan University, UK	Дэвид Браун PhD, Кардиффская школа спорта и наук о здоровье, Кардиффский городской университет, Великобритания
Michelle Keown Dr., Professor, Chair in Pacific and Postcolonial Literature, Department of English Literature, School of Literatures, Languages and Cultures, University of Edinburgh, UK	Мишель Кион доктор, профессор, кафедра тихоокеанской и постколониальной литературы, факультет английской литературы, Школа литературы, языков и культур, Эдинбургский университет, Великобритания
Salomé Sola-Morales Dr., Professor, Audiovisual Communication and Advertising Department, Seville University, Spain	Саломе Сола-Моралес доктор, профессор, факультет аудиовизуальных коммуникаций и рекламы, Севильский университет, Испания
Jaana Parviainen Dr., Adjunct Professor (Docent), Senior Researcher, Faculty of Social Sciences (SOC), Tampere University, Finland	Яана Парвиайнен, д-р, доцент, старший научный сотрудник, факультет социальных наук, Университет Тампере, Финляндия
Shogo Tanaka Ph.D., Professor, Center for Liberal Arts, Institute of Civilization Research, TOKAI University, Japan	Сёго Танака Ph.D., профессор, Центр гуманитарных наук, Институт цивилизационных исследований, Университет ТОКАИ, Япония
Valeria Varea Ph.D., School of Health Sciences, Division of Sport Science, Örebro University, Sweden	Валерия Вареа Ph.D., Школа наук о здоровье, Отдел наук о спорте, Университет Эребру, Швеция.
Kwasu David Tembo PhD, University of Edinburgh, Independent Researcher, Zimbabwe	Квасу Дэвид Тембо PhD, Университет Эдинбурга, Независимый исследователь, Зимбабве

CONTACTS

Founder: Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise
“Genesis. Frontier. Science”

Address: 29/1, Botvina St. apt. 50, Astrakhan,
Russia, 414 052

Editor-in-Chief

Olesya S. Yakushenkova

Email: admin@corpusmundi.com

CEO

Rastyam T. Aliev

Email: rastaliev@gmail.com

Journal was founded in 2020

The opinion of the editorial board may not coincide with the opinion of the authors

КОНТАКТЫ

Учредитель: Общество с ограниченной ответственностью
научно-производственное предприятие «Генезис.Фронтир.Наука»

Адрес редакции: 414 052, Российская федерация, г. Астрахань,
ул. Ботвина 29/1, кв. 50

Главный редактор:

Якушенкова Олеся Сергеевна

Email: admin@corpusmundi.com

Дирекция журнала

Алиев Растям Туктарович

Email: rastaliev@gmail.com

Журнал основан в 2020

Мнение редколлегии журнала может не совпадать с мнением авторов

Table of Content

THE BODY IN A CHANGING WORLD

Maksym W. Kyrchanoff

Corporeality in Rustaveli Land:
Georgian Body Misadventures and Travels Between
Romantic Kartvelian Nationalism and Consumerism of Mass Culture 14

Gunter E. Grimm

The Queens' Quarrel. Highlights
on the Depiction of Kriemhild and Brunhild in Arts and Literature 68

Sebastian Karnatz

Pictorial Constructions of Meaning – New Game Rules
for the Downfall. Notes on the Visual Reception of the Nibelungenlied 123

Serguey N. Yakushenkov

Playboy as a 'Soft Power': the Impact of Magazine
Content on the Westernization of the Developing Countries 139

CRITICS & REVIEWS

Elina A. Sarakaeva

Review of the book by Desmond Morris "Postures. Body Language in Art" 177

Содержание

ТЕЛО В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

Кирчанов М. В.

Телесность в стране Руставели: злключения и путешествия
грузинского тела между романтическим картвельским
национализмом и потреблением массовой культуры 14

Гримм Г. Е.

Ссора королев. Изображения Кримгильды и
Брунгильды в искусстве и литературе 68

Карнац С.

Визуальная конструкция смыслов – новые правила
игры в погибель. Об иллюстрациях к «Песни о нибелунгах» 123

Якушенков С. Н.

“Playboy” как мягкая сила: влияние контента
журнала на вестернизацию культуры развивающихся стран 139

РЕЦЕНЗИИ

Саракаева Э. А.

Обзор монографии Десмонда Морриса
«Позы. Язык тела в искусстве» 177



CORPOREALITY IN RUSTAVELI LAND: GEORGIAN BODY MISADVENTURES AND TRAVELS BETWEEN ROMANTIC KARTVELIAN NATIONALISM AND CONSUMERISM OF MASS CULTURE

Maksym W. Kyrchanoff

Voronezh State University. Voronezh, Russia. Email: maksymkyrchanoff[at]gmail.com

Abstract

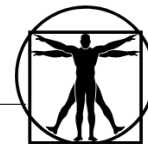
The author analyzes the problems of changes in the representation of the body and the metamorphosis of corporeality in Georgian identity. Georgian identity is defined as a cultural and intellectual construct inspired and imagined by Georgian intellectuals as part of the processes of social and political modernizations. The main goal of the article is analysis of social mutations and cultural transformations of visualization and actualization of the Georgian national / ethnic body and corporeality in the discourse of nationalism. Methodologically, the author uses the provisions and ideas proposed in interdisciplinary studies of nationalism. The national body is defined and analyzed as one of the invented traditions of Georgian nationalism in the context of modernization and transformation of intellectual discourse from modern culture to mass culture of a consumer society. It is assumed that intellectuals used corporeality to actualize ethnic and cultural Georgian identity, emphasizing its uniqueness. The problems of the combination and coexistence of civil and ethnic nationalism in the visualization of corporeality are also analyzed. The author examines how the Georgian “body” became a political factor, a form of visualization of ethnicity and the principles of political nationalism, including the concepts of citizenship and loyalty, as well as the nation as an imagined political community of citizens with stable ethnic bases.

Keywords

Georgia as Sakartvelo; Georgians as Kartvelians; nation; nationalism; national body; invention of traditions; visualisation of ethnicity; modern culture; mass culture



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



ТЕЛЕСНОСТЬ В СТРАНЕ РУСТАВЕЛИ: ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ И ПУТЕШЕСТВИЯ ГРУЗИНСКОГО ТЕЛА МЕЖДУ РОМАНТИЧЕСКИМ КАРТВЕЛЬСКИМ НАЦИОНАЛИЗМОМ И ПОТРЕБЛЕНИЕМ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Кирчанов Максим Валерьевич

Воронежский государственный университет. Воронеж, Россия.
Email: maksymkyrchchanoff[at]gmail.com

Аннотация

Автор анализирует проблемы изменений представленности тела и метаморфозы телесности в грузинской идентичности. Грузинская идентичность определяется как культурный и интеллектуальный конструкт, вдохновленный и вообразенный грузинскими интеллектуалами как часть процессов социальной и политической модернизации. Анализ социальных мутаций и культурных трансформаций визуализации и актуализации грузинского национального / этнического тела и телесности в дискурсе национализма является основной целью статьи. Методологически автор использует положения и идеи, предложенные в междисциплинарных исследованиях национализма. Национальное тело определяется и анализируется как одна из изобретенных традиций грузинского национализма в контекстах модернизации и трансформации интеллектуального дискурса от современной культуры к массовой культуре общества потребления. Предполагается, что интеллектуалы использовали телесность для актуализации этнической и культурной грузинской идентичности, подчеркивая уникальность грузинской идентичности. Анализируются проблемы сочетания и сосуществования гражданского и этнического национализма в визуализации телесности. Автор изучает, как грузинское «тело» стало политическим фактором, формой визуализации этничности и принципов политического национализма, включая концепты гражданства и лояльности, а также нации как воображаемого политического сообщества граждан с устойчивыми этническими основаниями.

Ключевые слова

Грузия как Сакартвело; грузины как картвелы; нация; национализм; национальное тело; изобретение традиций; визуализация этничности; современная культура; массовая культура



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



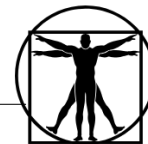
ВВЕДЕНИЕ

Формулировка проблемы

Национализм, возникнув в политических и культурных пространствах Запада в конце XVIII века, в XIX столетии превратился в один из тех факторов, которые определяли основные направления, векторы и траектории культурного и интеллектуального развития, а в XX веке вошел в число тех политических и идеологических факторов, ставивших под сомнение существование многосоставных империй, гетерогенных государств и решительно менявших, как политические и государственные границы, так и статусы целых сообществ, превращая их в зависимости от ситуации в государствообразующие нации или понижая до уровня меньшинств в национализирующихся государствах. Если на ранних этапах своей истории национализм был преимущественно западным, почти исключительно европейским явлением, то в XIX – XX веках сфера доминирования и влияния национализма значительно расширилась, превратив его из одного из неожиданных последствий развития капитализма и западной модели модернизации в фактор всемирного влияния.

Особое место в истории национализма занимают националистические идеологии и движения, которые возникали во фронтирных обществах. Фронтирность в данном контексте мы можем трактовать максимально широко. С одной стороны, речь может идти о периферийных обществах, локализуемых в зонах контакта между европейской и восточной культурами, христианством и исламом. С другой стороны, фронтирность в таких обществах может быть объяснена и социально. Географически периферийные общества развивались не столь быстро, как страны Запада. К числу таких обществ, вероятно, мы можем отнести грузинское. Исторически Грузия или Сакартвело тяготела к европейскому западному миру, чему в значительной степени содействовала христианская идентичность грузин, которая отличала их от мусульманских соседей, представленных Османской и Персидской Империями.

С точки зрения социальной и политической истории модель развития средневековой Грузии была гораздо ближе западному феодализму, чем качественно и содержательно другим формам экономической и государственной организации, которые доминировали в среде тюркоязычных или ираноязычных соседей грузин. Вместе с тем, фактор периферийности превратил Грузию в заложника и жертву политических амбиций соседних держав, наиболее успешной из которых оказа-



лась Российская Империя, интегрировавшая в начале XIX века большинство грузинских территорий в свой состав.

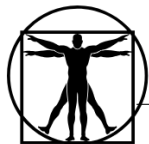
Поэтому, развитие грузинского национализма в определенной степени близко аналогичным процессам на территории Центральной и Восточной Европы, когда неравноправные миноритарные группы, став жертвами внешней принудительной модернизации, превратились в политические и гражданские нации, фактически став воображаемыми сообществами со своими изобретенными традициями, формирующими основу националистического дискурса, старательно воспроизводимого интеллектуалами. Одной из таких традиций стало изображение телесности, идеального, исключительно правильного, романтически идеологизированного и героизированного национального тела и связанного с ним канона национальной телесности.

Цель и задачи статьи

В центре авторского внимания в представленной статье будут проблемы телесности как одной из обретенных традиций грузинского¹ национализма в контекстах актуализации и визуализации идентичности и этничности грузинского национального тела как изобретенной традиции. Целью статьи является анализ того, как несколько поколений грузинских националистов визуализировали различные формы и дискурсы телесности, воображая и изобретая национальную и этническую телесность. Автор считает необходимым указать и на то, что в этой статье в центре внимания не только преимущественно феминная телесность в контекстах грузинского национализма, но и проявления героизированной и политически мотивированной маскулинной телесности.

Исходя из этой цели, данная статья преследует несколько задач, включая: 1) изучение визуализации грузинского тела и телесности через призму этнической системы координат; 2) анализ специфики визуальной представленности грузинского национального тела в националистическом дискурсе; 3) рассмотрение трансформации грузинского национального тела от идентичности современной нации к современным идентичностям общества потребления.

1 В современном русском языке прилагательное «грузинский» обозначает принадлежность к Грузии, включая язык и культуру. В европейских языках дефиниции обозначающие качества и состояния, связанные с Грузией (англ. Georgia; франц. Géorgie; лтш. Gruzija; гол. Georgië; укр. Грузія; болг. Грузия; макед. Грузија; порт. Georgia; тур. Gürcistan и др.) генетически восходят к gurğān, пришедшего в языки Европы из фарси. Между тем, самоназвание грузин – «ქართველები» [kartvelebi], страны – «საქართველო» [Sakartvelo, хотя корректнее – sakartvelo, так как в грузинском письме отсутствуют заглавные буквы], а языка – «ქართული ენა» [kartuli ena]. Поэтому в данной статье Автор используют определения «грузинский» и «картвельский» как синонимы.



Методология

Теоретически и методологически данная статья опирается на идеи, предложенные и концептуально систематизированные в современных междисциплинарных исследованиях национализма в рамках теории изобретения традиций и воображения сообществ, предложенных Эриком Хобсбаумом и Бенедиктом Андерсоном.

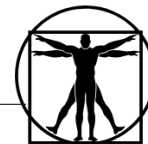
Основной вклад Бенедикта Андерсона в изучение национализма представлен книгой «Воображаемые сообщества: размышления о происхождении и распространении национализма», впервые опубликованной в 1983 году (Anderson, 1983). Монография Б. Андерсона положила начало имажинативному повороту в междисциплинарных исследованиях национализма, вдохновив, с одной стороны, появление ряда исследований с названиями, выдержанными в аналогичной стилистике (благодаря Андерсону термин “imagination” и производные от него вошли в лексикон исследователей национализма), а, с другой, показав важность и актуальность анализа визуальных, в том числе – телесных, форм националистического воображения.

Центральным положением теории «изобретения традиций» (Hobsbawm, Ranger, 1983) является гипотеза, что подлинно древних и архаичных политических и культурных традиций не существует, а те традиции, которые в глазах представителей тех или иных групп выглядят древними, включая формы визуальной актуализации национального тела и телесности, в действительности являются социальными, культурными и политическими конструктами, возникшими в результате модернизации традиционных групп в нации как «воображаемые сообщества».

Автор полагает, что концептуально эти идеи, оригинально предложенные для изучения западных и азиатских национализмов, могут быть трансплантированы в изучение истории грузинского национализма, который не менее активно использовал потенциал тела и телесности для развития и воспроизводства националистического дискурса. В целом, теории воображения сообществ и изобретения традиций могут актуализировать не только нарративные, но и визуальные уровни националистического дискурса.

Историография

Примечательно и то, что вопросы соотношения национализма и телесности в современной историографии изучены крайне неравномерно. В тех случаях, когда междисциплинарные штудии национализма актуализировали проблемы тела / телесности в 1980 – 1990-е годы, большинство таких работ были сосредоточены на проблемах



телесности в западном культурном и историческом дискурсе (Jensen, 2010), месте тела в массовой культуре (Levy-Navarro, 2010), а также на роли и месте женщин в истории отдельных национализмов (Rable, 1991), их вкладе в воображение сообществ и изобретение традиций (Blain, 2019).

Проблемы воображения, изобретения и конструирования националистического тела в междисциплинарных исследованиях национализма (Auestad, 2014) стали в большей степени актуализироваться только после того, как штудии телесности вошли в число современных тем гуманитарного дискурса (Gopinath, 2020). Если аспекты, связанные с воображением и изобретением тела и телесности в западных национализмах (Whiffin, 2020), националистических культурах и пришедших им на смену массовых культурах относительно изучены, то вопросы телесного воображения в восточноевропейских и незападных (Baron, 2005) национализмах исследованы в значительно меньшей степени.

ДОМОДЕРНОЕ КАРТВЕЛЬСКОЕ ТЕЛО

Формированию националистического канона тела предшествовали злоключения телесности в рамках средневекового, преимущественно – традиционалистского, восприятия тела, основанного на религиозно мотивированных ограничениях и (не)формальных предписаниях, хотя и домодерная история (Mčedlishvili, 2010) имеет человеческое, в смысле – антропологическое, и, как следствие, телесное измерение, но некоторые грузинские интеллектуалы все же подчеркивают, что человек и все человеческое, в том числе – и тело, в средневековой культурной модели было вторичным.

Вторичность телесности в средневековой грузинской книжности в наибольшей степени проявилась в поэме Шота Руставели «ვეფხისტყაოსანი» («Вэпхисткаосани» или «Витязь в барсовой шкуре»). Персонажи поэмы многочисленны, но среди них явно доминируют маскулинные герои (Тариэл, Ростеван, Автандил, Сограт, Шермадин, Фарсадан, Рамаз, Нурадин-Фридон, Усам, Сурхави, Усен, Росан, Родья, Рошак), в то время как феминным (Тинатин, Асмат, Нестан-Дареджан, Давар, Фатьма, Дулардухт) отведена фоновая роль. Кроме этого телесность в тексте поэмы вторична и в силу того, что Руставели больше внимания уделил культивированию традиционных для средневековья добродетелей, связанных, прежде всего, с мужской, «рыцарской», телесностью и ее атрибутами, включая смелость, отвагу, стойкость, доблесть, преданность.

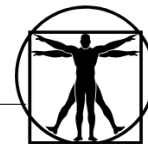


Вторичность тела в христианской грузинской культурной традиции стала одним из последствий христианизации и интеграции грузинского культурного дискурса в большой христианский дискурс в целом и в западный культурный дискурс в частности, хотя некоторые грузинские авторы (Džohadze, 2010b) полагают, что их средневековые предшественники пытались актуализировать различные аспекты тела – включая явления плача и слез – но делали это в исключительно религиозной системе координат. Тариэл Датиашвили, комментируя особенности средневековой идентичности, указывает на то, что «хорошо известно, что события в Библии не меняются. Существует, конечно, богословие, но оно не дает возможность интерпретации, оно – только сила интерпретаторов, но это диалектический дискурс, полностью находящийся в рамках объективного времени, классической метафизики. Мифы практически не имеют толкований... интерпретация осуществляется только путем исправления рассказа, а не путем раскрытия смысла» (Datiašvili, 2012).

Поэтому средневековые представления о телесности развивались именно в такой системе интерпретационных координат – признавая греховность тела, практически любые публичные возможности визуализации телесности были исключены, а роль отдельных интерпретаторов монополизировали монахи, «истязаящие плоть». В период Позднего Средневековья и раннего Ренессанса художники и скульпторы наоборот начали визуализировать телесность в ее биологическом и социальном измерениях.

В связи с этим они апеллируют к авторитету такого источника как «Восхваление и возвеличивание грузинского языка» («ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ» или «kebaḡ da didebaḡ kartulisa enisaḡ») под авторством Иоанэ-Зосимэ (იოანე-ზოსიმე, ум. ок. 990 года). Некоторые современные грузинские историки, анализируя сочинение Иоанэ-Зосимэ, воспринимают его как в значительной степени деантропологизированный текст. Например, Гиги Тевзадзе указывает, что в культурной модели, воспроизводимой средневековым книжником «отрицается уникальность конкретного человека <...> конкретного человека вне зависимости от этноса, о котором в то время заботится христианская церковь, не видно. Грузинский язык – общий, всеобъемлющий предмет» (Tevzadze, 2010).

Современные грузинские историки сталкиваются с проблемой свидетельств человеческого / телесного / антропологического измерения истории на источниковом уровне. В связи с этим Лела Патаридзе в начале 2010-х годов указывала как на важность, так и возможность «использовать подход исторической антропологии и микроистории...

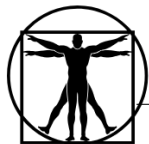


чтобы проанализировать отдельные знаки, символы, концепции и, возможно, в некоторых случаях предоставить более точное представление о конкретной культурной среде, чем это возможно, если мы описывает крупномасштабные социальные и политические процессы. В таком случае важно тщательно реконструировать социальную и политическую среду» (Pataridze, 2010).

В этой ситуации мы не имеем источников, которые актуализируют непосредственно антропологическое измерение грузинской истории и телесность ее участников. Поэтому, все наши выводы могут иметь исключительно гипотетический характер, так как мы можем интерпретировать тексты, от момента создания которых современных историков-конструктивистов и интеллектуалов-постмодернистов отделяет несколько столетий. Вероятно, неизбежными станут и попытки трансплантации и навязывания современных представлений о теле и телесности на отдалённые исторические периоды.

Вместе с тем, существует и альтернативная точка зрения, основанная именно на такой проекции. Некоторые авторы, например, Гиа Джохадзе все же полагают, что «жители Грузии XIII века – мужчины и женщины – были такими же сексуальными, как европейцы той эпохи или, возможно, наши современные грузины и европейцы» (Džohadze, 2010a), но, скорее всего, роль концепта «тело» выполнял концепт «მშვენიერება» (mšveniereba или «красота»), в большей степени, правда, связанный с духовными практиками в силу того, что видение «физической красоты героев сочеталось с созерцанием их духовных добродетелей» (Bezarašvili, 2010).

Вероятно, именно поэтому единственной формой визуализации тела в средневековой картвельской культуре стала икона и фреска. Самым «востребованным» мужским телом в средневековом культурном дискурсе Сакартвело был образ Давита Агмашенебели (Строителя). Наиболее часто фиксируемым женским телом в грузинской средневековой иконописи была царица Тамар, а большинство попыток ее визуализации актуализировали ее религиозные и политические благодетели и достоинства, а телесность была редуцирована только до фона проявления этих качеств. Стратегии визуализации тела в иконописи были подчинены общим канонам жанра и зависели от них, что, вероятно, предопределило их позднюю ревизию в рамках канона современной культуры и связанного с ним раннего романтического и более позднего гражданского и этнического грузинского национализма.



КАРТВЕЛЬСКОЕ МОДЕРНОЕ ТЕЛО

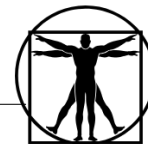
Националистическое воображение и изобретение тела

Практически каждый европейский национализм выработал свои подходы, связанные с актуализацией телесности, политически выверенными и идеологически мотивированными представлениями об идеальном национальном теле. Тело стало полноправным актором культурного пространства только в результате Ренессанса и Реформации, создавших условия для секуляризации и, как следствие, развития национализма. Поэтому телесность для националистов имеет одно из первостепенных значений. Синтезируя опыт европейских и незападных национализмов в визуализации и актуализации телесности, во внимание следует принимать ряд факторов.

Во-первых, национальное тело актуализирует героическое, как правило – военное, измерение нации. Эта форма визуализации национальной идентичности отличается значительной гетерогенностью. С одной стороны, речь может идти об условно этнографических формах визуализации национального тела в XIX веке или о массовой визуализации в результате военных конфликтов XX столетия. Подобные формы визуализации разнообразны, варьируясь от живописной и фотографической фиксации национального тела до видеоряда.

Во-вторых, национальное тело может актуализироваться через этнографическое воображение и изобретение телесности. Эта форма воображения тела была в значительной степени характерна для XIX столетия. Подобные формы визуализации национального тела были связаны с созданием и развитием музеев, которые фактически не только фиксировали стихийные формы народной этничности, систематизируя и визуализируя ее различные проявления, кодифицируя их и превращая их в проявления современной идентичности нации как воображаемого сообщества.

В-третьих, национальное тело визуализирует феминные измерения и формы национальной идентичности. Если на раннем этапе развития национализма националисты предпочитали обращаться к образам мужского героического тела, то постепенно их внимание переключилось и на женские тела. Последние интересовали националистов в контекстах их значительного мобилизационного потенциала. Женская телесность оказалась чрезвычайно удобным материалом для националистического воображения в силу того, что националисты рано или поздно понимают, что образ Родины становится более успешным и узнаваемым, если использовать визуальные образы женского тела. Поэтому женская телесность в националистическом дискурсе представ-



лена гетерогенными образами, которые варьируются от живописи до монументальной скульптуры.

В-четвертых, национальное тело стало формой актуализации политических и культурных добродетелей нации. В рамках подобной формы визуализации национальной телесности актуализируются образы отцов-основателей нации, что проявляется как в парадной официальной живописи, так и более массовой фотографии, которая активно использовалась для придания идентичности категорий массовости с целью ее распространении через систему унифицированного среднего образования. Подобные формы визуализации национального тела и воображаемой национальной телесности как изобретенной традиции в той или иной степени были характерны и для культуральной и интеллектуальной истории грузинского национализма.

Национальный модерн изобретает, фотографирует, воспроизводит и тиражирует национальное тело

Начало эры модерна в истории европейских национализмов потребовало от их сторонников и идеологов как создания, так и продвижения систематизированных описаний нации как воображаемого сообщества, что обязательно включало актуализацию этнографических форм и измерений нации, в том числе – и визуализированных представлений о национальном теле. Что касается Грузии, то грузинский современный национализм, который в одинаковой степени актуализировал и гражданские, и этнические измерения нации, возникает во второй половине XIX века, а его первыми идеологами стали грузинские интеллектуалы, связанные с местным политическим классом.

Особенностью грузинской ситуации в Российской Империи было сохранение национального дворянства как политического класса, представители которого внесли весомый вклад в развитие и укрепление идентичности, включая визуализированные представления о национальном теле. Активности интеллектуалов XIX столетия, направленные на формирование и продвижение образа идеального тела, как в политическом, так и этническом смысле характеризовались определенным разнообразием, но обязательно предусматривали визуализацию этничности. Наилучшей формой ее визуализации во второй половине XIX – начале XX вв. стало издание специализированных фотографических альбомов и художественных открыток, которые фиксировали различные формы и измерения картвельской этничности, как для внутреннего национального грузинского использования, так и для внешнего позиционирования грузин как нации.



Национальный грузинский модерн нуждался в своих формах телесности, призванной визуализировать грузин как нацию, подчеркивая ее особенности, культурные и социальные добродетели. Подобные практики и стратегии интеллектуалов не только содействовали консолидации этничности грузин на внутреннем уровне, но и делали их более заметными среди других «инородцев» империи, позиционируя их особый, от части – привилегированный, статус.

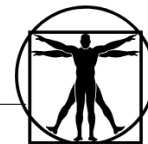
Такие практики и стратегии визуализации грузинской идентичности как картвельской привели к тому, что этнографическое измерение нации стало одной из изобретенных традиций грузинского национализма. среди первых грузинские интеллектуалов, кто начал активно использовать механизмы визуализации национального, этнографического тела стал Иванэ Ростомашвили (ივანე როსტომაშვილი, 24 декабря 1852 – 24 августа 1924 года), опубликовавший в 1896 году один из первых систематизированных этнографических альбомов «ქართველთა ტომი» или «Картвельское племя» (Rost'omašvili, 1896), который актуализировал как национальные, так и региональные особенности картвельской этничности, положенной националистами в основу современной идентичности.

“Kartvelta t'omi” или «Картвельское племя» как этнографизированное грузинское тело эпохи национального модерна

Альбом Иванэ Ростомашвили содержал 86 фотографий с короткими пояснительными подписями и незначительными текстовыми комментариями о различных регионах Грузии, которые визуализировали различные формы и проявления грузинской / картвельской телесности в региональном и этнографическом аспектах.

В пояснительном тексте в альбоме И. Ростомашвили Грузия или Сакартвело фигурировала как политическая единица и категория, как политическое тело нации, несмотря на то, что на момент издания альбома Грузия не обладала государственной независимостью, но воспринималась как воображаемое сообщество, а грузины фигурировали как политическое тело, формирующее гражданскую нацию. И. Ростомашвили в «Картвельском племени» актуализировал воображаемые добродетели грузин как нации, определяя грузин как «народ красивый, статный, особенно женщины, бодрые и крепкие работники, отважные всадники и воины, проворный, скорый... мужественный, оружейно-бивый¹, гордый, смелый, честолюбивый, гостеприимный, веселый, щедрый, умный, сметливый, любознательный, самонадеянный, общи-

1 В данном фрагменте в соответствии с нормами современного русского языка изменена только орфография, особенности стиля автора сохранены.



тельный, добропомнящий, стыдливый, одинаково легко поддающийся на добро и зло, славлюбивый, любопытный, щекотливый <...> кахетинцы народ красивый, статный, похожий на остальных картвельцев нравом, обычаями и образом жизни, отважный, смелый, гордый, хвалюлюбивый, речистый, верный, стойкий, храбрый, общительный <...> тушины народ храбрый, мужественный, сильный и отличные всадники <...> имеретины народ красивейший и статнейший, так что даже дети крестьян похожи на детей аристократов, большие любители хорошего одеяния, коня и оружия, ловкий, расторопный, сладкоречивый, быстро говорящий, вспыльчивый, предприимчивый, храбрый, щедрый, певцы и книжники превосходные с верой и языком картвельцев <...> гурийцы народ весьма красивый, статный, живой, ловкий, смелый, способный, прямодушный <...> мингрельцы, подобно имеретинам и гурийцам, народ весьма красивый, способный, ловкий и смелый народ <...> сваны народ здоровый, статный, сметливый, свободолюбивый и лучшие охотники и стрелки <...> подобно гурийцам месхи народ красивый, статный, ловкий, бодрый, смелый <...> лазы народ способный, ловкий, состоятельный и хорошие моряки» (Rost'omašvili, 1896, 3, 24, 33, 41, 46, 53, 59).

Визуальные образы грузинского национального тела, представленные в Альбоме, были призваны актуализировать и подчеркнуть эти добродетели. Иванэ Ростомашвили подобрал фотографии для визуализации картвельской этничности и идентичности таким образом, чтобы они актуализировали грузинское национальное тело во всех его проявлениях. Грузинское национальное тело в «Картвельском племени» – это и картвельский (грузинский) старец, и грузинский князь, и кахетинский князь, и грузинские дворяне, и грузин-горожанин, и имеретины, и «имеретинки-княгини».

В Альбоме И. Ростомашвили канон грузинской национальной телесности включает и маскулинные («Грузин в куладже», «Грузины в черных чохах», «Кахетинец», «Хевсуры в латах», «Хевсуры», «Лазы»), и коллективные («Семья карталинского горожанина», «Кахетинцы при сборе винограда», «Тушины», «Мингрелка на лошади и мингрелец»), и детские («Маленький грузин» в традиционном костюме «чоха» с кинжалом; «Маленькие грузины»), и феминные («Грузинка в шубке», «Грузинка-княгиня», «Карталинка, сестры», «Мингрелка», «Тушинки», «Имеретинки», «Гурийка»), и социальные («Грузин-кинто», «Грузинские приставы и чапары», «Гурийские милиционеры», «Грузинские актеры», «Грузины на храмовом празднике», «Хлебопечение в Кахетии», «Фехтование хевсуров», «Мингрелец-пастух», «Мингрельские



нищие», «Семья свана»), и религиозные («Грузинка-монахиня», «Аджарец на молитве») функции и проявления национального тела.

Альбом «Картвельское племя» стал важным шагом в процессе визуализации грузинского тела, отразив особенности эпохи, связанные с переходом и транзитом от традиционности к модерности. С одной стороны, Альбом визуализировал этнографические особенности грузинского тела, облаченного в подчеркнутые этнические одеяния, включая мужские «перанги» (ситцевые, атласные или холщовые рубашки), «киндиши» (нижние штаны), «шарвали» (верхние широкие штаны из сукна), «ахалухи» (часть костюма, одеваемая под чохи), «куладжу» (верхняя одежда) и женские – «садиацо» (подол платья), «кокло» (накидка без рукавов)...

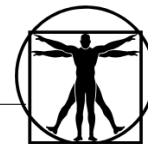
С другой стороны, Альбом в этом контексте визуализирует тело периода размывающейся и отмирающей традиционной этничности, которая вытеснялась новой современной культурой, превращающей первую в этнографический факт и музейный артефакт. Поэтому на смену традиционному и транзитивному телу приходил новый тип советской массовой телесности, ставший следующей формой в визуализации и актуализации картвельской телесности, но в иных культурных и социальных условиях, которые стали следствием советизации как радикальной формы модернизации в рамках авторитарной модели.

СОВЕТСКОЕ КАРТВЕЛЬСКОЕ ТЕЛО

Телесность в советском дискурсе: редукция и регламентация

Новый этап в визуализации картвельской телесности в целом и актуализации грузинского политического тела в частности начался в результате советизации Грузии и ее интеграции в советский, политически и идеологически мотивированный, канон воспроизводства культуры, включая ограниченные проявления телесности в ее рамках. В целом, грузинские советские интеллектуалы, как и интеллектуалы в других национальных республиках, обладали определенными полномочиями и привилегиями в актуализации идентичности, которая отличалась бы от русского политического проекта, но эти возможности были в максимальной степени редуцированы.

Картвельскую этничность было допустимо проявлять в 1) языке и его изучении, 2) в грузинской литературе (особенно – в исторической прозе), 3) в изучении народных традиций и фольклора (что фактически вело к музеификации нации и ее этнографизации), 4) в гуманитарных науках, если они не ставили под сомнение первенство и примат идео-



логии, и в 5) национальном искусстве, включая живопись, скульптуру, кино и музыку. Разумеется, проявления телесности, а тем более – в национальной системе координат, в этих культурных пространствах были в значительной степени не только ограничены, но и минимизированы, но несмотря на тенденции к регламентации, тело периодически становилось объектом культурных рефлексий со стороны грузинских интеллектуалов.

Проблемы телесности были практически полностью исключены из сферы гуманитарных исследований в силу того, что в Грузинской ССР феминизация науки не получила значительного развития, а гендерные штудии как самостоятельное направление фактически отсутствовали. Телесность, в целом, и грузинское национальное тело как политическая категория, в частности, в советский период в грузинской культурной сфере проявлялись в живописи, скульптуре и кинематографе. Сфера визуализации телесности к грузинском советизированном культурном дискурсе, с одной стороны, в значительной степени была редуцирована и даже минимизирована, что, с другой стороны, не стало для интеллектуалов препятствием в их стремлении актуализировать картвельскую этничность.

Историческая картвельская телесность в дискурсе грузинского советского кино второй половины 1950-х годов

Формы актуализации картвельской телесности в советском грузинском кино были разнообразны, варьируясь от использования грузинского языка до актуализации исторической тематики, которая предусматривала наличие стабильной этнической компоненты, что сочеталось с транслированием «сексуально-текстовых практик» (Tatarashvili, 2014), которые воспроизводили преимущественно маскулинность в качестве культурообразующего фактора. При этом визуализации телесности в грузинском кино носила преимущественно художественный характер, практически никогда не мутуруя до примитивной этнографизации. Одним из примеров этноцентричной и политически мотивированной актуализации коллективных представлений о картвельской этнической телесности стал кинофильм «Мамлюк» («მამლუქი») режиссёра Давида Рондели (დავით რონდელი), снятый в 1958 году.

Во-первых, герои фильма «Мамлюк» актуализируют именно картвельскую / грузинскую телесность различные формы и проявления картвельской этнической телесности, которые были представлены в этнографическом альбоме И. Ростомашвили «Картвельское племя», включая мужественность, героизм, верность, отвагу, храбрость, во-



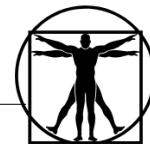
шедшие в канон картвельской маскулинной идентичности в качестве идеальных характеристик.

Во-вторых, фильм «Мамлюк» актуализирует особенности ориентализации грузинской телесности. Значительная часть действий и событий, показанных в фильме, происходит не только на территориях исторической Сакартвело, но и в Египте как части мусульманского культурного и религиозного пространства. Герои фильма при этом остаются этническими грузинами, продолжающими говорить и читать по-грузински, сменив религиозную идентичность с христианства на ислам. Поэтому, фильм, с одной стороны, актуализировал адаптивные потенции грузинского этнического тела и культурной телесности, которые могли адаптироваться к инокультурным контекстам, интернируясь в них, становясь, с другой стороны, жертвами ориентализации коллективного тела, что имело различные проявления, включая принятие мусульманского (египетского) культурного визуального кода, что, например, проявлялось в смене грузинского одеяния на арабское.

В-третьих, в «Мамлюке» представлены романтизированные и мифологизированные проявления героической грузинской телесности. Маскулинная телесность в фильме в значительной степени идентична ценностям этнически маркированного милитаризма, интегрированного в канон советского общества потребления. Телесность в фильме «Мамлюк» является преимущественно маскулинной, феминность, хотя и представлена, но имеет второстепенное и подчиненное значение. В этом контексте «Мамлюк» стал попыткой актуализировать мифологизированные представления о грузинском этническом теле в советской версии массовой культуры второй половины 1950-х годов, фактически легитимировав национализм и вдохновив последующие визуализации грузинской телесности в последующие годы.

«Kartlis deda» или «Мать Картли»: как феминное тело актуализировало ценности национализма в советской Грузии

В один год с выходом фильма «Мамлюк» были предприняты и другие шаги к визуализации грузинской идентичности, включая ее телесные измерения и проявления. Именно в 1958 году в Тбилиси была установлена монументальная скульптура «ქართლის დედა» («Мать Картли»), автором которой стал грузинский скульптор Элгуджа Амашукели (ელგუჯა ამაშუკელი). Статуя, генетически связанная с архитектурными и скульптурными традициями национальных форм высокого сталинизма, была задумана и воздвигнута как символ грузинской национальной идентичности. В целом женская фигура статуи символизи-



рует Грузию как страну и нацию, подчеркивая единство грузинского политического тела.

С одной стороны, фигура в левой руке держит чашу с вином, приветствуя как гостей, так и актуализируя типические особенности грузинского национального характера и картвельской культуры как пищи, так и гостеприимства. С другой стороны в правой руке женская фигура сжимает меч как символическое предупреждение для тех, кто пришёл как враг. В этом контексте фигура «Картлис Дэда» актуализировала сформулированные ранее особенности грузинского политического тела, подчеркивая его картвельские этнические и культурные особенности, а также смешивая феминные и маскулинные социальные и политические роли.

Женская фигура, сжимающая в руке меч, для второй половины 1950-х годов стала символом одновременно грузинского культурного и политического национализма, подчеркивая как адаптивные потенции грузинского этнического тела, так и способность к сопротивлению против инокультурного влияния и воздействия. В этой ситуации примечательно и то, что, используя подобные фактически политические практики и стратегии, формально локализуемые в пространствах культуры, грузинские интеллектуалы смогли не только вообразить и изобретать Грузию как Сакартвело, но и сохранить этнический, преимущественно – картвельский, характер региона.

В 2010-е годы грузинские интеллектуалы, подобно своим коллегам из Восточной Европы (Lleshaj, 2015), попытались подвергнуть сомнению роль и место «Матери Картли», в консолидации грузинской идентичности и, как следствие, грузинского политического тела. Согласно компромиссной точке зрения, «Мать Картли» представляет собой «этно-психологический знак в городе» (Ablotia, 2015). Гиорги Майсурадзе, наоборот, предлагал более радикальное прочтение памятника в целом и представленной в нем телесности в частности, полагая, что памятник стал попыткой подмены маскулинной телесности феминной, что сделало внешне фигуру женщины «андрогинным, гермафродитным существом» (Majsuradze, 1997). Хвича Калабегашвили, определивший памятник как «алюминиевую женщину», например, пытался подвергнуть ревизии роль монумента в национальной идентичности, указывая, что «она – мать региона, района, а не Грузии в целом, что на самом деле является “культурным сепаратизмом”... она родилась в Тбилиси, а Тбилиси принадлежит Картли, она всего лишь мать местных капиталистов, что является безусловным снобизмом». В целом же постмодернистская критика монумента сводится к тому, что он воспроизводит чрезмерно



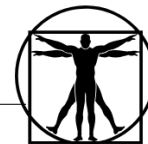
традиционные и, поэтому, архаичные формы телесности и представления о ней.

Царь, отцы нации, народ: советские формы монументализации картвельского национального тела

«Мать Картли» стала не единственной скульптурной попыткой визуализации картвельской этничности и идентичности путем фиксации грузинского тела в пространствах культурного дискурса – сначала советского, а позднее и постсоветского.

Советский грузинский культурный дискурс в определенной степени репрессировал телесность, маргинализировав саму возможность появления обнаженного женского тела в культурном пространстве. В этой ситуации «изображение женского тела (обнаженного тела) как эротического символа... не может само по себе рассматриваться как показатель эмансипации женщин или как цель феминистской повестки дня... изображение обнаженного тела женщины в господствующей культуре в основном способствует пониманию женщины, дальнейшему укреплению потребительского отношения к ней» (Tatarashvili, 2014). Советская модель воображения тела в Грузии сводилась к «изображению строго асексуальных / эротических женских персонажей», что фактически стало «альтернативой потребительскому отношению патриархальной культуры к женскому телу». В целом же, картвельская культурная антропология тела в советский период была бестелесной в смысле актуализации обнаженности, то есть биологизированного тела, что стало следствием стремления «превратить женское тело в инструмент для решения различных идеологических задач в рамках патриархальной репрессивной культуры» (Tatarashvili, 2014). В этой ситуации не должно вызывать удивления, что формально разрешенные, идеологически допустимые и политически санкционированные практики и стратегии визуализации тела в советский период были одновременно асексуальны (исключали визуализацию сексуальности женского тела), маскулинны (воспроизводили образы мужского тела) и политически зависимы от идеологической конъюнктуры и той повестки дня, которая стояла перед грузинским национализмом в его склонности к артикуляции и воспроизводству картвельской идентичности.

В 1958 году в Тбилиси был установлен памятник скульпторов В. Тоপুরидзе и Ш. Микатадзе, а также архитектора К. Чхеидзе двум поэтам – Акаки Церетели и Илия Чавчавадзе – внесшим значительный вклад в развитие грузинского культурного национализма. Эта скульптурная группа, с одной стороны, актуализировала единство тела грузинского политической нации, континуитет и неразрывность культурных и ин-



теллектуальных поколений. С другой стороны, этот памятник фактически стал попыткой легитимации установки памятников «отцам нации», вписываясь в практики глорификации исторических фигур как в одну из изобретенных традиций грузинского национализма.

Во второй половине 1960-х годов тенденции к монументализации грузинского национального тела продолжились, получив свое дальнейшее развитие. В 1967 году в Метехи был открыт памятник грузинскому царю Вахтангу Горгасали (ვახტანგ გორგასალი, 440 – 502) скульптора Э. Амашукели и архитекторов Т. Канделаки и Д. Морбедадзе. Памятник актуализировал политические и военные добродетели Вахтанга как воплощения грузинского политического тела – борьбу за национальную свободу против персов, основание Тбилиси и гибель от руки персидских врагов.

В 1981 году в Тбилиси была установлена скульптурная группа «Берикаоба» (ბერიკობა), которая актуализировала традиционные театральные народных практики и формы культурной коммуникации грузин, символизируя как преемственность в истории грузинского политического и культурного тела, так и его уникальность, основанную именно на картвельской этничности.

Грузины в изгнании и дома, или похороны как восстановление единства тела нации

В советский период важной формой актуализации и визуализации политически и идеологически мотивированной телесности в Грузинской ССР являлся национальный кинематограф. Одним из знаковых фильмов в контексте актуализации именно политически инструментализированной телесности и идеи грузинского политического тела стал фильм «ფესვები» («Posvebi» или «Корни» в русском дубляже). Режиссером и сценаристом соответственно выступили Гутули Мгеладзе (გუგული მგელაძე) и Сулико Жгенти (სულიკო ჯგენტი).

Фильм вышел на излете советской эпохи, в 1988 году, отразив основные мифологемы растущего грузинского национализма, а именно – примат картвельской идентичности, центральное место языка в системе ценностей «картвелоба», идеологический примат концепта «სამშობლო» (samšoblo или Родина) в грузинской политической и этнической идентичности, а также преемственность поколений. «Корни» актуализировали именно этническое и гражданское измерение грузинского политического тела, игнорируя, тем самым, тело биологическое и антропологизированное. Поэтому, по мнению ряда кинокритиков (Tatarašvili, 2014), появления обнаженного женского тела в грузинском советском кино были крайне редки, ограничиваясь всего тремя



фильмами 1970-х годов, включая «ნატურის ხე» («Nat'vris khe», 1976), «შერეკილები» («Šerek'ilebi», 1973) и «დათა თუთაშხია» («Data tutaškha», 1978).

Эпическая кинокартина, которая показывает перипетии личных и политических судеб нескольких поколений грузинских эмигрантов, буквально наполнена разновозрастными героями и персонажами, которые символизируют и актуализируют различные исторические и поколенческие версии грузинского политического тела – старики символизируют патриархальные ценности и традиции; среднее поколение – склонность и способность к интеграции в западное общество при сохранении своих культурных и визуальных особенностей телесности (национальный костюм); младшее поколение – сохранение этничности в формально грузинском, но в фактически западном теле.

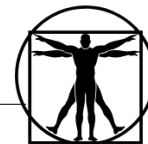
Финал картины в значительно степени символичен – внук привозит тело покойного деда в родное селение в Грузии, где на перроне их встречают оставшиеся на родине родственники, что одновременно актуализирует и символизирует не только универсальность и неизбежность этничности, воссоединение семьи как тела после нескольких десятилетий вынужденно разорванного существования, но и преемственность поколений, а также возвращение на Родину мертвого тела как акт воссоединения с большим политическим телом-«пространством» нации-государства, то есть конструируемой коллективной Сакартвело как воображаемого сообщества и изобретенной традиции.

ПОСТСОВЕТСКОЕ КАРТВЕЛЬСКОЕ ТЕЛО

«Ts'minda giorgi» и «tamadis dzeqli»: религиозность и картвельская непрерывность и монументализации тела в постсоветской Грузии

Монументальные и скульптурные попытки визуализации и актуализации картвельского тела в грузинском культурном дискурсе оказались устойчивыми – поэтому, традиция монументализации тела и телесности не утратила своей актуальности и в постсоветский период в Грузии, которая восстановила свой государственную и политическую независимость.

Попытки монументализации этнического тела в постсоветских пространствах актуализировали две тенденции. С одной стороны, актуализация политической, государственной и религиозной идентичности и уникальности грузинского тела. С другой стороны, сознательное и намеренное подчеркивание преемственности между современными грузинами и их картвельскими предками. Проявлением



первой тенденции стало возведение в 2006 году в Тбилиси Памятник свободы (თავისუფლების მონუმენტი) на Площади Свободы (თავისუფლების მოედანი), который актуализировал традиционные православные иконописные мотивы св. Гиорги (ts'minda giorgi или წმინდა გიორგი), поражающего змея (Андроникашвили, 2008). Символический месседж скульптуры можно интерпретировать двояко – как апелляцию к религиозности грузинского тела и как попытки актуализировать канонизированные добродетели военного героизма, а также попытку подвести итоги политически мотивированным практикам и экспериментам монументализации телесности в этом ограниченном пространстве на территории Тбилиси, которые имели место в XX веке: в 1925 году на площади был установлен памятник Камо, в 1956 – В. Ленину, и в 2006 – св. Гиорги (Rostošvili, 2015).

«Тамадис дзегли» (თამაძის ძეგლი или Памятник Тамаде), который представляет собой увеличенную и несколько модифицированную копии фигуры VII века до н.э., найденной в результате археологических раскопок в Западной Грузии, стал проявлением второй, этнической, тенденции в визуализации грузинского тела, так как скульптура стала попыткой подчеркнуть культурные, исторические, этнические и гастрономические неразрывности в истории картвельского политического пространства.

Брутальность и маскулинность как универсальные категории телесности, или медитерранизация картвельского тела

В 2000-е годы грузинское кино (Žgenti, 2007; Khatiašvili, 2005) продолжало оставаться тем каналом культурной коммуникации, который использовался грузинскими интеллектуалами как для визуализации телесности, так и для актуализации картвельской этничности, включая ее телесно воплощенные формы. Автандил Лорткипанидзе, комментируя важность кинофактора в современном обществе, указывает на то, что кино поднимает вопросы о возможности и невозможности существования (Lortkipanidze, 2019), став фактически тем культурным пространством, где сокрыта как возможность спасения, так и гибели. Поэтому телесность в современном масс-культурном кинодискурсе оказалась фактически заложницей этих путей ее визуализации.

Постсоветский грузинский кинематограф в определенной степени сохраняет преемственность с советскими версиями кинокультуры, но попытки актуализации телесности стали более свободны от существовавших ранее идеологических ограничений и культурных предписаний. «კვენტინის სათვალე» («k'vent'inis satvale» или «Очки Квен-



тина», 2008), режиссёром и сценаристом которого соответственно были Гиორги Герсамиа (გიორგი გერსამია) и Гурам Мегрелишвили (გურამ მეგრელიშვილი).

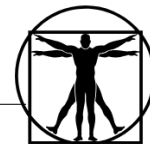
Формально выдержанный в стилистике «мафиозного» кино, фильм стал кинотекстом о реальных и воображаемых суперспособностях тела, открывающих при помощи дополнительного зрения – случайно забытые в отеле очки криминального авторитета, по мнению двух героев, которые их обнаружили, могут открыть им дар языков – в данном случае киноязыка для переосмысления действительности. Фильм «Очки Квентина» в контекстах культурных практик постсоветской Грузии стал одной из самых оригинальных попыток актуализации различных идентичностей и проявлений телесности в сочетании с традиционной картвельской маскулинной поэтикой, которая в кадре сосуществует со стилизованными симуляциями и имитациями итальянского кинематографического стиля.

Поэтому тело в кадре растворено в картвельском ландшафте Тбилиси, а визуализация фона вполне стилистически и содержательно сравнима с урбанистическими пространствами итальянского кино, также формируя дискурс «большого» воображаемого тела нации. В этом культурном контексте картвельское тело претерпело определенную «медитерранизацию», но не стало от этого менее картвельским.

**«Тренируйте каждую мышцу! Бодибилдинг – культ тела»,
или множественные тела в литературе грузинского
постмодернизма**

Распад СССР и восстановление грузинской политической независимости одновременно актуализируют тенденции как преемственности, так и разрывности в восприятии телесности в целом и тела как явления культуры в частности. Если для традиционного канона грузинской этнической культуры и для ее советизированной версии были характерны стыдливые восприятия тела и телесности, склонность к их замалчиванию и игнорированию, то либерализация, как культурная, так и политическая, последовавшая после обретения независимости, фактически не только легитимировала телесность как явление, но и узаконила ее визуально видимое пребывание в большинстве культурных сфер и пространств общества потребления.

Разделительная линия интеллектуального и культурного раскола между различными сегментами и культурными стратами грузинского общества в отношении, в том числе – к телу, пролегла в их отношении к религии, в целом, и Православной Церкви, в частности. Поэтому, на протяжении длительного времени тема тела принадлежала к числу та-



буированных (Asatiani, 2020) и только в последние два десятилетия грузинская литература осваивает телесность своих героев, что, в частности, делает и Нутзар Зазанаšвили, фактически деконструируя представления массовой культуры общества потребления о теле, призывая воображаемого читателя «Тренируйте каждую мышцу! Бодибилдинг – Культ тела: Долой колебания! Долой отражение! Давайте построим тело как церковь! Давайте строить тело днем и ночью!... Рок, спорт и безопасный секс. Вот такой здоровый образ жизни!» (Zazanašvili, 2020), фактически подвергая ревизии традиционные представления о Церкви, подменяя представления о ней как о Телесном Христе более приземленными представлениями о теле человека, вовлеченного в массовую культуру.

Если тексты грузинского писателя Заза Бурчуладзе «Instant Kafka» и «Минеральный джаз», принадлежащие к короткой прозе, актуализировали различные отношения к православию, которые варьировались от отрицания до высмеивания с элементами политической сатиры, что фактически стало попыткой деконструкции традиционных представлений о теле из грузинского культурного канона, то его роман «Надувной ангел» (Burčuladze, 2011) стал попыткой грузинского общества подвергнуть ревизии коллективные представления, в том числе – и о теле, в контекстах секуляризации и клерикализации, отражая, вместе с тем, и определенные проблемы психологического, или даже – психического (Barbakadze, 2017), свойства, с которыми столкнулась Грузия, став фактически постколониальной страной.

Правда, Заза Бурчуладзе не стал пионером в открытии и реабилитации телесности в грузинском постмодернистском литературном дискурсе (Berikašvili, 2010). Три года ранее, в 2009 году, другой грузинский интеллектуал-постмодернист Эрекле Деисадзе (ერეკლე დეისაძე) издал провокационный для Грузии того времени роман «99» (Deisadze, 2010), посвященный сексу. Герои романа актуализируют разное отношение к предпочтениям тела, откровенно ставя под сомнение традиционные и архаичные ценности, в первую очередь – религию – и поэтому один из героев романа декларирует, что «Нуца дружит с кокаином, а я – с Христом» (Šamudžia, 2009), которые являются консолидирующими для одной части общества, но воспринимаемые как анахронизм другой.

Роман имеет немало общего с «Мастером и Маргаритой» Михаила Булгакова, но эти сходства только формальны. Роман переполнен «телами», которые визуализируют и актуализируют архетипические представления грузинской телесности. Георгий Гурджиев, как представитель ранней современной культуры и один из героев романа, случайно попал в



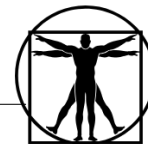
современную Грузию, где потребление вытеснило национальную идею. Мотивы постмодерна сочетаются с образами традиционной архаичной сказки и мифа. Поэтому собаку героев Заза Бурчуладзе уподобляет человеческому телу, нарекая пса именем Фуко, а местный криминальный авторитет актуализирует традиционные и архаические представления о телесности – поэтому он деревенеет, превращается в полуживую деревянную народную скульптуру, локального святого и целителя.

Роман стал важным вкладом в развитие изобретенных традиций грузинской идентичности в части ее представлений о телесности в пост-современном обществе, которое утратило устойчивые связи с традиционными культурными и социальными основаниями грузинской политической нации. Заза Бурчуладзе в своих текстах фактически актуализировал состояние культурного и интеллектуального раскола и смысловой фрагментации современного грузинского общества в восприятии, в том числе, и телесности, где одни группы будут принимать и ассимилировать западные ценности, когда другие будут стремиться сохранить архаичные культурные и религиозные основания идентичности. Замкнутые группы интеллектуалов Тбилиси в текстах Зазы Бурчуладзе активно и успешно имитируют и симулируют западные культурные практики и стратегии воображения коллективного тела и собственной телесности через социальное и культурное поведение, коренящееся в отрицании традиционных моделей.

Герои прозы Зазы Бурчуладзе нападают на старика в одном из парков Тбилиси и насильственно делают ему обрезание. Этот момент фактически актуализирует ритуальное обрезание современной пострелигиозной грузинской культуры потому, что олицетворяет акт расставания с прошлым, отказ от патриархального восприятия телесности, попытку ревизии традиций и их решительную десакрализацию. Но, вероятно, будет упрощением предполагать, что Заза Бурчуладзе намеренно и сознательно деконструирует, как и другие авторы, которые указывают на необходимость деконструкции если не классики, то наших представлений о ней (Gogaberešvili-Gavraneli, 2019), основания классической грузинской идентичности в эпоху постмодерна, когда «все мозаично и фрагментарно... все переплетено: формы, содержание, жанры, особенно границы реальности и иллюзии. В общем, «нарушение границ» является признаком эпохи» (Barbakadze, Popiašvili, 2018).

Этнотело как модное тело: картвельская этничность в обществе потребления

Если монументализированные формы актуализации и визуализации грузинского тела демонстрируют неразрывность с более ран-



ними культурными традициями, а в ряде случаев и вовсе советско-постсоветский континуитет, то некоторые тактики и стратегии политически маркированного и этнически мотивированного демонстрация тела как части идентичности возникли только после того, как Грузия смогла восстановить свою государственную независимость, что, например, относится к такому сегменту массовой культуры общества потребления как мода.

Гиорги Шагашвили (გიორგი შაგაშვილი) принадлежит к числу тех современных грузинских дизайнеров, которые продвигают картвельские мотивы в визуализации тела. Автандил Цквитинидзе (ავთანდილ ცქვიტინიძე), еще один грузинский модельер, пришел в мир моды в конце 1990-х годов, также активно используя этничность как один из обязательных элементов в представлении тела модели. В несколько большей степени этничность для визуализации и актуализации телесности характерна для Софо Гонглиашвили (სოფო გონგლიაშვილი). Аки Наниташвили (აკი ნანიტაშვილი) и Кети Чхиквадзе (ქეთი ჩხიკვაძე) и вовсе пытаются облачить тела моделей в одежду, которая имитирует и симулирует формы, в большей степени характерные для традиционного грузинского костюма, который становится частью этнографического дискурса и компонентом музеифицированной архаичной и традиционной грузинской идентичности. Лало (ლალა დოლიძე) и Нино Долидзе (ნინო დოლიძე) стремятся использовать стилизованные элементы грузинского пейзажа в визуализации тела, что одновременно актуализирует мотивы Грузии как культурного пространства, политической единицы и проявления картвельской этничности.

Особенностью визуализации этничности тела в современной Грузии является то, что местный рынок одежды имеет мощный национальный и этнический сегмент, ориентированные на обслуживание многочисленных фольклорных музыкальных, песенных и танцевальных коллективов. Кроме этого тело становится этнографизированным, используя некоторые элементы традиционного костюма, трансплантируя их из традиционного дискурса в современный. Такие проявления и измерения тела регулярно визуализируются в рамках социальных церемоний, включая свадьбы, которые могут организовываться и проводиться в этническом стиле. Например, именно на свадебной одежде, основанной на использовании этнических картвельских мотивов и образов, в современной Грузии специализируется модный дом «Samoseli Pirveli», а Tbilisi Fashion Week, проводимая осенью и весной, служит в качестве повода для визуализации именно этнической компоненты в телесности.



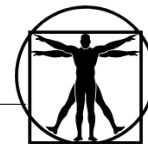
Визуализация биологического тела: картвельская этничность как категория национальной эротики

Тело в обществе потребления подвержено влиянию моды и, как подчеркивает Реваз Коява, мода в подобной социальной ситуации «стала движущей силой производства, поскольку обеспечивает моральное старение вещей до того, как они изнашиваются физически. Предметы теряют ценность как деньги во время инфляции. Купленная дорогая вещь быстро превратится в символ старомодности. В сферу моды помимо одежды входят произведения искусства, автомобили, компьютеры, места, где можно провести время» (Koiava, 2015).

В такой ситуации тело и телесности неизбежно мигрировали из сферы антропологии в социальный и культурный дискурс моды. Путь грузинского постсоветского общества к визуализации сексуализированной картвельской телесности оказался продолжительным, а ее актуализация в 2010-е годы была бы маловероятна, если бы некоторые авторы, с одной стороны, не позволяли бы себе радикальные по меркам грузинского социума декларации, что «идея девственности Марии – всего лишь продолжение грязного мышления, лежащего в основе древнееврейского фольклора» (Ramišvili, 2010), а, с другой, в грузинском академическом и интеллектуальном дискурсе не получили бы развития гендерные и феминистские штудии (Tatarashvili, 2017a, 2017b; Tatarashvili, 2018a, 2018b, 2018c), которые создали общие условия для ревизии отношения к телу и телесности, хотя и актуализировали фактор советского наследия как ранней формы принудительной модернизации.

Давид Комахидзе (დავით კომახიძე), более известный как Дэвид Кома (David Koma), и вовсе использует провокацию как универсальный прием для визуализации сексуальных или намеренно сексуализированных тел моделей при обязательной актуализации картвельской этничности, что, например, проявляется в декольтированных платьях, стилизованных под традиционные грузинские чохи, хотя некоторые грузинские интеллектуалы склонны воспринимать секс как один из конструкторов массовой культуры, подчеркивая, что «в современном искусстве секс – это симулякр, и мы становимся пришельцами в ска-зочном мире» (Mchedlidze, 2011).

Подобный прием, используемый Д. Комахидзе, визуализации женской сексуализированной телесности к картвельской системе культурных координат представляется достаточно смелым, если принимать во внимание табуированность темы секса в грузинской культуре и предположение Левана Рамишвили о том, что «грузины особенно не-сексуальные люди» (Ramišvili, 2009).



ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ВЫВОДЫ

Подводя итоги статьи, во внимание следует принимать ряд факторов, которые существенно влияли на стратегии проявления тела и телесности в грузинском националистическом дискурсе. Генезис визуальных проявлений грузинского национализма, соотносимых с актуализацией тела, связан с трансформациями Грузии как некогда периферийного региона Российской Империи в первой половине XIX века, где местные носители картвельских диалектов благодаря усилиям националистически ориентированных интеллектуалов начинают динамично трансформироваться в нацию. В этой ситуации попытки визуализации грузинского националистического дискурса стали фактически изобретенной традицией, призванной визуализировать проект грузинской идентичности, актуализируя в ее рамках проявления телесности – не только мужской, но и женской.

Телесность как изобретенная традиция была выдвинута именно националистами, хотя традиционный костюм грузин сложился в предшествующее периоды истории. Вместе с тем визуализация телесности в фотографических формах содействовала одновременно как фиксации архаичных версий традиционной картвельской идентичности, так и их эрозии, постепенно превращая их в музейный архаический экспонат и артефакт. Используя термин «изобретение традиций», автор не утверждает, что грузинский национализм предложил традиционный костюм как изобретенную традицию. Роль националистов в этом процессе была иной: они визуализировали этнографические и региональные особенности телесности, используя последнюю как символический ресурс для политических мобилизаций. Поэтому грузинское националистическое воображение в деле изобретения телесности как традиции могло развиваться дискретно: между различными попытками актуализации телесности существуют хронологические разрывы, хотя и этнографические альбомы, и советская монументальная скульптура, и современные «модные» проявления тела – не более чем тактики визуализации телесности, интегрированные в грузинский националистический дискурс. Примечательно и то, что последний не является гомогенным и таковым он не может быть в силу особенностей развития национализма. Националистическое воображение – не текст, написанный в соответствии с канонами позитивизма, основанного на систематизации реальных фактов. Национализм, наоборот, достаточно вольно интерпретирует факты, связанные с той же телесностью. Поэтому одни ее формы интегрируются в канон изобретаемых традиций в то время как другие могут остаться незамеченными. В самом общем плане гру-

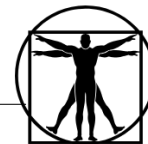


зинские попытки визуализации тела практически не отличались от аналогичных тактик и стратегий других европейских национализмов, что свидетельствует о том, что националистическая логика визуализации телесности стала фактически универсальным явлением в националистическом воображении. В этом контексте грузинские практики, тактики и стратегии визуализации телесности несли в себе все родовые травмы националистического воображения.

Начавшись как живописные и фотографические фиксации искусственно и намеренно романтизированного тела, они сменились современными портретными и фотографическими формами фиксации тел отдельных граждан, чей вклад в развитие нации и национализма не должен был вызывать сомнения и коллективной телесности масс, формировавших грузинскую нацию в ее гражданском политическом и этническом картвельском измерениях. Поэтому, попытки фиксации визуализированного национального тела не только актуализируют процессы изобретения традиций, но и указывают на определенную искусственность нации как политической единицы, ее модерный характер, возникший как следствие конструирования идентичности со стороны интеллектуалов, которые понимали мобилизационный потенциал правильно визуализированной и верно преподнесенной телесности, интегрированной в националистическую систему координат не только формально (визуально подчеркнутая этнографичность в одежде), но и по факту значимости и важности использования визуальных проявлений тела и телесности для политической мобилизации.

В целом, попытки визуализации и актуализации телесности в грузинском национализме в процессе своего исторического развития и политической эволюции на протяжении XIX – XXI столетий актуализировали симуляционный и имитационный характер националистического воображения. Грузинское национальное тело в националистическом воображении оказалось чрезвычайно устойчивой и стабильной категорией – политика русификации в Российской Империи не привела для грузинской идентичности к катастрофическим последствиям, грузинское национальное тело как культурный феномен смогло относительно успешно интегрироваться и в советский дискурс политического воображения. Десоветизация культурного пространства в Грузии совпала с активными тенденциями глобализации и интеграции коллективных представлений о теле в более широкие контексты и воображаемые пространства массовой культуры.

В этой ситуации грузинское национальное тело стало более массовым, серийным, западным и европейским, в одинаковой степени актуализируя свои проявления и качества брутальности, телесности и



сексуальности, оставаясь при этом картвельским с этнической точки зрения. Более того, став к началу XXI века частью дискурса массовой культуры общества потребления попытки визуализации феминной и маскулинной телесности в новой и новейшей истории грузинского национализма стали заложником общих тенденций развития национализма ибо альтернативная традиция националистического воображения в Грузии не сложилась.

Если на протяжении XIX и XX веков грузинские националисты последовательно воспроизводили визуальные формы картвельской идентичности как этнической, актуализируя элементы именно этнической культуры на грани с этнографичностью, то в начале XXI века традиционные формы визуализации телесности как компонента и элемента национальной идентичности уже не удовлетворяли запросам общества потребления, которое исторически пришло на смену обществу модерна, приспособив формально архаичные подходы к визуализации национальной телесности к современным условиям. Поэтому если этнографичность была неизбежна для XIX века, то ее коммерциализированная имитация столь же естественна для современного общества потребления.

Поэтому формы визуализации национального тела как конструкта гражданского национализма и национальной телесности как изобретенной националистической традиции развивались и продолжают функционировать как дихотомия традиционных форм визуализации национального тела (от живописи до фотографии), так и механизмы визуализации национального тела, характерные для общества потребления, склонного к существованию в рамках массовой культуры при сохранении определенного классического наследия, воспринимаемого как архаизм или рудимент.

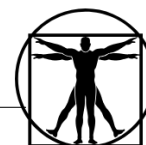
Несмотря на то, что общие векторы и перспективы возможных трансформаций визуализации дискурса национального картвельского тела в целом продолжают оставаться в значительной степени гетерогенными, не следует исключать возможности более глубокой интеграции грузинского визуального националистического дискурса, основанного на актуализации тела, в рамках массовой культуры общества потребления.



ИЛЛЮСТРАЦИИ



Иллюстр. 1. Образ царицы Тамар в традиционной грузинской иконописи



**Иллюстр. 2. Образ царицы Тамары в современной иконописи как
фронтирный случай архаичной культуры и романтического
национализма**



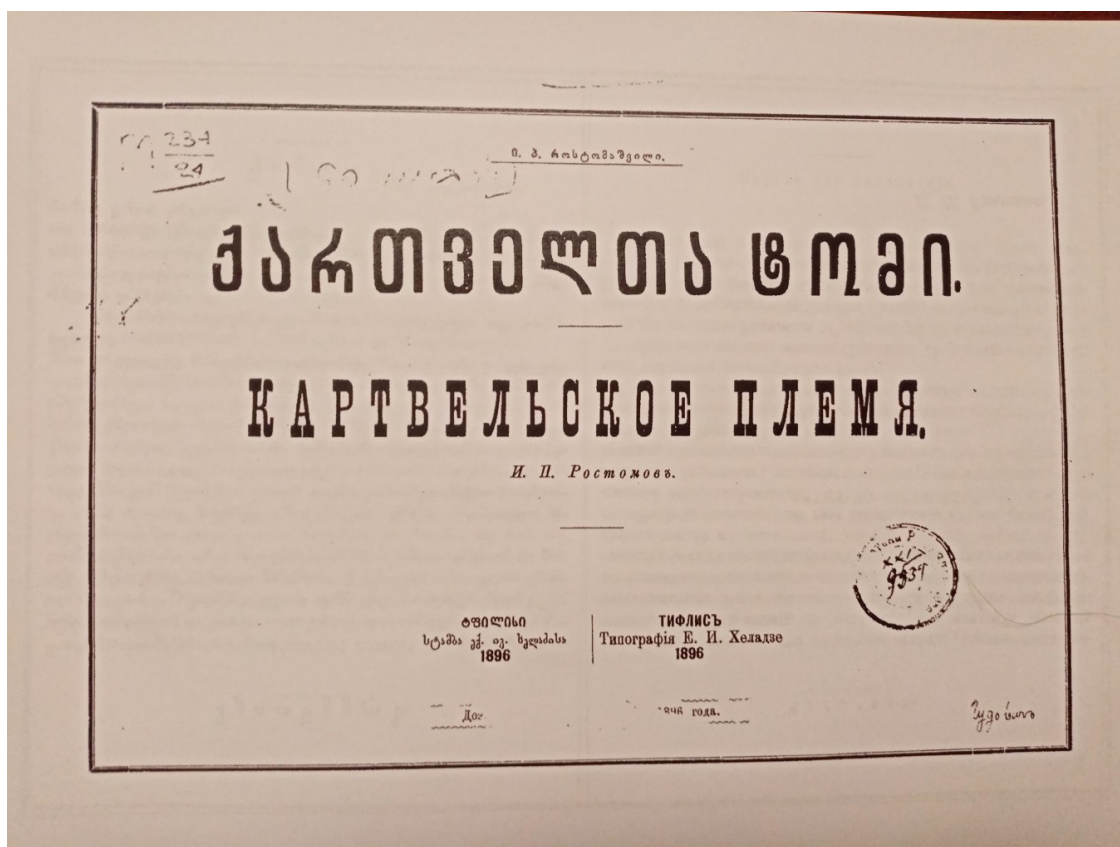
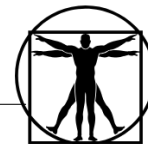
Иллюстр. 3. Давит IV Агмашенебели (Строитель) в картвельском традиционном средневековом визуальном дискурсе: фреска монастыря Гелати



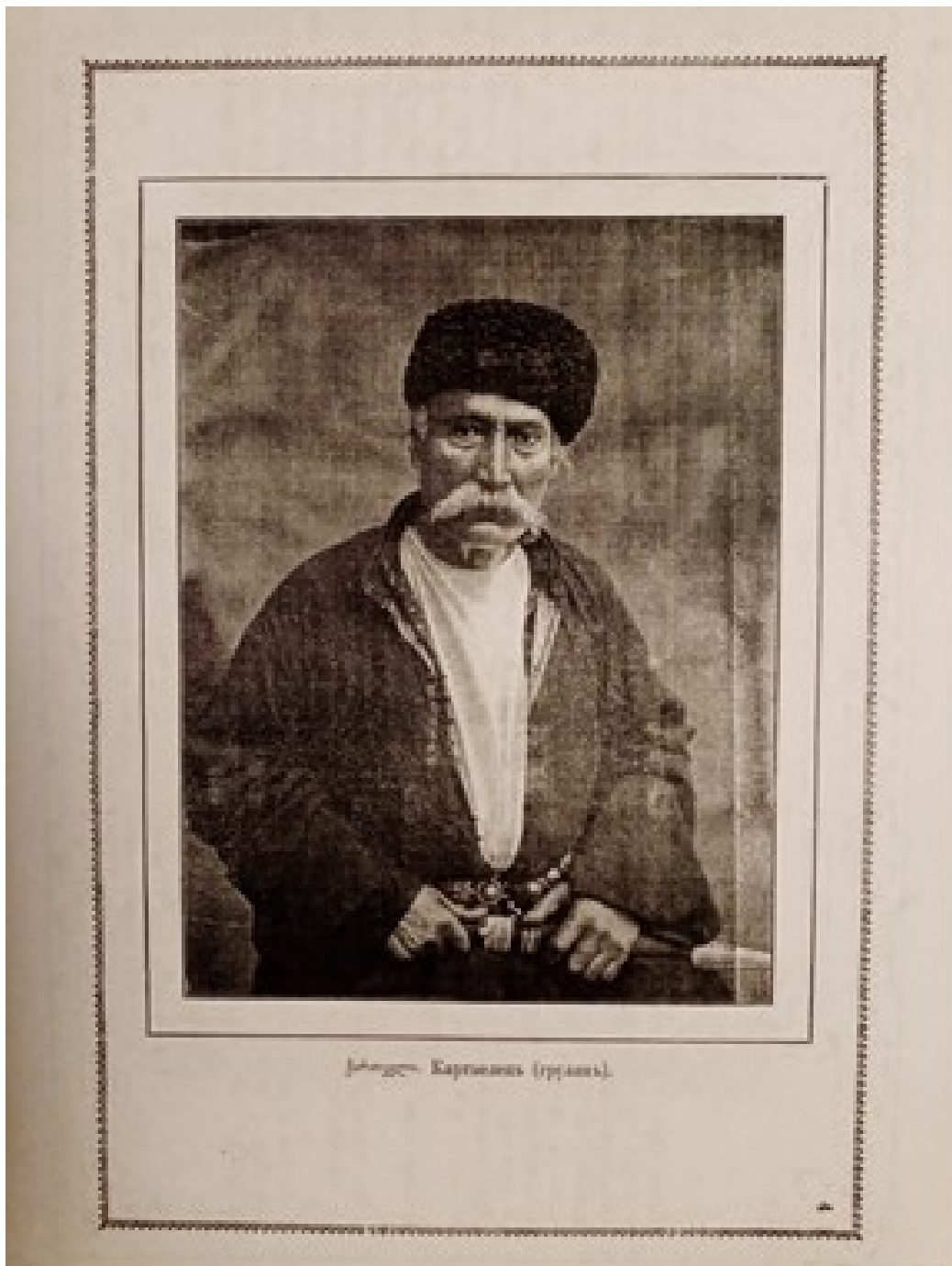
Иллюстр. 4. Образ Давита Агмашенебели в грузинской иконописи 19 века: между традиционной иконой и романтическим национализмом

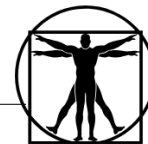


Иллюстр. 5. Образ Давита Агмашенебели в грузинском романтическом национализме (художник Гиорги Гегечкори)



Иллюстр. 6. Обложка альбома И. Ростомашвили «Картвельское племя», изданного в Тбилиси в 1896 и ставшего одной из первых попыток этнографической фиксации грузинской национальной телесности





პატარა ქართველი. Маленькій груз.



ქალ. ქ. ქათამაძე. Грузинка въ шубѣ.

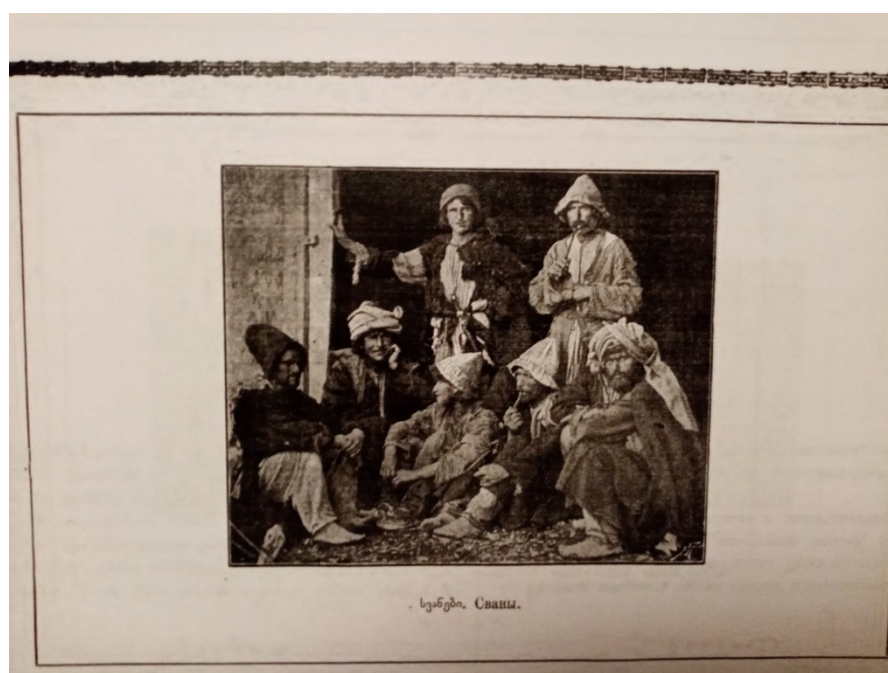
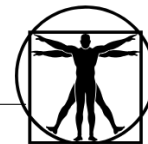


ქართველი თავადშვილი. Грузинскій князь.



ქართველი აზნაურები. Карталинскіе дворяне.

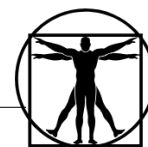




Иллюстр. 7 – 13. Этнографические, социальные и культурные типы грузинской телесности в Альбоме Иване Ростомашвили «Картвельское племя», 1896



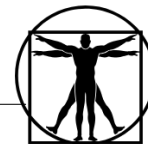
Иллюстр. 14. Памятник Вахтангу Горгасали. Скульптор Э. Амашукели, архитекторы Т. Канделаки, Д. Морбедадзе. 1967



**Иллюстр. 15. Памятник Акаки Церетели и Илии Чавчавадзе. Скульпторы В. Топуридзе и Ш. Микатадзе. Архитектор К. Чхеидзе. Тбилиси. 1958.
Проспект Шота Руставели, 10**



**Иллюстр. 16. «Мать Картли». Архитектор Элгуджа Амашукели. 1958,
Холм Сололаки. Тбилиси**

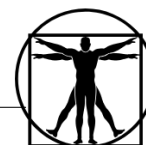


Иллюстр. 17 – 18

**Фигурка тамады, найденная археологами в Западной Грузии, и
современный Памятник тамаде (Тбилиси. Улица Сиони) как попытки
актуализации непрерывности в историческом и культурном развитии
грузинской телесности**



Иллюстр. 19. Оригинальный грузинский постер фильма «Мамлюк», 1958



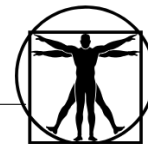
Иллюстр. 20. Грузинское маскулинная героическая телесность и угроза ориентализации: грузинское тело в восточных декорациях



Иллюстр. 21. Два исторических и культурных типа картвельской телесности в националистическом воображении советских грузинских интеллектуалов: ориентализированная и вестернезированная (европеизированная) телесности



Иллюстр. 22. Этнический стиль, этнографизация или симуляция этничности? Этнические мотивы и образы визуально широко представлены в грузинской моде и модной индустрии современной Сакартвело.



Иллюстр. 23. Общество потребления и массовая культура превращают элементы традиционной картвельской телесности в часть фэшн-культы, игнорируя этнические и культурные границы. Американская модель палестинского происхождения Белла Хадид в платье дизайнера Дэвида Комы, имитирующим элементы традиционной грузинской чохи.



ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстр. 1. Образ царицы Тамар в традиционной грузинской иконописи. Источник: Tamar mepis saplavi nar'ovnia. Retrieved from <http://chiti.ge/news/2986-tamar-mepis-saplavi-narovnia>

Иллюстр. 2. Образ царицы Тамар в современной иконописи как фронтальный случай архаичной культуры и романтического национализма. Источник: Царица Тамара и порожденные ею образы в искусстве. Retrieved from <http://eaculture.ru/dates/2346>

Иллюстр. 3. Давит IV Агмашенебели (Строитель) в картвельском традиционном средневековом визуальном дискурсе: фреска монастыря Гелати. Источник: Давид IV Агмашенебели. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/davit_IV_aghmashenebeli

Иллюстр. 4. Образ Давита Агмашенебели в грузинской иконописи 19 века: между традиционной иконой и романтическим национализмом. Источник: Давид IV Агмашенебели. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/davit_IV_aghmashenebeli

Иллюстр. 5. Образ Давита Агмашенебели в грузинском романтическом национализме (художник Гиорги Гегечкори). Источник: Давид IV Агмашенебели. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/davit_IV_aghmashenebeli

Иллюстр. 6. Обложка альбома И. Ростомашвили «Картвельское племя», изданного в Тбилиси в 1896 и ставшего одной из первых попыток этнографической фиксации грузинской национальной телесности (Архив автора)

Иллюстр. 7 – 13. Этнографические, социальные и культурные типы грузинской телесности в Альбоме Иване Ростомашвили «Картвельское племя», 1896 (Архив автора)

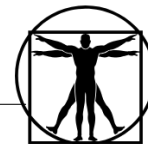
Иллюстр. 14. Памятник Вахтангу Горгасали. Скульптор Э. Амашукели, архитекторы Т. Канделаки, Д. Морбедадзе. 1967. Источник: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

Иллюстр. 15. Памятник Акаки Церетели и Илии Чавчавадзе. Скульпторы В. Топуридзе и Ш. Микатадзе. Архитектор К. Чхеидзе. Тбилиси. 1958. Проспект Шота Руставели, 10. Источник: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

Иллюстр. 16. «Мать Картли». Архитектор Элгуджа Амашукели. 1958,

Холм Сололаки. Тбилиси. Источник: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

Иллюстр. 17 – 18. Фигурка тамады найденная археологами в Западной Грузии и современный Памятник тамаде (Тбилиси. Улица



Сиони) как попытки актуализации непрерывности в историческом и культурном развитии грузинской телесности. Источник: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

Иллюстр. 19. Оригинальный грузинский постер фильма «Мамлюк», 1958. Источник: Mamluki (filmi). Retrieved from [https://ka.wikipedia.org/wiki/mamluki_\(filmi\)](https://ka.wikipedia.org/wiki/mamluki_(filmi))

Иллюстр. 20. Грузинское маскулинная героическая телесность и угроза ориентализации: грузинское тело в восточных декорациях. Источник: Mamluki (filmi). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FswFWum9vUc> Иллюстр. 21. Два исторических и культурных типа картвельской телесности в националистическом воображении советских грузинских интеллектуалов: ориентализированная и вестернезированная (европеизированная) телесности. Источник: Mamluki (filmi). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FswFWum9vUc>

Иллюстр. 22. Этнический стиль, этнографизация или симуляция этничности? Этнические мотивы и образы визуально широко представлены в грузинской моде и модной индустрии современной Сакартвело. Источник: Erovnuli samosis dghe – gatsotskhlebuli ist'oria k'ult'uris p'op'ularizatsiistvis. Retrieved from <http://dalma.news/ge/erovnuli-samosis-dge-gacocxlebuli-istoria-kulturis-popularizaciistvis/>

Иллюстр. 23. Общество потребления и массовая культура превращают элементы традиционной картвельской телесности в часть фэшн-культы, игнорируя этнические и культурные границы. Американская модель палестинского происхождения Белла Хадид в платье дизайнера Дэвида Комы, имитирующим элементы традиционной грузинской чохи. Источник: Королева красных дорожек Белла Хадид выбирает чоху от Дэвида Комы. Retrieved from <https://sova.news/2017/05/25/19591/>

SOURCES OF ILLUSTRATIONS

Illustr. 1. The image of Queen Tamar in traditional Georgian icon painting. Source: The tomb of Queen Tamar has been found. Retrieved from <http://chiti.ge/news/2986-tamar-mepis-saplavi-napovnia>

Illustr. 2. The image of Mepe Tamar in modern icon painting as a frontier case of archaic culture and romantic nationalism. Source: Mepe Tamara and the images inspired by her in art. Retrieved from <http://eaculture.ru/dates/2346>

Illustr. 3. Davit IV Agmašenebeli (Builder) in Kartvelian traditional medieval visual discourse: a fresco of Gelati monastery. Source: David IV Agmašenebeli. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/davit_IV_agh-mashenebeli



Illustr. 4. The image of Davit Agmašenebeli in Georgian icon painting of the 19th century: between traditional icon and romantic nationalism. Source: Davit IV Agmašenebeli. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/davit_IV_aghmashenebeli

Illustr. 5. The image of Davit Agmashenebeli in Georgian romantic nationalism (artist Giorgi Gegečkori). Source: Davit IV Agmašenebeli. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/davit_IV_aghmashenebeli

Illustr. 6. Cover of Ivane Rostomašvili's album "Kartvelian tribe", published in Tbilisi in 1896, This book became one of the first attempts at ethnographic fixation of Georgian national corporality (Author's archive)

Illustr. 7 – 13. Ethnographic, social and cultural types of Georgian corporality in Ivane Rostomašvili's Album "Kartvelian tribe", 1896 (Author's archive)

Illustr. 14. Monument to Vakhtang Gorgasali. Sculptor E. Amašukeli, architects T. Kandelaki, D. Morbedadze. 1967. Source: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

Illustr. 15. Monument to Akaki Tsereteli and Ilia Čavčavadze. Sculptors V. Topuridze and Sh. Mikatadze. Architect K. Čkheidze. Tbilisi. 1958. Shota Rustaveli Avenue, 10. Source: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

Illustr. 16. "Mother of Kartli". Architect Elguja Amašukeli. 1958, Sololaki Hill. Tbilisi. Source: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

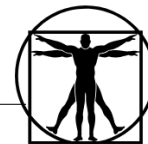
Illustr. 17 – 18. A figurine of a toastmaster (tomada) found by archaeologists in Western Georgia and a modern Tomada Monument (Tbilisi. Sioni Street) as an attempt to actualize the continuity in the historical and cultural developments of Georgian corporality. Source: Tbilisis dzeglebi. Retrieved from https://ka.wikipedia.org/wiki/tbilisis_dzeglebi

Illustr. 19. Original Georgian poster of the film "Mamluk", 1958. Source: Mamluki (filmi). Retrieved from [https://ka.wikipedia.org/wiki/mamluki_\(filmi\)](https://ka.wikipedia.org/wiki/mamluki_(filmi))

Illustr. 20. Georgian Masculine Heroic Corporeality and the Threat of Orientalization: Georgian Body in Oriental Scenery. Source: Mamluki (filmi). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FswFWum9vUc>

Illustr. 21. Two historical and cultural types of Kartvelian corporeality in the nationalist imagination of Soviet Georgian intellectuals: orientalized and westernized (Europeanized) corporeality. Source: Mamluki (filmi). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=FswFWum9vUc>

Illustr. 22. Ethnic style, ethnographicization or simulation of ethnicity? Ethnic motives and visual images are represented widely in Georgian fashion and the fashion industry of modern Sakartvelo. Source: Erovnuli samosis dghe - gatsotskhlebuli ist'oria k'ult'uris p'op'ularizatsiistvis. Retrieved from <http://dal->



ma.news/ge/erovnuli-samosis-dge-gacocxlebuli-istoria-kulturis-popularizacii-istvis/

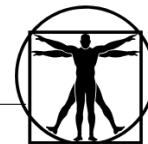
Illustr. 23. Consumer society and popular culture transform elements of traditional Kartvelian corporeality into a fashion cult, ignoring ethnic and cultural boundaries. Bella Hadid, an American model of Palestinian origin, wears a dress by designer David Koma that mimics the elements of a traditional Georgian dress known as chokha. Source: Red Carpet Queen Bella Hadid chooses a chokha from David Koma. Retrieved from <https://sova.news/2017/05/25/19591/>

Список литературы

- Ablotia, N. (2015). Kalaki da nišnebi “kartlis dedis” semiot’ik’a. Retrieved from Semiot’ik’a website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2015/08/03/nana-ablotia-kalki-danish/>
- Anderson, B. R. O. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Asatiani, S. (2020). Rodis khdeba seksi sakhipato: Tsodna, rogorts gadzliereba. Retrieved from Radio Tavisupleba website: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/30460029.html>
- Auestad, L. (2014). *Nationalism and the Body Politic*. Routledge.
- Barbakadze, Ts. (2017). Šešlilobis semiot’ik’a da tanamedrove lit’erat’uruli p’rotsesebi (p’ost’k’oloniuri kartuli p’oezia). Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit’erat’ura, eseist’ik’a, siurrealist’uri glemi, horori, p’ornograpiuli zghap’rebi, p’olit’ik’uri p’rovok’atsiebi website: <https://demo.ge:443/index.php?do=full&id=555>
- Barbakadze, Ts., & P’op’iašvili, N. (2018). Dialogi lit’erat’uraze. Retrieved from Semiot’ik’a website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2018/02/17/dialogi-lit%E2%80%99erat%E2%80%99uraze-tsir/>
- Baron, B. (2005). *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics*. University of California Press.
- Berek’ašvili, T. (2010). P’ost’modernizmi da masobrivi k’ult’ura. Retrieved from Semiot’ik’a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/21/tamar-berek%E2%80%99ashvili-_p%E2%80%99ost%E2%80%99m/
- Bezarašvili, K. (2010). Mšvenierebis tsneba bizant’iur, dzvel kartul estet’ik’aši da rustaveltan. Retrieved 5 February 2021, from Semiot’ik’a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/19/ketevan-bezarashvili-_mshv/
- Blain, K. N. (2019). *Set the World on Fire: Black Nationalist Women and the Global Struggle for Freedom*. University of Pennsylvania Press.
- Burčulaže, Z. (2011). *Gasaberi angeloz: Romani*. Bakur Sulakauris gamomc’emloba.
- Datiašvili, T. (2012). Udzravi da modzravi (globaluri da lok’aluri) dro. Retrieved from Semiot’ik’a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/01/26/t%E2%80%99ariel-datiashvili-_udzrav-2/
- Deisadze, E. (2010). 99. Retrieved from Arili. Sazogadoebriv-lit’erat’uruli zhurnali website: <http://arilimag.ge/erekle-daisadze-99>



- Džohadze, G. (2010a). Skheulis tavgadasavali: Kartuli versia. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/13/gia-jokhadze-_skheulis-tavga/
- Džohadze, G. (2010b). Skheulis tavgadasavali: Kartuli versia. Tsremli da t'irili. Retrieved 5 February 2021, from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/21/gia-jokhadze-_skheulis-tavga-2/
- Gogaberišvili, L. (2019). Dak'arguli k'lasik'a. Retrieved from Apinaži website: <https://apinazhi.ge/journal/38--.html>
- Gopinath, S. (2020). Body and Nation: Contesting Spaces and Narratives of Nationalism. In G. Ravindran (Ed.), *Deleuzian and Guattarian Approaches to Contemporary Communication Cultures in India* (pp. 33–51). New York: Springer.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jensen, E. N. (2010). *Body by Weimar: Athletes, Gender, and German Modernity*. New York: Oxford University Press.
- Khat'iašvili, T. (2005). Kali da mamak'atsi: Genderuli st'ereot'ip'ebi da modipik'atsiebi kartuli, amerik'uli da esp'anuri k'inis magalitze. *Genderi, k'ult'ura, Tanamedroveoba*, (1), 286–307.
- Koiava, R. (2015). Momkhmarebeli sazogadoeba. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=1217>
- Levy-Navarro, E. (2010). *Historicizing Fat in Anglo-American Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Lleshaj, S. (2015, June 14). The “National Mothers” of Socialism: From Mother Albania to the Mother of Georgia. Retrieved from Balkanist website: <https://balkanist.net/national-mothers-of-socialism/>
- Lortkipanidze, A. (2019). K'ino da t'eknologia—Erti dziris ori gza tu ori gzis ist'oriuli gadak'veta? Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=1660>
- Maisuradze, G. (1997). Khmalamots'dvili deda da dablagvebuli ukarkašo khmlebi, kartlis deda da dedis k'omp'leksi sakartveloši. Retrieved from Semiot'ik'a website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2015/08/03/nana-ablotia-kalki-da-nish/>
- Mčedlidze, T. (2011). Modernis šemdeg. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi. website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=847>
- Mčedlišvili, I. (2010). Renesansuli “adamianuri ganzomileba”, p'roektsia da modernuli p'roekt'i. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/21/irak%E2%80%99li-mch%E2%80%99edlishvili-_rene/
- P'at'aridze, L. (2010). Moklakeoba kartlis samepoši krist'ianizatsiis k'ont'ekst'š. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/09/21/lela-p%E2%80%99at%E2%80%99aridze-_moklakeo/



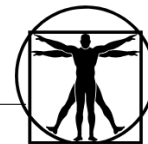
- Q'alabegašvili, Kh. (2016). Kartlis deda – msgavseba-dadast'urebis mighma darčenili sep'arat'izmi. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=1307>
- Rable, G. C. (1991). *Civil Wars: Women and the Crisis of Southern Nationalism*. Urbana – Champaign: University of Illinois Press.
- Ramišvili, L. (2009). Seksi da iverit mkhare. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=249>
- Ramišvili, L. (2010). Seksi, rogorts današauli. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=327>
- Rost'omašvili, I. (1896). *Kartvelta t'omi*. Tbilisi: St'amba Ev. Iv. Kheladzisa.
- Rost'ošvili, T. (2015). Kalakis semiot'ik'a: Ts'minda giorgis monument'i. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/08/tea-rost%E2%80%99oshvili_-kalakis-s/
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Šamugia, P. (2009). (M)oraluri seks. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=251>
- Tatarāšvili, T. (2014). Gender and Sexuality in Georgian movies | Feminism and Gender Democracy. Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/en/2014/06/25/gender-and-sexuality-georgian-movies>
- Tatarāšvili, T. (2017a). Dedoba, rogorts p'olit'ik'uri akt'i. Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2017/03/23/dedoba-rogorc-politikuri-akti>
- Tatarāšvili, T. (2017b). Dedobis nighabs mighma. Retrieved 5 February 2021, from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2017/06/01/dedobis-nigabs-migma>
- Tatarāšvili, T. (2018a). Dedobaze rogor vilap'arak'ot? Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2018/04/17/dedobaze-rogor-vilaparakot>
- Tatarāšvili, T. (2018b). Vin aris deda? Retrieved 5 February 2021, from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2018/06/14/vin-aris-deda>
- Tatarāšvili, T. (2018c). Vis ek'utvnis deda? Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2018/02/09/vis-ekutvnis-deda>
- Tevzadze, G. (2010). Tsnobierebis da q'opierebis estet'ik'is damat'eba. P'aradigma da určkhuli (pilosopiuri gonebis sakmis gamodzieba). Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/27/gigi-tevzadze-_p'aradigma-d/
- Whiffin, S. (2016, February 9). Body image and notions of nationalism and modernity. Retrieved from Brighton Journal of Research in Health Sciences website: <http://blogs.brighton.ac.uk/bjrhs/2016/02/09/body-image-and-notions-of-nationalism-and-modernity/>



- Zazanašvili, N. (2020). Bodibilingi. Retrieved from Apinaži website: <https://apinazhi.ge/journal/321--.html>
- Žgent'i, O. (2007). *Natsionaluri da sotsialuri sak'itkhi kartul k'inoši*. Tbilisi: Teat'risa da k'inos universit'et'i.
- Андроникашвили, З. (2008, Октябрь 16). Слава Бессилия. Мартирологическая парадигма грузинской политической теологии. Retrieved from ბაალ ანდრონიკაშვილი website: <http://andronikashvili.blogspot.com/2008/10/c.html>

References

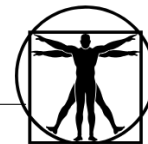
- Ablotia, N. (2015). Kalaki da nišnebi "kartlis dedis" semiot'ik'a. Retrieved from Semiot'ik'a website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2015/08/03/nana-ablotia-kalki-danish/>
- Anderson, B. R. O. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Andronikashvili, Z. (2008, October 16). Glory of Impunity. The Martyrological Paradigm of Georgian Political Theology. Retrieved from ბაალ ანდრონიკაშვილი website: <http://andronikashvili.blogspot.com/2008/10/c.html>
- Asatiani, S. (2020). Rodis khdeba seksi sakhipato: Tsodna, rogorts gadzliereba. Retrieved from Radio Tavisupleba website: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/30460029.html>
- Auestad, L. (2014). *Nationalism and the Body Politic*. Routledge.
- Barbakadze, Ts. (2017). Šešlilobis semiot'ik'a da tanamedrove lit'erat'uruli p'rotsesebi (p'ost'k'oloniuri kartuli p'oezia). Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://demo.ge:443/index.php?do=full&id=555>
- Barbakadze, Ts., & P'op'iašvili, N. (2018). Dialogi lit'erat'uraze. Retrieved from Semiot'ik'a website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2018/02/17/dialogi-lit%E2%80%99uraze-tsir/>
- Baron, B. (2005). *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics*. University of California Press.
- Berek'ašvili, T. (2010). P'ost'modernizmi da masobrivi k'ult'ura. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/21/tamar-berek%E2%80%99ashvili-_p%E2%80%99ost%E2%80%99m/
- Bezarašvili, K. (2010). Mšvenierebis tsneba bizant'iur, dzvel kartul estet'ik'aši da rustaveltan. Retrieved 5 February 2021, from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/19/ketevan-bezarashvili-_mshv/
- Blain, K. N. (2019). *Set the World on Fire: Black Nationalist Women and the Global Struggle for Freedom*. University of Pennsylvania Press.
- Burčulaže, Z. (2011). *Gasaberi angelozi: Romani*. Bakur Sulakauris gamomc'emloba.
- Datiašvili, T. (2012). Udzravi da modzravi (globaluri da lok'aluri) dro. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/01/26/t%E2%80%99ariel-datiashvili-_udzrav-2/



- Deisadze, E. (2010). 99. Retrieved from Arili. Sazogadoebriv-lit'erat'uruli zhurnali website: <http://arilimag.ge/erekle-daisadze-99>
- Džohadze, G. (2010a). Skheulis tavgadasavali: Kartuli versia. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/13/gia-jokhadze-_skheulis-tavga/
- Džohadze, G. (2010b). Skheulis tavgadasavali: Kartuli versia. Tsremli da t'irili. Retrieved 5 February 2021, from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/21/gia-jokhadze-_skheulis-tavga-2/
- Gogaberišvili, L. (2019). Dak'arguli k'lasik'a. Retrieved from Apinaži website: <https://apinazhi.ge/journal/38--.html>
- Gopinath, S. (2020). Body and Nation: Contesting Spaces and Narratives of Nationalism. In G. Ravindran (Ed.), *Deleuzian and Guattarian Approaches to Contemporary Communication Cultures in India* (pp. 33–51). New York: Springer.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jensen, E. N. (2010). *Body by Weimar: Athletes, Gender, and German Modernity*. New York: Oxford University Press.
- Khat'iašvili, T. (2005). Kali da mamak'atsi: Genderuli st'ereot'ip'ebi da modipik'atsiebi kartuli, amerik'uli da esp'anuri k'inოს magalitze. *Genderi, k'ult'ura, Tanamedroveoba*, (1), 286–307.
- Koiava, R. (2015). Momkhmarebeli sazogadoeba. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=1217>
- Levy-Navarro, E. (2010). *Historicizing Fat in Anglo-American Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Lleshaj, S. (2015, June 14). The “National Mothers” of Socialism: From Mother Albania to the Mother of Georgia. Retrieved from Balkanist website: <https://balkanist.net/national-mothers-of-socialism/>
- Lortkipanidze, A. (2019). K'ino da t'eknologia—Erti dziris ori gza tu ori gzis ist'oriuli gadak'veta? Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=1660>
- Maisuradze, G. (1997). Khmalamots'dvili deda da dablagvebuli ukarkašo khmlebi, kartlis deda da dedis k'omp'leksi sakartveloši. Retrieved from Semiot'ik'a website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2015/08/03/nana-ablotia-kalki-da-nish/>
- Mčedlidze, T. (2011). Modernis šemdeg. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi. website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=847>
- Mčedlišvili, I. (2010). Renesansuli “adamianuri ganzomileba”, p'roektsia da modernuli p'roekt'i. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/21/irak%E2%80%99li-mch%E2%80%99edlishvili-_rene/



- P'at'aridze, L. (2010). Mokalakeoba kartlis samepoši krist'ianizatsiis k'ont'ekst'si. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/09/21/lela-p%E2%80%99at%E2%80%99aridze-_mokalakeo/
- Q'alabegashvili, Kh. (2016). Kartlis deda – msgavseba-dadast'urebis mighma darčenili sep'arat'izmi. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=1307>
- Rable, G. C. (1991). *Civil Wars: Women and the Crisis of Southern Nationalism*. Urbana – Champaign: University of Illinois Press.
- Ramišvili, L. (2009). Seksi da iveri mkhare. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=249>
- Ramišvili, L. (2010). Seksi, rogorts današauli. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=327>
- Rost'omašvili, I. (1896). *Kartvelta t'omi*. Tbilisi: St'amba Ev. Iv. Kheladzisa.
- Rost'ošvili, T. (2015). Kalakis semiot'ik'a: Ts'minda giorgis monument'i. Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/08/tea-rost%E2%80%99oshvili_-kalakis-s/
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Šamugia, P. (2009). (M)oraluri seksu. Retrieved from Demo.ge: Tanamedrove pilosopia, lit'erat'ura, eseist'ik'a, siurrealist'uri glemi, horori, p'ornograpiuli zghap'rebi, p'olit'ik'uri p'rovok'atsiebi website: <https://www.demo.ge:443/index.php?do=full&id=251>
- Tatarashvili, T. (2014). Gender and Sexuality in Georgian movies | Feminism and Gender Democracy. Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/en/2014/06/25/gender-and-sexuality-georgian-movies>
- Tatarashvili, T. (2017a). Dedoba, rogorts p'olit'ik'uri akt'i. Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2017/03/23/dedoba-rogorc-politikuri-akti>
- Tatarashvili, T. (2017b). Dedobis nighabs mighma. Retrieved 5 February 2021, from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2017/06/01/dedobis-nighabs-migma>
- Tatarashvili, T. (2018a). Dedobaze rogor vilap'arak'ot? Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2018/04/17/dedobaze-rogor-vilaparakot>
- Tatarashvili, T. (2018b). Vin aris deda? Retrieved 5 February 2021, from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2018/06/14/vin-aris-deda>
- Tatarashvili, T. (2018c). Vis ek'utvnis deda? Retrieved from Heinrich-Böll-Stiftung website: <http://feminism-boell.org/ka/2018/02/09/vis-ekutvnis-deda>
- Tevzadze, G. (2010). Tsnobierebis da q'opierebis estet'ik'is damat'eba. P'aradigma da určkhuli (pilosopiuri gonebis sakmis gamodzieba). Retrieved from Semiot'ik'a website: https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/27/gigi-tevzadze-_p'aradigma-d/
- Whiffin, S. (2016, February 9). Body image and notions of nationalism and modernity. Retrieved from Brighton Journal of Research in Health Sciences website: <http://>



blogs.brighton.ac.uk/bjrhs/2016/02/09/body-image-and-notions-of-nationalism-and-modernity/

Zazanašvili, N. (2020). Bodibildingi. Retrieved from Apinaži website: <https://apinazhi.ge/journal/321--.html>

Žgent'i, O. (2007). *Natsionaluri da sotsialuri sak'itkhi kartul k'inoši*. Tbilisi: Teat' risa da k'inos universit'et'i.



THE QUEENS' QUARREL. HIGHLIGHTS ON THE DEPICTION OF KRIEMHILD AND BRUNHILD IN ARTS AND LITERATURE¹

Gunter E. Grimm

University of Duisburg-Essen. Essen, Germany. Email: gunter.grimm[at]uni-due.de

Abstract

The main heroines of the German heroic epic "The Song of the Nibelungs" are the Burgundian princess Kriemhild, who became the wife of the protagonist Siegfried, and the Icelandic heroic maiden Brunhild, whose hand Siegfried wins in a fierce battle in order to give Brunhild over to the Burgundian king in exchange for his lover's hand. Jealousy, a sharp dispute about social status and personal hostility between the two heroines result in a fierce quarrel at the gate of the Worms Cathedral. In this key scene, one heroine blames the other for the alleged premarital loss of virginity and shows her rival a belt as an evidence. The acute, tense conflict of characters and wills, outlined in this scene, has long been of interest to writers and artists. The scene of Queens' Quarrel has become the subject of numerous works of art. This article examines the peculiarities of female characters' visualization: how their bodies, clothes, appearance are depicted in works of literature, fine arts and cinema. The article is richly provided with illustrations and figurative examples.

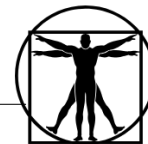
Keywords

"The song of the Nibelungs"; depiction; Kriemhild; Brunhild; body; illustrations; image; Nibelungs; picture



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

1 Немецкоязычная версия доступна по ссылке: http://www.nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Grimm_Koeniginnen.pdf Для цитирования немецкоязычной версии указывать: Gunter E. Grimm: Der Streit der Königinnen (August 2020). In nibelungenrezeption. http://www.nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Grimm_Koeniginnen.pdf



ССОРА КОРОЛЕВ. ИЗОБРАЖЕНИЯ КРИМГИЛЬДЫ И БРУНГИЛЬДЫ В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ¹

Гримм Гунтер Е.

Университет Дуйсбурга-Эссена. Эссен, Германия. Email: gunter.grimm[at]uni-due.de

Аннотация

Главные героини германского героического эпоса «Песнь о нибелунгах» — это бургундская принцесса Кримгильда, ставшая женой главного героя Зигфрида, и исландская дева-богатырша Брунгильда, чью руку Зигфрид добывает в жестоком бою, чтобы отдать ее бургундскому королю Гунтеру в обмен на руку Кримгильды. Ревность, спор о социальном статусе, личная неприязнь между обеими героинями выливаются в жестокую ссору у ворот Вормского собора. В этой ключевой сцене одна героиня обвиняет другую в якобы имевшей место добрачной потере девственности и предъявляет сопернице пояс в качестве доказательства. Острый, напряженный конфликт характеров и воля, обрисованный в этой сцене, с давних пор интересовал деятелей искусства. Сцена «ссора королев» послужила сюжетом многочисленных художественных произведений. В настоящей статье рассматриваются особенности визуализации героинь, их тел, одежды, внешнего облика в произведениях литературы, изящного искусства и кинематографа. Статья насыщена иллюстрациями и образными примерами.

Ключевые слова

«Песнь о нибелунгах»; изображение; Кримгильда; Брунгильда; тело; иллюстрации; образ; нибелунги; Картина



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

1 Перевод с немецкого Саракаева Э. А.



ВВЕДЕНИЕ

Архиконсервативный поэт и профессор истории Феликс Дан – известный сегодня только как автор большого исторического романа «Битва за Рим» – написал немало стихотворений по мотивам мифа о нибелунгах. Один из них называется «Предсмертная песнь Хагена» и в нем Хаген в конце смертельной битвы заявляет:

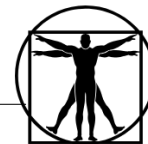
So sei'n verflucht die Weiber,
Weib ist, was falsch und schlecht:
Hier um zwei weiße Leiber
Verdirbt Burgunds Geschlecht
(Dahn 1910, 263).

Да будут прокляты женщины,
Женщина – это то, что неправиль-
но и плохо:
Здесь из-за двух белоснежных тел
Истреблен весь род бургундов.

Это доказывает, пусть даже с очень односторонней точки зрения, насколько важны были эти две женщины для истории бургундов (и немецкой литературы). В статье мы покажем, как образы двух соперничающих главных героинь «Песни о нибелунгах» были представлены в литературе и искусстве в течении последних двухсот лет. При этом изобразительное искусство обеспечивает иконографические стереотипы, которые сформировались на протяжении всей истории, тогда как литература интерпретирует явные или скрытые мотивы поступков героев.

Наш обзор различных этапов интерпретации образов героинь будет обхватывать по полвека, потому что допустимо предположить, что через каждые полвека исторические предпосылки, социальные и психические условия восприятия поэмы и ее героинь серьезно изменяются, новый век приходит к новому взгляду на мир и искусство. Мы рассмотрим в статье следующие этапы:

1. Первый этап: конец XVIII века, время расцвета классицизма в искусстве и литературе. Доминирует аполитичная точка зрения. Политические аспекты всплывают только с наполеоновским владычеством и начинают доминировать в XIX веке.
2. Второй этап: середина XIX века. Это время в искусстве представляет собой неоднородную смесь из движения назаретян и историзма, с любопытным сочетанием политических и художественных мотивов.
3. Третий этап: искусство и литература в прусско-германской империи – от объединения страны вплоть до Первой мировой войны: на образы героинь все чаще влияют националистические установки.



4. Завершающий этап: Во время Третьего рейха искусство и литература залезают в дебри расизма, империализма, национализма.

БРУНГИЛЬДА И КРИМГИЛЬДА В «ПЕСНИ О НИБЕЛУНГАХ»

Иконография персонажей поэмы принципиально интересна тем, что художники и поэты пытаются отразить во внешности своих героев их сущность. Внешний вид персонажей носит знаковый характер. Это дает зрителю или читателю первое впечатление, заставляет воспринимать персонажа симпатичным или отталкивающим, вызывающим интерес или отторжение. Любой, кто знаком с сюжетом «нибелунгов», имеет достаточно ясное представление о том, как выглядят два главных героя-мужчины даже до чтения самого произведения: «могучий» Зигфрид и «свирепый» Хаген. Это, конечно, очень общие эпитеты. Сама «Песнь о нибелунгах» почти не описывает своих героев. Представления о внешности персонажей восходят к моделям восприятия XIX века и имеют идеологическую основу: белокурая кожа Зигфрида указывает на германское происхождение; Хагена обычно изображают с черными волосами, похожим на черного альба; если художник хочет провести аналогию с предателем Иудой, он изображает Хагена рыжеволосым.

Кримгильда

Что касается двух главных женских персонажей, вышеизложенное верно и для них. Кримгильда присутствует в поэме от самого начала до самого конца, весь эпос по сути – это ее история. Описание этой героини приводится уже в первой строфе поэмы:

Ez wuohs in Búrgónden ein vil édel magedīn, /
Daz in allen landen niht scœners mohte sīn, /
Kriemhilt geheizen: si wart ein scœne wīp. (Das Nibelungenlied, 1965)

Жила в земле бургундов девица юных лет
Знатней ее и краше еще не видел свет
Звалась она Кримгильдой и так была мила.... (Песнь о нибелунгах, 1975, с. 359)

Вторая строфа продолжает тему:

Der minneclīchen meide triuten wol gezam. / [...]
âne mâzen schoene sô was ir edel lîp. /
der juncvrouwen tugende zierten ânderiu wîp

Любить ее всем сердцем охотно б каждый стал.
Кто раз ее увидел, тот лишь о ней мечтал.
Наделена высокой и чистою душой,

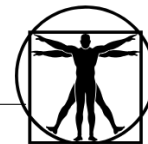


Примером быть она могла для женщины любой (Песнь о нибелунгах, 1975, с. 359).

Более общим описание и быть не может: героиня была красивой, знатной и милой. Позже, когда начинается история любви героини к Зигфриду, текст дает еще несколько подсказок. Зигфрид задумал жениться на бургундской принцессе «из-за её несравненной красоты» («durch ir untmâzen scone») (строфа 49); его отца Зигмунда беспокоит то, что он выбрал даму со слишком «высоким духом» (строфа 50). В начале автор поэмы часто называет Кримгильду “minneclîch”, что означает «милая», или “minnewert” «вызывающая любовь». Позже, когда героиня превращается в безжалостную мстительницу, она в лучшем случае становится «scone» – «пригожей». В целом, можно различить четыре фазы жизни Кримгильды и, следовательно, четыре способа ее описания:

На первом этапе Кримгильда – это “minneclîche meit”, милая, красивая, чудесная девушка, на втором – любящая и острая на язык жена, на третьем – скорбящая вдова, в четвертой фазе наводящая ужас мстительница. Она ближе всего к нам в своей неумеренной скорби по убитому мужу, когда она бросается на его труп и потом снова приказывает достать его из гроба.

В наше время трудно понять с психологической точки зрения, почему после убийства Зигфрида Кримгильда не вернулась в Нидерланды со своим свёкром Зигмундом, оставила своего маленького сына расти без матери, а поселилась вместо этого в Вормсе и стала жить там вдовой, почему из всех мест она выбрала то, где ее победоносная соперница Брунгильда была королевой, а ее заклятый враг Хаген занимал доминирующее положение при дворе. Хаген не только убил ее мужа Зигфрида, но и лишил ее наследства, утопив ее собственность, клад нибелунгов, в Рейне. Только после повторного брака с Этцелем, правителем гуннов, Кримгильда получила возможность реализовать свои мечты о мести и претворить их в жизнь с помощью тщательно разработанной системы вассально-сюзеренных отношений. Современному читателю нужно всегда помнить, что в средние века *ordo*, то есть социальный порядок с его строгими классификациями, считался данным Богом, его нельзя было поколебать. В любом случае сохранение божественного порядка было первым принципом, которому должны были подчиняться личные эмоции и желания. Поэтому образ последней фазы, образ Кримгильды как безжалостной беспощадной мстительницы, доминирует в восприятии людей эпохи раннего Нового времени.



Брунгильда

В «Песни о нибелунгах» фигура ее соперницы – амазонки Брунгильды изображена гораздо более одномерной¹, а в скандинавской традиции все наоборот: там мы видим валькирию Брунгильду, заключившую любовный договор с Зигфридом и опозоренную им. Жена героя Гудрун остается бледной тенью. В конце концов, у немецкой Брунгильды тоже иностранные корни – она живет в далекой Исландии и считается красивой и сильной женщиной – это, в некотором смысле, остается пережитком ее мифического происхождения. К Брунгильде «Песня о нибелунгах» прилагает такие эпитеты как: «unmâzen schoene» «несравненная красота», «michel ir kraft» «могучая сила», «vil hêrlîche wîp» «высокородная госпожа», но также «des tiuvêles wîp» «дьявольская баба, чертовка» (строфа 438)².

Итак, автор поэмы создает образ двух прекрасных женщин, и, конечно, тогда, как и сейчас, читатели задавались вопросом, кто из них двоих получит лавровый венец «первой красавицы» в Бургундском царстве. Автор даёт на это интересный ответ:

Dô speheten mit den ougen die ê hôrten jehen,
daz si alsô schoenes heten niht gesehen
sô die vrouwen beide: des jach man âne lûge.
ouch kôs man an ir lîbe dâ deheiner slahte trûge. (строфа 592)
Die vrouwen spehen kunden unt minneclîchen lîp,
die lobten durch ir schoene daz Guntheres wîp.
dô sprâchen dâ di wîsen, die hetenz baz besehen,
man mœhte Kriemhilden wól für Prûnhilden jehen. (строфа 593)

Кто знал их лишь по слухам, тот убедился разом,
Что не напрасно верил восторженным рассказам
И что обеим девам прикрас отнюдь не надо,
Чтоб всех соперниц затмевать и восхищать все взгляды.
Кто мнил себя судьёю по части красоты,
Тот восхвалял Брунгильды точеные черты;
А кто был и постарше, и малость поумнее,
Тот предпочтенье отдавал Кримгильде перед нею. (Песнь о нибелунгах, 1975, 426)

Позже, в связи с ее зловещим поведением на брачном ложе, Гунтер называет свою жестокую жену “vreislichez wîp” (строфа 655), «ужасной женщиной» — что неудивительно, учитывая, что она подвесила его на

- 1 Об образе Брунгильды подробнее см. Priska Steger 1996, стр. 341-366. В частности, раздел 2. «Куртуазная» Брунгильда и ее изображение в трех основных сценах «Песни о нибелунгах», стр. 349 и далее.
- 2 См. об этом Schulze 2004, стр. 104-116. Урсула Шульце исследует демонические и разрушительные элементы в женских образах «Песни о нибелунгах». Для объяснения природы Брунгильды, конечно, не требуется никаких образов из античности, поскольку фигура валькирии в германской мифологии является аналогом греческой амазонки.



крюк на стене в первую брачную ночь. После того как Зигфрид побеждает ее еще раз, Брунгильда кажется прирученной, позже у нее рождается сын, она переживает невероятное унижение от Кримгильды и триумф над ненавистной соперницей после убийства Зигфрида (строфа 1100). Затем она вообще исчезает из поля зрения. Вот и все о двух главных героинях.

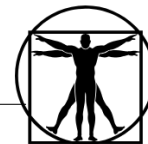
ССОРА НА СТУПЕНЯХ СОБОРА

Как известно, конфликт между двумя женщинами разгорелся во время их долгожданной встречи. Кульминацией этого события стала знаменитая сцена по пути в церковь, когда две королевы спорят о праве прохода в церковь. Этот конфликт возможен только в обществе престижа, и его лучше всего можно описать барочным термином «состязание чести». В отличие от наших времен, в средние века существовала кастовая классовая структура, которая варьировалась от высокого дворянства до разных классов горожан, опускаясь вниз до крестьян и бродяг.

Внутри самого дворянского сословия были очень большие различия. Во главе иерархии стоял король, за ним следовали различные князья, наконец, было несколько богатых, но не независимых лордов, которые получили свою собственность в качестве феодалных владений и, следовательно, были ленниками – вассалами. В «Песне о нибелунгах» к ним применяется термин “Eigenholde” или “Eigene”. Ленники были обязаны выполнять для сюзерена определенные услуги, такие как финансовые взносы или военная служба. Брак с такими людьми был запрещен для представителей высшей знати. Это объясняет основной конфликт, почему Брунгильда так удивилась, что ее супруг, богатый и могущественный король Гунтер, отдает свою сестру Кримгильду не кому иному, как собственному леннику.

Ссора королев обостряется, когда Брунгильда приказывает Кримгильде, жене якобы вассала, идти в церковь позади нее самой, королевы. После этого публичного унижения Кримгильда берется за самое сильное оружие, свое тайное знание: «Как наложница моего мужа могла стать королевской женой?» (“Wie möhte mannes kebse werden immer küniges wîp?”) (Строфа 839) И в пояснение она добавляет: «Зигфрид был первым, кто овладел прекрасным телом Брунгильды; он лишил ее девственности. Как ей пришлось в голову полюбить его, если он был слугой?»

Затем “daz wortræze wîp” «острая на язык женщина» (Строфа 845) проносится мимо безмолвной Брунгильды в собор на службу, а затем



предоставляет мнимое доказательство ее утверждения: кольцо и пояс Брунгильды. Далее король Гунтер благоразумно принимает заверения Зигфрида, что тот никогда не говорил ничего подобного своей жене, что ее заявление было ложью, но обвинение в том, что Брунгильда – наложница повисает в воздухе, а вместе с ним и публичный позор королевы. Для верного вассала Хагена это достаточная причина, чтобы вмешаться в конфликт, что кончается для Зигфрида фатально. Таковы факты, представленные в «Песни о нибелунгах».

Что сделали в последующие века художники, живописцы, скульпторы, поэты и люди театра из этого напряженного сюжета? При выборе используемых примеров мы придерживаемся принципа исторической рецепции и анализируем наиболее убедительные документы и источники, которые были получены от многих людей и поэтому оказали значительное влияние, послужив формированию стереотипов.

КЛАССИЦИЗМ В ИСКУССТВЕ 1800-ЫХ ГОДОВ

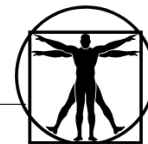
На первом этапе Винкельмановский классицизм доминирует во всем искусстве с точки зрения концепции и дизайна. То же самое происходит и с литературой. Профессор литературы из Цюриха Иоганн Якоб Бодмер использовал гомеровский размер, гекзаметр, в своей эпической поэме «Местъ сестры» 1767 года (Bodmer, 1767). Его соотечественник Иоганн Генрих Фюссли представлял это направление в изобразительном искусстве. Фюссли перевел произведения Винкельмана, чей идеал искусства в духе классицизма оказал на него сильное влияние. В Риме, где он проживал с 1770 по 1778 год, Фюссли изучал античные произведения искусства и познакомился с художником-классицистом Антоном Рафаэлем Менгсом, а также с французским художником Жаном-Луи Давидом. Собственные обширные живописные и графические работы Фюссли находятся между полюсами классицизма и романтизма. Эта странная амбивалентность также характерна для написанных им между 1798 и 1820 годами рисунков и картин, иллюстрирующих «Песнь о нибелунгах». При этом художник также был знаком со скандинавской версией саги о нибелунгах.



**Иллюстрация 1. И.Г. Фюссли. Брунгильда видит
Зигфрида в кольце пламени (1800-1810)**



**Иллюстрация 2. И.Г. Фюссли. Брунгильда взирает на Гунтера,
подвешенного ею на крюк (1807)**

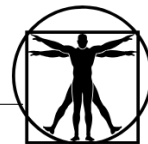


Это заметно в его изображении Зигфрида, едущего через кольцо пламени, навстречу Брунгильде, вооруженной шлемом и щитом. В иных случаях он придерживается немецкой версии для своих иллюстраций. Уже на выполненном индийской тушью рисунке «Брунгильда взирает на Гунтера, подвешенного ею на крюк», эстетическая биполярность определяет визуализацию: с одной стороны, на картине представлен идеал Винкельмана – благородная простота и тихое величие. С другой стороны, здесь есть идеал безвременья. «Он избегал любой индивидуальной характеристики, чтобы раскрыть в целом человеческую суть персонажей» (Schulte-Wülwer, 1980, р. 14). В отличие от обнаженных, как античные герои, мужчин, героини появляются в современных нарядах, а именно в одежде в стиле Империи – как на рисунке пером, на котором Кримгильда хвалится перед Брунгильдой своим мужем (1805 г.) так и на карандашном рисунке «Ссора королев» (1805 г.), где Зигфрид в героической наготе виден вдалеке, в зеркальном отражении, как объект любви двух женщин, сидящих на переднем плане. Эта прямо-таки шизофреническая гендерная специфика становится еще более очевидной на других рисунках, например, на карандашном рисунке, изображающем Зигфрида на коленях перед Кримгильдой (1807), или на рисунке карандашом и тушью, где изображена изобретенная самим Фюссли сцена: Зигфрид уже тайно женат на Кримгильде, Хаген подсматривает за их свиданием после победы над саксами (1817 г.)

Даже во время первой брачной ночи Брунгильда застенчиво прикрыва вуалью, а волосы у нее заколоты в модную причёску. Ориентируясь на актуальную моду в одежде, Фюссли осовременивает сюжет и тем самым доказывает вневременность происходящего (Storch, 1987, pp. 128-130).



**Иллюстрация 3. И.Г. Фюсли. Зигфрид на коленях
перед Кримгильдой (1807)**



**Иллюстрация 4. И.Г. Фюсли. Хаген подсматривает за свиданием
Зигфрида, тайно обвенчавшегося с Кримгильдой
после победы над саксами (1817)**



**Иллюстрация 5. И.Г. Фюссли. Кримгильда похваляется
своим мужем перед Брунгильдой (1805)**

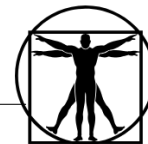
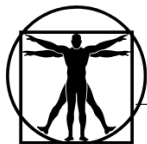


Иллюстрация 6. И.Г. Фюссли. Ссора королев (1805)

С особым сочувствием Фюссли относится к образу Кримгильды, которую он изображает то влюбленной девицей, то скорбящей и обвиняющей вдовой в жестоком неистовстве мести (Storch, 1987, pp. 131-134). В написанной художником оде «Плач Кримгильды по Зигфриду» героиня размышляет о мотивах, подтолкнувших Брунгильду к убийству Зигфрида:

Nicht daß du ihr den Gürtel gelöset,
hat Sie deinen Mord gebrütet; dein Geist entfloh,
Weil du an Chremhilds Brust ihn bandest
Und mit dem Ringe dich mir vermähltest! (Füssli. 1973, p. 95)



Не потому, что ты снял с нее пояс
задумала она твое убийство – ты испустил дух
Потому что ты повязал его на груди Кримгильды
И тем кольцом ты обручился со мной!

Фюссли придает героине психологическое измерение, на которое в «Песни о нибелунгах» указывается только косвенно. В поэме Кримгильда признает, что ее неосторожное доверие предателю Хагену привело к смерти Зигфрида. Но ее муки совести и, прежде всего, ее самообвинения – изобретение самого Фюссли (Schulte-Wülwer. 1980, р. 14). Их можно истолковать как тайное признание своей вины в смерти Зигфрида.



Иллюстрация 7. И.Г. Фюссли. Кримгильда видит во сне убитого Зигфрида (1805-1810)

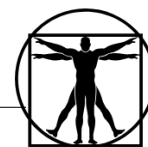


Иллюстрация 8. И.Г. Фюссли. Кримгильда видит во сне убитого Зигфрида (1805)

Об этом свидетельствует рисунок чернилами (существующий в нескольких вариантах), который изображает сон Кримгильды о покойном Зигфриде – она отчаянно протягивает руки к образу мертвого, но также и к образу живого Зигфрида; а также в картине 1805 года «Кримгильда бдит над телом Зигфрида» – героиню преследуют зримые воплощения ее самообвинений (Storch, 1987, p. 132). Здесь Фюссли выстраивает призраков в ряд по три, подобно его многочисленным изображениям шекспировских ведьм.



Иллюстрация 9. И.Г. Фюсли. Три ведьмы (1783)



**Иллюстрация 10. И.Г. Фюсли. Кримгильду в ее бдении над телом
Зигфрида преследуют воплощения ее самообвинений (1805)**

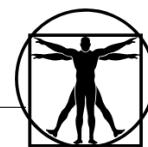


Иллюстрация 11. И.Г. Фюссли. Кримгильда кидается на тело убитого Зигфрида (1817)

Ее откровенно безумное горе особенно заметно на картине, где Кримгильда бросается на тело мертвого Зигфрида (1817 г.), а также где она бдит над телом Зигфрида (1805 г.). Фюссли несколько раз изобразил потрясение Кримгильды, обнаружившей труп возлюбленного перед своими дверями.



Иллюстрация 12. И.Г. Фюссли. Кримгильда бдит над телом Зигфрида (1805)



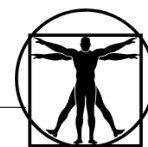
В связи с чернильным рисунком «Бдение Кримгильды над телом Зигфрида» Герт Шифф справедливо упомянул о «благородстве композиции»: «Кримгильда обнимает голову мертвеца и, склонившись над его грудью, поддерживает его голову сжатым от боли кулаком». Он говорит также о «необычайно для Фюссли глубоком эмоциональном содержании этого изображения, несомненно, подобного великому плачу об Адонисе или изображениям скорбящей Богоматери» (цит. по Storch, 1987, p. 132).

Воинствующая натура Кримгильды показана на картине «Кримгильда в Вормском соборе обличает Гунтера и Хагена как убийц Зигфрида» (1805 г.), при этом мужчины опять предстают в явной наготе, а героиня облачена в мантию.



Иллюстрация 13. И.Г. Фюссли. Кримгильда над телом Зигфрида в вормском соборе обличает его убийц (1805)

Как безжалостный и героический мститель, выступает она на картинах «Кримгильда в сопровождении двух гуннских слуг показывает Хагену кольцо нибелунгов» (1807), и «Кримгильда показывает Хагену голову Гунтера» (1805). Сцена с кольцом — это еще одно изобретение Фюссли, изображение торжествующей Кримгильды с отрубленной головой соответствует финалу «Песни о нибелунгах». Это изображение явно основано на античной легенде о Персее: Кримгильда показывает связанному Хагену голову Гунтера как гипнотизирующую голову Ме-



дузы. Скульптура Персей – знаменитая бронзовая статуя Бенвенуто Челлини (1554 г.) – стоит ныне в Лоджиа ди Ланци во Флоренции.



Иллюстрация 14. Бенвенуто Челлини. Персей

В обеих сценах бросается в глаза абстрактная дихотомия между обнаженным страдающим Хагеном и тщательно выписанной Кримгильдой, чья одежда и прическа отражают моду 1805 года.



Иллюстрация 15. И.Г. Фюссли. Кримгильда в сопровождении двух гуннских слуг показывает Хагену кольцо нибелунгов (1807)

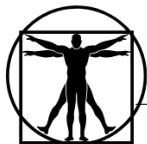
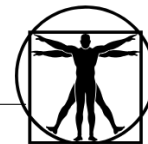


Иллюстрация 16. И.Г. Фюссли. Кримгильда показывает Хагену голову Гунтера (1805)

ДВИЖЕНИЕ НАЗАРЕТЯН И ИСТОРИЗМ В 1850-ЫЕ

Гораздо значительнее, чем работы Фюссли, на иконографию изображений нибелунгов повлияли другие работы, а именно фрески, которые Юлиус Шнорр фон Карольсфельд выполнил для баварского короля Людвига I в мюнхенской резиденции между 1831 и 1867 годами (некоторые его рисунки были выполнены ассистентами).

Черновики этого художника позже также использовались в качестве иллюстраций в различных изданиях «Песни о нибелунгах» и, таким образом, получили широкое распространение в частных библиотеках буржуа. Шнорр фон Карольсфельд принадлежал к группе назаретян – художников, которые работали над христианскими и патриоти-



ческими сюжетами в исторической манере. С одной стороны, они пытались идеализировать свои сюжеты, с другой стороны, старались уловить исторический контекст, то есть точно воспроизвести средневековую одежду, оружие и прически. Зигфрид больше не изображается в античной наготе, мужчины показаны как придворные рыцари, на дамах надеты более-менее исторически достоверные струящиеся одежды.

Шнорр фон Карольсфельд старается придать своим персонажам индивидуальность. Кажется, его образ Кримгильды – что неудивительно для представителя движения назаретян – основан на христианской иконографии Девы Марии. Это становится очевидным в большой фреске «Прибытие Брунгильды в Вормс», где Кримгильда изображена как милая, нежная девушка с любезными жестами, тогда как Брунгильда наделена явно более строгими чертами.

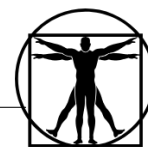


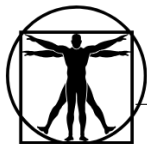
Иллюстрация 17. Ю. Шнорр фон Карольсфельд.
Прибытие Брунгильды в Вормс



Иллюстрация 18. Ю. Шнорр фон Карольсфельд.
Прибытие Брунгильды в Вормс. Деталь картины

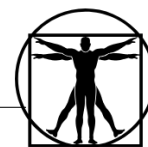






**Иллюстрации 19-22. Ю. Шнорр фон Карольсфельд.
Фрески для мюнхенской резиденции
19. Брунгильда и Гунтер 20. Зигфрид и Кримгильда
21. Свадьба 22. Зигфрид и Кримгильда**

Представление отдельных фигур или пар на первой фреске носит, так сказать, официальный характер: Брунгильда отворачивается от Гунтера, в ее лице выражается мрачная решимость, Кримгильда обнимает Зигфрида, но с обеспокоенным выражением лица, очевидно, сокол напоминает ей о ее зловещем сне. В отличие от картины, изображающей королевскую свадьбу, где Кримгильда показана изящной «как Дева Мария», на фреске «Зигфрид и Кримгильда» она кажется почти грубой деревенщиной, с фигурой зрелой матроны. В целом Кримгильда у Карольсфельда более одномерна, чем у Фюссли. Брунгильду можно увидеть только на двух больших картинах – «Встреча в Вормсе» и «Ссора королев». В сцене ссоры (в «Песне о нибелунгах» это 14 авентюра,



строфы 838-843) вообще не упомянута лестница. Художник связывает в этой картине события хронологически: на переднем плане спорят две королевы, а на заднем плане Зигфрид поднимает руку в клятве. Жесты участников сцены максимально эффектны.



Иллюстрация 23. Ю. Шнорр фон Карольсфельд. Ссора королев

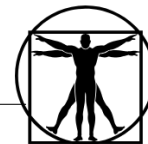
По сравнению с почти экспрессионистскими фигурами Фюссли, фигуры Шнорра фон Карольсфельда гораздо более статичны и в некоторых случаях имеют в себе что-то театральное. Это особенно очевидно в сценах того, как исполненная боли Кримгильда бросается на тело



мертвого Зигфрида – здесь ее поза коррелирует с изображениями Девы Марии – или в сцене погребения Зигфрида, где она драматично указывает на Хагена как на убийцу ее мужа.



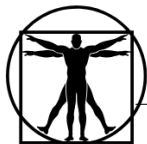
**Иллюстрация 24. Ю. Шнорр фон Карольсфельд.
Кримгильда кидается на тело убитого мужа**



**Иллюстрация 25. Ю. Шнорр фон Карольсфельд.
Погребение Зигфрида**

Сравнение с более старым изображением Фюсли показывает, что картины того стремятся передать истинные чувства, а Шнорр фон Карольсфельд скорее предлагает драматическую постановку. Это ясно видно на обеих картинах в изящно расставленных пальцах и в жестах женских фигур вокруг Кримгильды – все это особенно неестественно. Даже в более интимной сцене прощания с Зигфридом заметно, что жесты не столько выражают движение персонажей, сколько нацелены на эффект.

Во второй части иллюстраций к «Песне о нибелунгах» Кримгильда действует на заднем плане. Зритель видит, как она активно вмешивается только в сцену с Хагеном и Фолькером, которые отказываются приветствовать ее. В финальной сцене, где, по сюжету, она буквально берет дело мести в свои руки, Кримгильда представлена как олицетворение молчаливой скорби. Шульте-Вюльвер справедливо утверждает, что нибелунговский цикл Карольсфельда носит «сценический характер»



(Schulte-Wülwer, 1980, p. 96). Невозможно определить, оказали ли образы персонажей «морализирующее влияние» на зрителя (Schulte-Wülwer, 1980, p. 96), как надеялся художник. Для самого Шнорра фон Карольсфельда, однако, это была личная дилемма: выполняя этот заказ, либерально настроенный художник вынужден был служить феодальным интересам августейшего ретрограда.



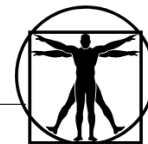
Иллюстрации 26-28. Ю. Шнорр фон Карольсфельд.

Фрески для мюнхенской резиденции

26. Прощание Зигфрида с Кримгильдой перед отъездом на охоту

27. Хаген и Фолькер отказываются приветствовать Кримгильду

28. Финальная сцена с Хагеном и Кримгильдой



ПСИХОЛОГИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ КОРОЛЕВ В ПОПУЛЯРНЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XIX ВЕКА

В то время как эти два примера из изобразительного искусства показывают, насколько сложно отображать в живописи психологические процессы — это значительно проще для литературы, потому что она имеет дело с действиями и чувствами, с внешними и внутренними событиями. Это можно продемонстрировать на примере литературных текстов, например, в драмах о нибелунгах Гейбеля и Геббеля. В XIX веке драма считалась высшим поэтическим литературным жанром и, кроме того, имела самое далеко идущее влияние.

ДРАМА ГЕЙБЕЛЯ «БРУНГИЛЬДА» (1857) И СКАНДИНАВСКАЯ ВЕРСИЯ

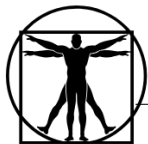
Эмануэль Гейбель был самым успешным немецким поэтом XIX века. В 1852 году Людвиг I назначил его почетным профессором Мюнхена, и Гейбель стал первым среди придворных поэтов баварского короля. Конечно, он был знаком с нибелунговскими фресками Шнорра фон Карольсфельда. В отличие от более ранних драматургов (Фук, Раупах), Гейбель поместил Брунгильду, сильного пришельца с севера, в центр своей поэтической драмы, построенной строго по аристотелевским правилам. Драма была опубликована в 1857 году, а премьера состоялась в 1861 году в придворном театре Мюнхена.

Действие происходит после двойной свадьбы: Гунтер взял в жены Брунгильду, а Зигфрид Кримгильду. Но прежде, чем титульная героиня выйдет на сцену, зритель получает яркую характеристику Брунгильды устами музыканта Фолькера:

Frau Brunhild aber thront' in kalter Schönheit,
Die Lippe trotzig aufgeschürzt, das Auge
Glanzlos ins Leere starrend, neben ihm,
als schweift' ihr Geist in weiten Fernen um. (Geibel, 1915, строфы 55-58)

Госпожа Брунгильда, однако, восседает на троне рядом с ним
в своей холодной красоте,
Вызывающе поджав губы, глаза ее
Неподвижно устремлены вдаль,
как будто ее разум блуждает где-то в дальних далях.

Более глубокой причиной недовольства, а точнее ненависти Брунгильды, является тот факт, что, как она позже признаётся жрице Сигрун, она действительно любит Зигфрида, но вынуждена стать женой другого человека:



Du kannst es nie ermessen, was es heißt:
Den e i n e n lieben, und dem a n d e r n doch,
Von dem dein Herz nichts weiß, mit Leib und Seele,
Dem Aufgedrungenen, unterworfen sein! (Geibel, 1915, строфы 412-414)

Ты никогда не поймёшь, что это значит
Любить одного и все же другому,
О ком не знает сердце, тело и душа,
Против своей воли подчиняться!

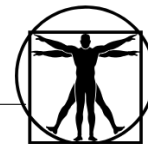
Конфликт между двумя королевами отличается от описанного в «Песни о нибелунгах». Гейбель позаимствовал из северной версии легенды мотив прежней встречи Брунгильды с Зигфридом (строфа 1193). Брунгильда убеждена, что Зигфрид на самом деле влюблен не в Кримгильду, а, скорее, в нее саму (строфа 1147), и из этого черпает надежду на любовь.

Третий акт содержит кульминацию и одновременно переломный момент, переход сюжета сверху вниз. Это происходит в драматическом споре перед воротами собора между двумя соперничающими королевами о том, кому следует войти первой. Брунгильда называет Кримгильду «служанкой» (строфа 1397) и осуждает ее бесчестье на «рабском, постыдном брачном ложе» (строфа 1414). После чего Кримгильда отвечает, что этот «гнусный слуга» Зигфрид вырвал у Брунгильды «свободу и победу» в «брачной битве», но презрел ее, оставил ее Гунтеру. Кримгильда немедленно доказывает это оскорбительное утверждение, показывая Брунгильде двойную застежку и пояс, которые Зигфрид забрал у исландки той зловещей ночью. Гунтер молчит и должен позднее давать объяснения.

В четвертом акте интрига нарастает. Гунтер признается Брунгильде в том, что произошло в первую брачную ночь, и что он – из любви к ней – обратился за помощью к Зигфриду. Вместо того, чтобы выполнить его просьбу забыть все что было, Брунгильда требует смерти Зигфрида (строфа 1669). Затем, уже на труп Зигфрида, она признается в своей несчастной любви к нему.

Здесь налицо аналогия с «Сумерками богов» Вагнера: последняя песня Брунгильды соответствует ее последнему монологу у Гейбеля, в котором она провозглашает свою вечную любовь:

Ja, wißt es alle: diesen Mann hab' ich
Geliebt! Von Anfang ihn, und keinen sonst!
Hab' ihn geliebt trotz Schicksalsschluß und Sternen,
Und wohl zermalmen können mich die Götter,
Doch meine Lieb' entreißen sie mir nicht! (строфа 2213)



Да, знайте все: этого человека я любила!
С самого начала только его и никого другого!
Я любила его назло судьбе и звездам,
И хотя боги могут раздавить меня,
И им никогда не отнять у меня мою любовь!

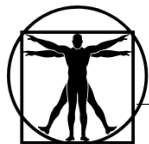
Затем она пронзает себя кинжалом Зигфрида. Гейбель смешивает скандинавские и немецкие традиции, хотя и без привлечения Вагнеровских богов и гномов. Все события остаются внутренне и психологически оправданными, отчасти чересчур ясными.

Гейбель был поэтом-монархистом. Он не только был противником революции 48 года¹, но и служил при баварском дворе и получал пенсию как прусский поэт. Он прославлял движение за национальное объединение под водительством Пруссии. Поэтому неудивительно, что этот сторонник феодального порядка в своей драме пропагандировал идею порядка и, тем самым, цементирования существующей монархической системы правления. Если посмотреть на социальную структуру персонажей, представленных в драме, вы заметите контраст между двумя структурами, независимо от самих персонажей: с одной стороны, север, похожий на мифический мир амазонок, где царит исключительно закон силы, с другой стороны, придворный мир бургундов в Вормсе, где правят мужчины. Победенная королева должна подчиняться законам бургундов. В центре драмы Гейбеля лежит конфликт между Брунгильдой и ее новым придворным окружением (Saalfeld, 1977, p. 5). Зигфрид, как представитель мужского сообщества, выступает против непокорной Брунгильды, которая отвергает общепринятые обычаи и, следовательно, придворные законы, и считает самого Зигфрида предателем. Тот в свою очередь, отстаивает принципы «закона и порядка»:

Ja, nimmer hat nach einem Kampf mich so
Gelüstet, wie nach diesem; gilt es doch,
Der Männer ganz Geschlecht an ihr zu sühnen.
Ich will sie Sitte lehren, zähl' auf mich! (строфы 361-364)

Да, никогда я еще не вступал в бой
с такой охотой, здесь предстоит мне
вступить за весь мужской род.
Я научу ее считаться с обычаями, рассчитывай на меня!

1 В письме к Паулю Гейзе от 22 марта 1848 г. он писал: «Если порядок в Пруссии рухнет, то скоро нигде не останется места, и будет объявлена война между собственностью и пролетариатом. И эта будет война, по сравнению с ужасами которой кровавая баня в Берлине покажется розовой карнавальной мечтой. Вот почему священный долг – взять себя в руки сейчас и придерживаться закона и порядка более преданно, чем когда-либо – каждый дальнейший шаг в той или иной мере ведет к гибели» (Briefwechsel 1922, 5) (Переписка между Э. Гейбелем и П. Гейзе. Мюнхен, 1922, с. 5).



Власть мужчин не должна подвергаться сомнению. Современник Гейбеля Фридрих Крейссиг утверждает, что поэт олицетворяет «здоровое мужское направление последних десятилетий» в этом стремлении в соответствии с прусским национальным девизом «мужчины творят историю» (цит. по Saalfeld, 1977, p. 191).

«НИБЕЛУНГИ» ФРИДРИХА ГЕББЕЛЯ. ДРАМАТИЗАЦИЯ ПОЭМЫ (1862)

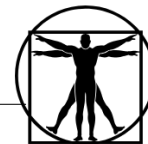
В отличие от работ Гейбеля, драматическая трилогия Фридриха Гебеля «Нибелунги» до сих пор ставится на сцене. Итак, вот лишь несколько кратких комментариев к этой драме. Сам Геббель считал свою работу лучшей из когда-либо написанных на тему нибелунгов и – ввиду франко-германской напряженности – как «вклад в единство и консолидацию нации против внешнего врага, как моральный стандарт для всех немцев» (цит. по Saalfeld, 1977, p. 193). После неудавшейся революции 48-го Геббель перешел в консервативный лагерь. Ему было противно все революционное, поэтому он засел за стихи в честь австрийского императора и прусского короля. «Нибелунги» содержат его мнение по современным политическим вопросам. Художественная задача Геббеля – связать мифическое и человеческое, и он решает ее с помощью синтеза монументальности и психологизации. Он с гордой нескромностью пишет:

«Со всей должной скромностью, к которой взывает размер задачи, мы смотрим с улыбкой на марципановые сладости Гейбеля и на вагнеровских уродцев, сколько бы там ни гоношились их сторонники, потому что эти авторы не имели ни малейшего представления о своем материале» (Saalfeld, 1977, p. 196).

Геббель, по сути, следует сюжету «Песни о нибелунгах», без особых отклонений и приукрашений (Bender, 2019). В драме четко прописан внешний вид Брунгильды, Фолькер дает описание ее красоты в самой первой сцене:

Im tiefen Norden [...] wuchs ein Fürstenkind
Von wunderbarer Schönheit auf, so einzig,
Als hätte die Natur von Anbeginn
Haushälterisch auf sie gespart und jeder
Den höchsten Reiz des Weibes vorenthalten,
Um ihr den vollen Zauber zu verleihn (Hebbel, 1964, строфы 110-119)

На крайнем севере [...] живет княжна
Столь выдающаяся красотой
Как будто природа с самого начала



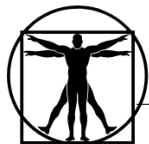
Экономила на всех остальных
и отказав другим женщинам, всю их прелесть
вручила ей одной в чудесный дар.

Это описание звучит довольно обобщенно, но из следующих строк мы узнаем, по крайней мере, что эта «прекраснейшая дева» (ст. 135) – черноволосая и кареглазая («Смерть Зигфрида», строфы 1017, 927, 1132, 1581). Ее огромная сила проявляется во время путешествия вверх по Рейну, где она хватает напористого Гунтера и удерживает его «протянутой рукой далеко над водой» (строфа 1086 и далее). «Дьяволица» назовет ее потом Зигфрид (строфа 1087).

Про Кримгильду известно, что у нее «золотые локоны» (ст. 464) и голубые глаза (ст. 1394). В отличие от Брунгильды, красота которой когда-то не тронула Зигфрида, когда он был в Исландии (строфа 648), бургундская принцесса завоевывает его сердце и ради нее Зигфрид отправляется искать для Гунтера невесту.

Сюжет второй драмы «Смерть Зигфрида» разворачивается в один день. Кримгильда и Зигфрид не возвращаются в Нидерланды. Катастрофа наступает сразу после свадьбы и судьбоносного посещения церкви. Причина (по словам Хагена) «острых словечек», которыми перебрасываются королевы (ст. 4494) – как и в «Песни о нибелунгах» – вопрос статуса. Брунгильда считает себя выше Кримгильды и ее мужа, который, как она полагает, является вассалом Гунтера. Главный козырь Кримгильды в их споре – результат случайности. Во время драки в первую брачную ночь пояс Брунгильды застрял на одежде Зигфрида, Кримгильда нашла его лежащим на земле, и Зигфрид наконец раскрывает ей правду. Однако Кримгильда, вероятно, была убеждена, что Брунгильда – и она швыряет ей это в лицо на лестнице – стала-таки наложницей Зигфрида (строфа 1690). Брунгильда понимает, что Зигфрид никогда не любил ее (строфа 1710 и далее). В результате она решительно обрекает Зигфрида на смерть, используя для достижения своей цели эффективное средство: голодовку (строфа 1756). Хаген озвучивает истинный мотив Брунгильды: (строфа 2161 и далее) это своего рода биоэтическая любовь, из-за которой «последняя гигантесса ищет последнего гиганта» (строфа 2167). Действительно необычно!

Со смертью Зигфрида Брунгильда достигает своих целей и радостно наслаждается своей победой: «Она ест, пьет и смеется» (ст. 2572). Горе Кримгильды неизмеримо («Месть Кримгильды», Акт III, Сцена 1), и соответственно ужасной будет ее месть. Она даже заходит так далеко, что признает, что ее повторный брак с Этцелем был заключен только ради мести: она выдерживала «отвратительные поцелуи» «в самую



ужасную (брачную) ночь», она даже уничтожила братьев, чтобы иметь возможность отомстить Хагену (строфа 4508 и далее). Стремясь в своем тексте к возвышенному, Геббель иногда преступает пределы разумного. Националистические тона и явная тенденция к монументальности и героизации характерны для всех произведений Геббеля, творившего в период между буржуазной революцией и эпохой Вильгельма. И эти тенденции было трудно реализовать без ущерба для художественного достоинства его произведений (Hermant, 1963, p. 331).

НАЦИОНАЛИЗМ И МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В ИМПЕРИИ И ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

Националистические тона, а также явная тенденция к монументальности и героизации усилились в годы после основания Империи, особенно в эпоху Вильгельма. В литературе это представлено эпической поэмой «Ниbelунги» Вильгельма Йордана и «германскими» романами Феликса Дана, в изобразительном искусстве – историческим стилем живописи. Одним из примеров этого стиля в архитектуре является рейнский аналог баварского королевского замка Нойшванштайн. Этот замок назывался Драхенбург (Замок Дракона) и был построен между 1882 и 1884 годами родившимся в Бонне, но проживавшем в Париже банкиром и биржевым спекулянтом бароном Стефаном фон Сартером.

Одну из комнат в этом замке, Зал нибелунгов, художник Франк Кирхбах украсил своими фресками. Основная картина «Ссора королев», написанная около 1884 года на восточной стене зала нибелунгов, представляет собой типичный образец декоративной исторической живописи, помпезной и пафосной в своей театральности.

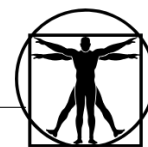
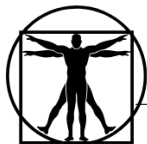


Иллюстрация 29. Замок Драхенбург



Иллюстрация 30. Франк Кирхбах. Ссора королев (1884)



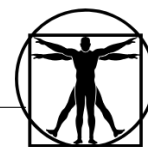
Как бы то ни было, у картины интересная перспектива. Вид снизу отдает двум ссорящимся королевам всё пространство. Тот факт, что на Кримгильде надето белое платье, а на Брунгильде – красное, может иметь традиционную цветовую символику: невинность и чувственность, а может быть проинтерпретирован совершенно по-другому. Ульрих Шульте-Вюльвер видит в картине «помимо надутого пафоса героинь и героев в духе Шнорра фон Карольсфельда крошечные потуги на [sic!] архитектурную и костюмную аутентичность» (Schulte-Wülwer, 1980, p. 160).



Иллюстрация 31. Эмиль Лауфер. Обвинение Кримгильды ("Кримгильда обвиняет Хагена у смертного одра Зигфрида") (1879)

Другая картина в том же героико-монументальном историческом стиле — это «Обвинение Кримгильды» Эмиля Лауфера 1879 года. На этой картине Кримгильда противопоставлена Хагену: убийца и мстительница, черная огромная фигура – зловецкий Хаген, белая фигура, столь же свирепая – указывающая на него Кримгильда. Черноволосая Брунгильда сидит в головах катафалка.

Стиль *ар-нуво*, возникший на рубеже веков, был альтернативой академической исторической живописи. Иллюстратор Йозеф Саттлер создал цветные иллюстрации в декоративном статическом стиле для великолепно изданного тома «Нибелунги», выпущенного Государ-



ственным книгоиздательством по случаю Всемирной выставки в Париже в 1900 году.



**Иллюстрация 32. Йозеф Саттлер.
Встреча Брунгильды и Кримгильды (1900)**

Фигуры на этой картине практически не связаны друг с другом. Лица и выражения у ссорящихся королев взаимозаменяемы (Die Nibelunge, 2012, p. 59). Они различаются только одеждой: Кримгильда – в синем, Брунгильда – в красном. Возможно, у Брунгильды несколько более суровое лицо, что усиливается прической – ее волосы связаны в пучок, светлые волосы Кримгильды свободно падают ей на плечи.

Иллюстрации Карла Отто Чешки к пересказу Франца Кейма «Песни о нибелунгах» 1908 года отличаются чрезвычайно орнаментальным стилем, его фигуры также лишены индивидуальности. Это относится как к юной Кримгильде с ее сном о соколе, так и к ссоре королев, где женщины словно застыли «в драгоценности своих одежд и



размеренности жестов, как если бы они позировали для какого-то события, когда на самом деле их ничего не беспокоит» (Schulte-Wülwer, 1980, p. 164-166).



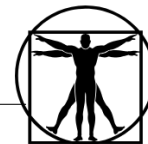
Иллюстрации 33-34. К. О. Чешка. Иллюстрации к «Песне о нибелунгах»

33. Сон Кримгильды о соколе

34. Ссора королев

Между прочим, иллюстрации Чешки оказали сильное влияние на монументальный трехчасовой немой фильм о нибелунгах, снятый Фрицем Лангом в 1924 году. Поскольку фильм был немым, Ланг придавал огромное значение декоративным элементам, мимике и жестам.





**Иллюстрации 35-38. Режиссер Ф. Ланг.
Кадры из фильма «Ниbelунги» (1924)
35. Встреча Зигфрида и Кримгильды
36. Юная Кримгильда
37. Зигфрид и Кримгильда
38. Кримгильда-мстительница**

Первоначальный подход Ланга был явно политико-идеологическим. Германия проиграла Первую мировую войну. Ланг намеревался объяснить катастрофу проигранной войны, проводя аналогию с роковыми событиями саги о нибелунгах. В своем фильме о трудных истоках Веймарской республики он попытался напомнить немецкому народу об его героических традициях, которые он считал утерянными, и внести свой вклад в восстановление послевоенного общества. Фильм получил официальное признание в Третьем рейхе, его высоко ценил, к примеру, рейхсминистр пропаганды Геббельс. Гитлер также давал фильму высокую оценку (Schulte-Wülwer, 1980, p. 174). Фильм показывал героев, выдающихся личностей, которые выделяются среди других по простой схеме Добро-Зло и отличался наивной, но грандиозной монументальностью.

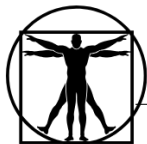


Иллюстрация 39. Карл Шмоль. Прибытие Брунгильды в Вормс (1912-1913)

Монументальность также характерна для фресок, созданных Карлом Шмолем (по прозвищу Эйзенверт) для Вормского музея Корнелианум (который был разрушен во время Второй мировой войны). На фреске «Прибытие Брунгильды в Вормс» (1912/1913) – светловолосые Зигфрид и Кримгильда расположены слева, Брунгильда справа, вероятно, с Гунтером (или Хагеном)? На талии Брунгильды еще надет зловеющий пояс, она темноволосая – воплощение Чужого. В масштабных картинах Шмоля есть нечто монументальное, они патетичны и героичны, они не заботятся об исторической подлинности одежд и оружия. Они источают нечто яростно апокалиптическое.

Еще в 1907-1908 году ученик Тома-Шюлера художник Ганс Адольф Бюлер в своей картине «Нибелунги» отказался от сюжетных элементов.

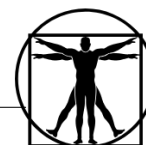


Иллюстрация 40. Г. А. Бюллер. Нибелунги (1907-1908)

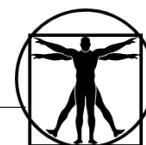
Художник показывает Брунгильду, Зигфрида и Кримгильду псевдоантичными персонажами с обнаженными телами – Шульте-Вюльвер называет их «массивными и коренастыми» (Schulte-Wülwer, 1980, p. 176). У Брунгильды фигура борца. Картина не позволяет усомниться, на чьей стороне симпатии художника. Бюлер был членом Фёлькише, антисемитского «боевого союза» деятелей немецкой культуры, в 1932 году он стал директором Государственной художественной школы Карлсруэ-Баден, в 1933 году – директором баденской Галереи искусств и был вовлечен в официальную художественную программу Третьего Рейха.

Еще одним художником и иллюстратором, придерживающимся идеалов Фёлькише был Франц Штассен, бывший с 1930 года членом НСДАП. Гитлер даже включил его в список «одаренных Богом» в 1944 году. Штассен создал для рейхсканцелярии четыре гобелена по мотивам эддических саг.

Штассен принадлежал к кружку вагнерианцев и несколько раз иллюстрировал работы Рихарда Вагнера, в том числе «Кольцо нибелунга». Он смешивает традиции историзма, модерна и модного монументализма. Его творчеству свойственны увлечения идеями Фёлькише, расистские элементы и странная смесь немецких религиозных мифов и спиритуалистического христианства.



Иллюстрация 41. Ф. Штассен. Состязание (1912)

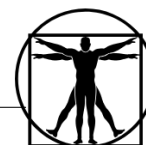


**Иллюстрации 42-43. Франц Штассен. Иллюстрации
42. Встреча Зигфрида и Кримгильды (1920)
43. Свадьба Зигфрида и Кримгильды (1920)**



Штассен проиллюстрировал две книги о нибелунгах: пересказ Рудольфа Герцога 1912 года «Зигфрид-герой. Пересказ для немецкой молодежи» (Herzog, 1912), а в 1920 году – пересказ Ганса фон Вольцогена «Гибель нибелунгов» (Wolzogen, 1920). В обеих версиях Брунгильда предстает демонической черноволосой властительницей, что тем более странно, потому что в скандинавской традиции она была валькирией, а в немецкой версии – королевой Исландии. В более поздней работе Штассена 1920 года Зигфрид предстает в образе придворного рыцаря, Кримгильда – в образе прекрасной нордической блондинки, Брунгильда – в роли властной женщины, темной и непривлекательной. Когда королевы ссорятся, черноволосая чужестранка и блондинка из Бургундии враждебно смотрят друг на друга. Сущность героинь отражена в их одеждах: темные одежды Брунгильды, светлые наряды Кримгильды.





Иллюстрации 44-46. Франц Штассен. Иллюстрации
44. Ссора королев (1912)
45. Ссора королев (1920)
46. Кримгильда с головой Гунтера (1920)



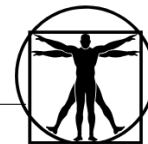
На последней картине Кримгильда стоит перед связанным Хагеном, держа в одной руке меч, а в другой – отрубленную голову Гунтера, как яростный ангел-мститель, безжалостный и бесчеловечный.

Бросим еще один взгляд на литературу XX века. В драме Пауля Эрнста «Брунгильда» 1909 года Брунгильда и Зигфрид, встретившись в Исландии, полюбили друг друга, но Зигфрид забывает о Брунгильде, потому что Кримгильда дала ему зелье забвения. В глубине душ героев, однако, продолжала жить неосознанная любовь, ибо они были созданы друг для друга, и Кримгильде приходится «проглотить пилюлю» – она сама говорит, что ей остается одна «оболочка», в то время как сердце Зигфрида бьется для Брунгильды. В конце трагедии Брунгильда закалывает себя ножом на носилках Зигфрида после того, как они снова признались друг другу в любви. В этом сюжет перекликается с драмой Гейбеля. В итоге моральная победа остается за Брунгильдой. Кримгильда изображается наивной, кроткой и покладистой (Ernst, 1909, p. 57).

Герберт Эрих Буль использует сходный сюжет в своем романе «Брунгильда. Женская корона». Не то чтобы два романа о нибелунгах, опубликованные Булем (Buhl, 1939; 1941), имели какую-то особую художественную ценность. Они рабски следуют господствующим идеологическим установкам: расистскому и националистическому. Буль, о котором сегодня мало что известно, был спикером в литературной палате Рейха, писателем и автором радиоспектаклей. Он связывает тенденции монументализма и героизации с расистскими идеями. В его романе «Брунгильда» героиня противопоставляется изнеженной барышне Кримгильде, которая по сравнению с ней обесценивается. Как и в случае с Паулем Эрнстом, здесь происходит девальвация Кримгильды и абсолютизация «женской короны». Это противопоставление заметно уже во внешности двух женщин. Сюжет взят из скандинавской легенды. Как и в драмах Гейбеля и Пауля Эрнста, Брунгильда и Зигфрид созданы друг для друга: Зигфрид дал клятву верности, но был так очарован красотой Кримгильды, что забыл о своей клятве. Вот образчик плотной, тягучей стилистики Буля, явно заимствованной из Вагнеровского либретто:

«И канцлер с восторгом видит высокий, ясный, точеный лоб, глубокие мечтательные глаза, над которыми дерзко изгибается бровь. Как гармонично ее тонко выточенный нос, чьи слегка колеблющиеся крылья свидетельствуют о самой изысканной породе, разделяет прекрасный овал лица, как восхитительны переходы линии губ, как великолепно темные волосы обрамляют это живописное лицо» (Buhl, 1939, p. 29).

После того, как Зигфрид покорил Брунгильду, ее внешний вид изменился:



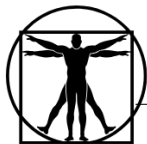
«Ее красота стала душераздирающей, захватывающей. Грация была ей присуща в девичестве. Теперь она достигла зрелости, теперь она стоит в полноте прекрасной женственности. Король Гунтер был объят неутолимым желанием и все же не мог достичь своих целей: красота этой женщины оставалась для него мертвой и холодной, и он отчаялся когда-либо пробудить жизнь в ее груди» (р. 202).

Кримгильда выглядит довольно безобидным существом. Она «избалованная», «доступная, высокомерная» (12), «гордая, похотливая» (13). По сравнению с высокородной воительницей Брунгильдой и ее стальной красотой, ее «нежная красота» всегда проигрывает (23):

«Такой чудесной картины знатные бургунды еще не видели. Их глаза опалила эта безупречная фигура и затем с завистью они обратились к Гунтеру, прославляя его за красоту его избранницы. Маленькая, ничтожная и бедная, дочь Уты стояла рядом с новой владчицей королевства, которая возвышалась надо всеми, как оживший каменный монумент, перед которым человек забывается в пылкой преданной молитве. И юноши Бургундии с готовностью положили свои мечи к ногам королевы Брунгильды, а старики согревали свои сердца нежной красотой юной Кримгильды». (Buhl, 1939, p. 123).

Когда умирает единственный равный ей и любимый ею мужчина, Брунгильда тоже решает умереть. Но увещевания старого исландского оружейника Исфрида (pp. 362-373) о том, что ее обязательства перед Исландией стоят выше личных любовных страданий, заставляют ее отказаться от этого намерения. К этому же ее призывает Хаген, которого, после смерти Зигфрида она признает равным себе – Хаген защищает ту же систему ценностей (р. 373). В конце Брунгильда удаляется, а Хаген, говорит ей вслед, что если бы они встретились раньше, то могли бы стать парой (р. 382, см. так же р. 345).

Уже при Веймарской республике наметились и антигероические тенденции, например, у Йозефа Хегенбарта и Эрнста Барлаха. Барлах, переживший влияние назаретян, Питера Корнелиуса и Шнорра фон Карольсфельда, проиллюстрировал вторую часть «Песни о нибелунгах» в 1922 году рисунками, выполненными углем.



**Иллюстрации 47-52. Э. Барлах. Иллюстрации ко второй части
«Песни о нибелунгах»**

47. Кримгильда и Этцель 48. Смерть Ортлиба 49.

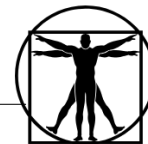
Кримгильда убивает Гунтера

50. Кримгильда с головой Гунтера 51.

Кримгильда приходит с головой Гунтера к Хагену

52. Кримгильда убивает Хагена

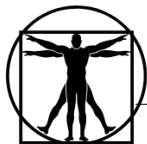
На первой иллюстрации Кримгильда стоит рядом с коренастым королем Этцелем; на пиру, когда голова ее убитого ребенка Ортлиба катится ей на колени, она выглядит напуганной и глубоко взволнованной. После жестокого поступка Хагена она реагирует с такой же суровостью. Так она выглядит, когда с упорством на лице отрубает голову своему брату Гюнтеру и приносит ее Хагену. Затем она тем же жестом отрубает голову и ему. Выражение ее лица очевидно идентично в обоих сценах; разве что при убийстве Хагена на ее лице читается торжество. Кажется, она почти освободилась от бремени, на лице ее радость и торжество. Барлах избегает героических мотивов и не умеряет жестокости происходящего. Между прочим, рисунки, опубликованные в 1935 году, были немедленно конфискованы баварской политической полицией потому, что их содержание якобы может «поставить под угрозу общественную безопасность и порядок» (Piper, 1983, p. 129).



Если антигероические тенденции уже существовали в Третьем рейхе (работы Эрнста Барлаха, например, и Йозефа Хегенбарта), после проигранной Второй мировой войны воцарилось полное разочарование, дискредитировавшее все героическое, особенно героизацию гибели – эта тенденция не пощадила и двух главных героинь. Макс Бекманн, известный художник-экспрессионист, был стойким противником нацистского режима. Во время войны он оставался в Амстердаме, и только в 1947 году США одобрили его заявление на визу. Картина «Битва королей», нарисованная пером на черном мелу, была создана в Нью-Йорке в 1949 году. Героическая «дуэль» между двумя королевами переросла в дикую физическую потасовку, в которой не осталось никаких следов королевского поведения. Это больше похоже на то, как две пошлые прачки дерут друг друга за космы. Одна лупит, другая задыхается. Век героики остался позади.



Иллюстрация 53. М.Бекманн. Битва королей (1949)



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

I. Гендерная перспектива

В «Песни о нибелунгах» представлены три изображения женщин:

1. Бургундский королевский двор: женщина здесь цивилизованная, придворная христианка. Любовные отношения выстраиваются как партнерство под властью мужчин.
2. Архаичный, мифологический, языческий мир Исландии: здесь все подчиненно закону силы. Женщин нужно буквально побеждать в битвах.
3. Образ королевы-матери Уты, которая защищена традицией, не стремится к квази-эмансипации и чувствует себя в безопасности в кругу своего клана¹.

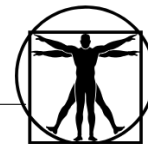
Первая часть «Песни о нибелунгах» демонстрирует довольно жестокое «укрощение женщин»: Брунгильду покоряют, позже Кримгильду поучают кулаками. Во второй части отношения меняются на противоположные: Кримгильда использует мужчин для своих целей.

II. Мотивы поступков

Три основных мотива действия главных героинь — это представления о любви, чести и власти. Мотив «любовь», однако, остается в рамках высоких средневековых концепций Служения Даме (что приводит к двум ошибочным бракам); мотив «честь» связан с классовым мышлением и становится — особенно явственно в сцене ссоры королей — триггером конфликта; мотив «власть» проявляется в богатстве, престиже и собственности, что символизирует «клад нибелунгов» (Kastner, 1986, pp. 18-31).

Настоящая причина катастрофы, описанной в «Песни о нибелунгах», может быть осмыслена как последствия двух неравных браков: «мифические» персонажи Зигфрид и Брунгильда на самом деле предназначены друг для друга, о чем прямо сообщает скандинавская версия. Чтобы прельстить Зигфрида и заставить его жениться на негероической Гудруне потребовалось волшебное зелье. Сюжетный конфликт, на котором основана «Песнь о нибелунгах», состоит в том, что куртуазная любовь погружается в мир мифов и легенд. Эта модернизация требует наличия «*minnescliche meit*», «прекрасной дамы», за которой ухаживал бы благородный рыцарь. Таким образом, в «Песни о нибелунгах» можно увидеть уступку придворному моральному кодексу, или, как полагает Йорг Кастнер, неявную критику его лживости, которая ввергает главных героев в страдания (Kastner, 1986).

¹ Об этом см. также статью «Песнь о нибелунгах» в Википедии, раздел 7 «Гендерные роли». <https://de.wikipedia.org/wiki/Nibelungenlied#Geschlechtrolle>



III. Иконография

Сага о нибелунгах существует в скандинавской и немецкой версиях. Главные герои изображаются в них по-разному. Есть две традиции иконографии Брунгильды: скандинавская, где она – сверхчеловек, валькирия, и немецкая – где она властная женщина, похожая на амазонку. Художники, которые иллюстрируют «Песнь о нибелунгах», изображают Брунгильду – хотя она родом из Исландии – преимущественно черноволосой. Она также описывается черноволосой в некоторых стихотворных произведениях, таких как драмы Фридриха Геббеля о нибелунгах. Возможно, потому что черный цвет означает нечто демоническое или колдовское, но также нечто иностранное или незаконное (вспомним такие выражения как «черный заработок», «черный нал», «черный рынок») – в некотором смысле все, что происходит в темноте. С другой стороны, художники, которые иллюстрируют нордическую версию Рихарда Вагнера, в основном рисуют Брунгильду блондинкой.

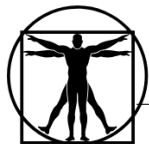
Изначально Кримгильда изображалась нежной и кудрявой блондинкой, ее образ колебался между золотым ангелом и скорбящей Мадонной. Позже она превращается в безжалостную мстительницу, которую ее заклятый враг Хаген называет «valandinne», «демоница» (строфа. 2431,4).

Конечно, дихотомия светлого и темного, которая так явственна в творчестве Бекманна, все еще часто встречается в популярном искусстве, например, в коллекционной картине «Ссора королей» некогда известного иллюстратора детских и юношеских книг Эрнста Кутцера или в иллюстрации 1966 года Вилли Видмана к пересказу Герхарда Айкса саги о нибелунгах. Даже в комиксе о нибелунгах немецко-японского карикатуриста и иллюстратора Хейко Сакураи есть контраст между блондинкой Кримгильдой и черноволосой Брунгильдой – безошибочный признак того, что стереотипы вышли из времени, когда они были созданы, и начинают жить своей собственной жизнью.



Иллюстрации 54-56. Иллюстрации ко поэме «Песни о нибелунгах»

54. Эрнст Кутцер 55. Вилли Видман 56. Хэйко Сакурай



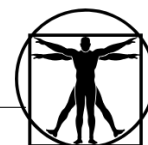
IV. Стил как выражение идеологии

В ходе историзации визуального искусства прослеживается явная тенденция к монументальности, с которой рука об руку идет тенденция к героизации. В поэзии несколько иначе: здесь часто пытаются ослабить тенденцию к героизации путем индивидуализации и психологизации персонажей. Особенно ярко это проявляется в эпизоде ссоры королей. В оригинале это борьба по классовым причинам: королевы спорят о том, кому разрешено войти в церковь первой, то есть кто из них обладает более высоким рангом. Очевидно, что многих поэтов не устраивал социальный конфликт. Они хотели обрисовать конфликт в душах двух женщин и превратили социальный конфликт в личностный. Или, взяв за основу скандинавские легенды, они усиливали социальный конфликт личностным, упоминая ранние отношения между Зигфридом и Брунгильдой, скрепленные взаимной клятвой верности. Связь Зигфрида с Кримгильдой, следовательно, представляла собой нарушение его личной клятвы верности. Эмануэль Гейбель и Пауль Эрнст следовали в этом скандинавской традиции. Их двойная мотивация превратила социальную катастрофу в личную трагедию. Психологизация при этом подрывает все героические мотивации. По сравнению с такими попытками роман Герберта Эриха Буля «Брунгильда» с его идеологией этнического героизма кажется безнадежным анахронизмом.

Таким образом, хотя иконографические стереотипы – особенно в популярном искусстве – все еще присутствуют, изобразительное искусство и литература после Второй мировой войны полностью отказались от тенденции героизации персонажей. Произведения, которые исполнялись в последние годы на Фестивале нибелунгов в Вормсе очень ярко это демонстрируют. Они устраняют пафос и героизм, используют элементы бурлеска и фарса, а иногда заменяют трагедию комедией. Так что нам по-прежнему интересно наблюдать, как именно две главных героини будут снова и снова разыгрывать свою драму перед воротами собора. В любом случае классовые различия больше не должны играть главную роль; возможно, даже собор как место действия в будущем потеряет свое центральное положение.

Список литературы

- Bender, E. (2019). 'Frouwen ziehen'. Der Königinnenstreit aus genderorientierter Perspektive. Retrieved from Beiträge der Nibelungenlied-Gesellschaft Worms von 2019. website: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/nlg/beitraege/dr-ellen-bender-frouwen-ziehen-der-koeniginnenstreitaus-genderorientierter-perspektive/>
- Bodmer, J. J. (1767). Die Rache der Schwester. In *Calliope Bd.2*, (pp. 309–372).



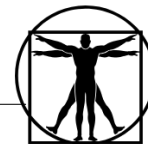
- Briefwechsel von E. Geibel und P. Heyse.* (1922). München: F. Petzel.
- Buhl, H. E. (1939). *Krone der Frauen. Roman der Königin Brunhild.* Berlin: Reichel.
- Buhl, H. E. (1941). *Auf fremdem Thron. Roman der Königin Kriemhild.* Berlin: H. Reichel.
- Dahn, F. (1910). Gedichte. In *Gesammelte Werke. Erzählende und poetische Schriften: Zweite Serie. Bd.6.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- de Boor, H. (Ed.), Simrock, K. (Trans.). (1965). *Das Nibelungenlied* (Neunzehnte, verbesserte Auflage). Stuttgart.
- Die Nibelunge.* (2012). Leipzig.
- Ernst, P. (1909). *Brunhild. Trauerspiel in drei Aufzügen.* Leipzig.
- Füssli, J. H. (1973). *Sämtliche Gedichte.* Zürich: Martin Bircher und Karl S. Guthke.
- Geibel, E. (1915). Brunhild. In E. Geibels, *Emanuel Geibels Werke* (pp. 469–542). Leipzig: Dr. R. Schacht.
- Hebbel, F. (1964). Die Nibelungen. In *Friedrich Hebbel: Werke* (Vol. 2, pp. 105–319). München: Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher.
- Hermant, J. (1963). Hebbels ‚Nibelungen‘ – ein deutsches Trauerspiel. In *Hebbel in neuer Sicht* (pp. 315–331). Stuttgart: Helmut Kreuzer.
- Herzog, R. (1912). *Siegfried, der Held. Der deutschen Jugend erzählt.* Berlin.
- Kastner, J. (1986). „Diu vil michel êre was dâ gelegen tôt.“ Das Nibelungenlied, seine Bedeutung und die Deutung durch die Bildende Kunst. Eine Skizze. In *As Nibelungenlied. In den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausstellung in der Staatlichen Bibliothek Passau vom 2.5.1986 bis 12.6.1986.* (pp. 11–41). Passau.
- Piper, E. (1983). *Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik.* München.
- Schulte-Wülwer, U. (1980). *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts.* Gießen.
- Schulze, U. (2004). Amazonen und Teufelinnen. Darstellungsmodelle für Brünhild und Kriemhild im Nibelungenlied. In *Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-)Theater* (pp. 104–116). Salzburg: Silvia Kronberger und Ulrich Müller.
- Steger, P. (1996). „Ez pfliget diu küneginne sô vreislicher sît“ Zum Schreckensmythos der isländischen Königin und der Heldin Brünhild. In *Herrscher, Helden, Heilige* (pp. 341–366). St. Gallen.
- Storch, W. (Ed.). (1987). *Die Nibelungen: Bilder von Liebe, Verrat und Untergang.* München: Prestel-Verlag.
- von Wolzogen, H. (1920). *Der Nibelungen Not.* Berlin.
- Песнь о нибелунгах. (1975). In *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах* (с.с. 357–628). Москва: Художественная литература.

References

- Bender, E. (2019). ‘Frouwen ziehen’. The queens’ dispute from a gender-oriented perspective. Retrieved from Contributions from the Nibelungenlied-Society of Worms from 2019.



- website: <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/nlg/beitraege/dr-ellen-bender-frouwen-ziehen-der-koeniginnenstreitaus-genderorientierter-perspektive/> (In German).
- Bodmer, J. J. (1767). The Revenge of the Sister. In *Calliope Bd.2*, (pp. 309–372). (In German).
- Buhl, H. E. (1939). *Women's Crown. A novel about Queen Brunhild*. Berlin: Reichel. (In German).
- Buhl, H. E. (1941). *On a foreign throne. A novel about Queen Kriemhild*. Berlin: H. Reichel. (In German).
- Correspondence between E. Geibel and P. Heyse*. (1922). Munich: F. Petzel. (In German).
- Dahn, F. (1910). Poems. In *Collected Works. Narrative and Poetic Writings: Second Series. Volume 6*. Leipzig: Breitkopf and Härtel. (In German).
- de Boor, H. (Ed.), Simrock, K. (Trans.). (1965). *Song of the Nibelungs* (The nineteenth, improved edition). Stuttgart. (In German).
- Ernst, P. (1909). *Brunhild. Tragedy in three acts*. Leipzig. (In German).
- Füssli, J. H. (1973). *Complete Poetry*. Zurich: Martin Bircher and Karl S. Guthke. (In German).
- Geibel, E. (1915). Brunhild. In E. Geibels, *Emanuel Geibels Works* (pp. 469–542). Leipzig: Dr. R. Schacht. (In German).
- Hebbel, F. (1964). The Nibelungen. In *Friedrich Hebbel: Works* (Vol. 2, pp. 105–319). Munich: Gerhard Fricke, Werner Keller and Karl Pörnbacher. (In German).
- Hermant, J. (1963). Hebbel's 'Nibelungen' – a German tragedy. In *Hebbel in a new perspective* (pp. 315–331). Stuttgart: Helmut Kreuzer. (In German).
- Herzog, R. (1912). *Siegfried, the hero. A Retelling for the German youth*. Berlin. (In German).
- Kastner, J. (1986). „Diu vil michel ère was dà gelegen tôt.“ The Nibelungenlied, its meaning and its interpretation by the visual arts. Eine Skizze. In *Das Nibelungenlied in the eyes of artists from the Middle Ages to the present days. Exhibition in the State Library of Passau from May 2nd, 1986 to June 12th, 1986*. (pp. 11–41). Passau. (In German).
- Piper, E. (1983). *Ernst Barlach and the National Socialist policy on arts*. Munich. (In German).
- Schulte-Wülwer, U. (1980). *The Nibelungenlied in German art of the 19th and 20th centuries*. Giessen. (In German).
- Schulze, U. (2004). Amazons and She-devils. Representation models for Brünhild and Kriemhild in the Nibelungenlied. In *Leonore = Fidelio. The woman as a fighter, savior and redeemer in (musical) theatre* (pp. 104–116). Salzburg: Silvia Kronberger and Ulrich Müller. (In German).
- Steger, P. (1996). „Ez pfliget diu küneginne sô vreislicher sît“. About the horror myth of the Icelandic queen and heroine Brünhild. In *Lords, Heroes, Saints* (pp. 341–366). St. Gallen. (In German).
- Storch, W. (Ed.). (1987). *The Nibelungs. Pictures of Love, Treason and Downfall*. Munich: Prestel-Verlag. (In German).
- The Nibelungs*. (2012). Leipzig. (In German).
- The Song of the Nibelungs. (1975). In *Beowulf, Elder Edda, Song of the Nibelungs* (pp. 357–628). Moscow: Fiction. (In Russian).
- von Wolzogen, H. (1920). *The Nibelungs' Distress*. Berlin. (In German).



PICTORIAL CONSTRUCTIONS OF MEANING – NEW GAME RULES FOR THE DOWNFALL. NOTES ON THE VISUAL RECEPTION OF THE NIBELUNGENLIED¹

Sebastian Karnatz

Palace Administration of Bavaria. Munich, Germany. Email: sebastian.karnatz[at]bsv.bayern.de

Abstract

The author analyses the visualization of the characters of the German heroic epic "Song of the Nibelungs". The way the illustrators depict the bodies of the characters, what poses their bodies are given, against what kind of landscape the action is placed, how many agents are there and what exactly they do – all of these can become active semantic factors. The intentional intrusion into the plot by some artists not only provides a new context for perception – in fact it gives a different or additional meaning to the text. Sometimes the semantics of illustrations is in clear contradiction with the events of the plot – the author shows how and why this happens, what meanings are encrypted in the illustrations of the poem, how images influence the recipients' perception of the text.

Keywords

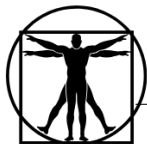
Song of the Nibelungs; illustrations; manuscript; interpretation; image-text relationship; death of Siegfried



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

1 Немецкоязычная версия доступна по ссылке: <http://www.nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Karnatz.pdf>

Первое издание: (Kroll, Gramatzki & Karnatz, 2015, с. 39-48). Для цитирования немецкоязычной версии указывать: Sebastian Karnatz: Pikturale Sinnkonstruktion (Mai 2015). In: nibelungenrezeption. URL: <http://www.nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Karnatz.pdf> (дата Вашего посещения)



ВИЗУАЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ СМЫСЛОВ – НОВЫЕ ПРАВИЛА ИГРЫ В ПОГИБЕЛЬ¹. ОБ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К «ПЕСНИ О НИБЕЛУНГАХ»²

Карнац Себастьян

Управление замками Баварии. Мюнхен, Германия. Email: sebastian.karnatz[at]bsv.bayern.de

Аннотация

Автор анализирует визуализацию героев немецкого героического эпоса «Песнь о нибелунгах». То, как иллюстраторы изображают тела персонажей, какие позы им придаются, на фоне какого ландшафта происходит действие, сколько действующих лиц на картине и что именно они делают – все это может стать активным семантическим фактором. Намеренное вторжение в сюжет некоторыми художниками не только создает новый контекст для восприятия, но и придает тексту иное или дополнительное значение. Иногда семантика иллюстраций находится в явном противоречии с событиями сюжета – автор показывает, как и почему это происходит, какие смыслы зашифрованы в иллюстрациях к поэме, как изображения влияют на восприятие текста реципиентами.

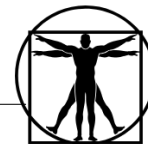
Ключевые слова

Песнь о нибелунгах; иллюстрации; рукопись; интерпретация; взаимосвязь изображения и текста; смерть Зигфрида



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

- 1 Примечание переводчика: в названии статьи и далее в тексте автор ссылается на широко известную монографию выдающегося немецкого ученого Я.Д. Мюллера «Правила игры в погибель. Мир «Песни о нибелунгах», ставшую настольной книгой каждого нибелунговеда (см. Müller, 1998a).
- 2 Перевод с немецкого Саракаева Э. А.



Эта статья посвящена теме, которой обычно уделяется мало внимания, особенно в теории и истории искусства: теме иллюстраций. Готфрид Бём говорил об иллюстрациях, что в них не раскрывается «весь потенциал оригинала» (Boehm, 1987, с. 11). Этот вердикт приписывает иллюстрациям чисто сопутствующую функцию и зависимость от текста. Таким образом, такие концепции как изобразительное повествование или риторика визуальных образов, оказываются применимы исключительно к сильным, то есть эстетически автономным изображениям (см. например Boehm, 2007, сс. 245-248).

Тот факт, что эта интерпретация едва ли верна для подавляющего большинства изображений, связанных с текстом, неоднократно подчеркивался в работах многих исследователей (Manuwald, 2008). Эта статья тоже ставит целью показать, насколько на самом деле сложен кажущийся банальным принцип взаимосвязи изображения и текста, как семиотически и эстетически, так и с точки зрения восприятия иллюстраций. Для анализа взаимосвязи изображения и текста в иллюстрированных рукописях представляется плодотворным подход Юрия Лотмана: именно тогда, когда эти два фактора объединяются, семиотическое различие между изображением и текстом само становится «активным смыслообразующим фактором» (Lotman, 1982, с.12). В нижеследующих примерах будут подробно описаны такие смыслообразующие факторы, семантические ре-интерпретации текста посредством иллюстраций – с учетом того, что подобное переосмысление меняет восприятие текста реципиентом.

Основой анализа послужит «Песнь о нибелунгах» (Das Nibelungenlied, 1996, а также Das Nibelungenlied, 1971, о самом произведении см. Heinzle, 1996; Ehrismann, 2002; Müller, 2002). Средневерхненемецкий героический эпос, созданный около 1200 г. в окрестностях Пассау при правлении епископа Вольфгера фон Эрла, представляет собой сочетание различных кругов или слоев, восходящих к периоду более древнему, чем время первой кодификации героического эпоса (Heinzle, 2005).

Уже сам текст «Песни» подвергся многочисленным смысловым трансформациям. Об этом свидетельствует текстовая структура трех основных рукописей. Многочисленные логические разрывы (лакуны) в тексте, помещенные рядом друг с другом без комментариев в рукописях А и В, были сглажены переписчиком в рукописи С (рукопись из Карлсруэ) и получили надстройку христианской интерпретации.

Эта тенденция к интерпретации событий, которая уже была широко распространена в Средневековье, еще яснее проявляется в поэме «Плач о нибелунгах», которая следует за «Песнью о нибелунгах» во всех



полнотекстовых манускриптах и которая, вероятно, появилась вскоре после создания самой эпической поэмы. Беря за сюжетную основу оплакивание мертвых, «Плач» переосмысляет события «Песни» в христианском ключе и оценивает их с моральной точки зрения.

Эта тенденция очень характерна для средневекового прочтения «Песни о нибелунгах». Она возникает из-за противоречия между, казалось бы, необратимыми правилами игры в погибель, которые выделил Ян-Дирк Мюллер, и желанием средневекового реципиента найти моральную классификацию событий вне этих так называемых правил игры. Как ясно указывает Мюллер, спираль насилия основана именно на логических лакунах и слепых моментах текста¹. Возможности к примирению как бы отвергаются в рамках семантических правил текста (Müller, 2002). Это ведет к мета-текстуальному фатализму, который читатель, кажется, просто не может вынести вне сферы текстуальности.

Насколько сильно иллюстрации к «Песням о нибелунгах» вмешиваются в сюжет, следует показать на нескольких примерах, каждый из которых иллюстрирует одну и ту же сцену. Речь идет о «Смерти Зигфрида» – трагической кульминации первой части «Песни о нибелунгах», которую из-за ее драматичности изображали почти все художники, работавшие над иллюстрациями поэмы². Отправной точкой наших размышлений будет текст нормализованного средневерхненемецкого издания Карла Лахмана. В 16-ой Авантюре мы читаем следующее:

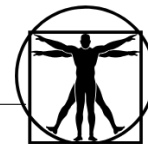
976

„Der brunne der was küele,
lûter unde guot.
Gunther sich dô neichte
nider zuo der fluot.
als er het^e getrunken,
dô riht er sich von dan.
alsam het ouch gerne
der küene Sifrit getân.“

Звенел ручей студенький, вода была чиста,
И Гунтер с наслаждением в ней омочил уста.
Напившись, он поднялся и отошел опять,
И наклонился к роднику его отважный зять.

1 См. например Müller, 1998a, стр. 16: «Смысловые допущения начинаются с так называемых несоответствий и противоречий в тексте. Но не следует ли сначала проверить, действительно ли существуют несоответствия и противоречия? [...] Есть ли другие объяснения, кроме попытки гармонично сгладить текст или предположения о сбое в истории саги? Альтернатива блокируется ожиданиями “правильного”, линейно-прогрессивного, причинно-следственного сюжета в соответствии с обычным повседневым опытом, а синтагматически связанное повествование по умолчанию рассматривается как единственно приемлемое».

2 Подобный подход применялся также в работе А.Графэтстэттер. См. (Grafetstätter, 2006, сс. 179–212.)



980

„Do engalt er sîner zûhte.
den bogen unt daz swert,
daz truoc allez Hagene
von im dannewert.
Dô sprang er hîn wîdere,
dâ er den gêr dâ vant.
er sach nâch einem bilde
an des kûenen gewant.“

Вот тут-то за сердечность ему и воздал друг.
Отнес подальше Хаген меч Зигфрида и лук,
Схватил копьё героя и, напрягая взгляд,
Всмотрелся в крестик, что нашит был на его наряд.

981

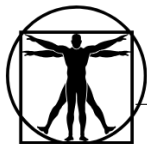
Dâ der herre Sifrit
ob dem brunnen tranc,
er schôz in durch das kriuze,
daz von der wunden spranc
daz bluot im von dem herzen
vaste an Hagenen wât.
sô grôze missewende (Das
Nibelungenlied, 1996)

Как только Зигфрид воду рукою зачерпнул,
Бургунд, нацелясь в крестик, копьё в него метнул.
Кровь брызнула из раны на Хагена струей.
Никто досель не совершал такой измены злой.

(Песнь о нибелунгах, 1975, сс. 469-470).

Так называемая Хундешагенская рукопись (MGF 855), созданная между 1436 и 1442 годами и хранящаяся в Берлинской государственной библиотеке – это единственный оригинальный манускрипт, содержащий полный набор иллюстраций к тексту поэмы (Hornung, 1968). В иллюстрации к вышеприведенным стихам некоторые детали раздражают зрителя, поскольку они явно противоречат содержанию текста (см. Иллюстрация.1).

В тексте было слово «Gêr», копьё – на иллюстрации оно превратилось в лук; первоначальные участники действия – Гунтер, Хаген и Зигфрид – превратились в нечто куда более сложное. На переднем плане художник концентрирует драматические события в интеракции двух главных героев, Хагена и Зигфрида. Гунтер, заказавший убийство, здесь отсутствует – по крайней мере, на первый взгляд: но при этом человек на переднем плане, четко обозначенный луком как убийца, носит корону на голове. С юридической точки зрения, даже в терминах позднего средневековья, указание на короля Гунтера как на собственно убийцу было бы правильным – вассал Хаген де-юре выступает только исполнителем в убийстве по сговору. Но здесь в одну картину попадают не только заказчик убийства и убийца, но также убийство и коварная интрига: когда Зигфрид по придворному обычаю кладет оружие у источника, Хаген забирает у него «bogen unt daz swert», лук и меч (Строфа 980). Рассказчик комментирует изысканное поведение Зиг-



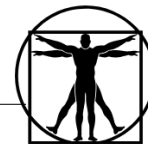
ффрида фразой: “Do engalt he sîner zûhte” (дословно: «Ему пришлось заплатить за свое благородство»). Лук здесь одновременно выражает коварство интриги и служит орудием убийства. Это отклонение от текста также в первую очередь мотивировано семантикой.



Иллюстрация 1. Смерть Зигффрида в Хундешагенской рукописи (эпизод)

То же самое относится к группе охотников в верхнем левом углу миниатюры. Их присутствие придает событию гласность, о которой в тексте поэмы не говорится. Дифференцированная игра с гласностью и секретностью сама по себе должна рассматриваться как отличительная черта этой рукописи (Janz, 1998, сс. 411-441)¹. В этом контексте миниатюра «Ссора королев» (Илл. 2) представляет большой интерес. Публика на ступенях Вормского собора превратилась в частную палату, а сопут-

¹ По этой теме в целом см. Müller J.D. (1998b)



ствующее публичное унижение и потеря чести превратились в частную вражду. Таким образом, в иллюстрации налицо семантическое сжатие конфликта. В случае с убийством Зигфрида художник-миниатюрист, напротив, намеренно создает огласку. Охотничий отряд находится на обочине действия, но по крайней мере их жесты тонко указывают на то, что они наблюдают за процессом убийства, разворачивающемся на переднем плане.

Таким образом, иллюстрированная рукопись семантически вмешивается в текст в этих двух эпизодах – ссоре королей и убийстве – и заполняет очевидные лакуны, четко указывая на мотивы поступков. Падение Бургундии было вызвано ссорой между двумя женщинами. Здесь художник-миниатюрист следует шестой строфе из первой Авен-тюры, предсказывающей мрачное будущее: «.....смерть им уготовила вражда двух знатных дам»¹. С другой стороны, она смягчает вину вассала Хагена – в отличие от более поздних современных трактовок Хагена как независимого агента, который действует сам, лишь прикрываясь Гунтером. Конфликт перешел из сферы частной жизни и частных интриг в публичное пространство, на глаза охотничьему сообществу. Этим художник-миниатюрист объявляет падение бургундов логической необходимостью: преступление, которое делает всех свидетелями и соучастниками, должно быть всеми же полностью искуплено.

Это логическое сглаживание сюжетных поворотов с помощью графических интерпретаций в данном случае тем более интересны, поскольку сама рукопись в большинстве частей следует традиции группы рукописей АВ*, которая, в отличие от более распространенной в Средневековье группы С*, создает драматизм раскрытием и фаталистическим сопоставлением логических нестыковок. Художник-миниатюрист выступает здесь не сглаживающим углы редактором – как переписчик рукописи С – но как выправляющий неровности и поясняющий смыслы соавтор.

1 “Si stürben sît jáemerliche von zweier edelen frouwen nît”

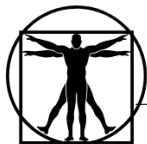
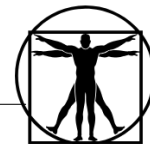


Иллюстрация 2. Ссора королей в Хундешагенской рукописи

Подобное явление можно наблюдать и на единственной иллюстрации к еще одной рукописи периода позднего Средневековья. Это миниатюра из так называемой Книги Героев Линхарта Шойбеля (Вена, Национальная Австрийская библиотека, COD. 15478), которая была создана примерно в 1480–1490 годах, то есть через 50 лет после миниатюр Хундешагенского кодекса (von Ertzdorff, 1972).



На заднем плане, который схематично обозначен как лес, можно увидеть Зигфрида, лежащего на каком-то колодце или поилке (см. Илл. 3). Существенным посягательством на текст является изображение убийства. К убийству Зигфрида причастны трое совершенно идентично изображенных людей – миниатюра не делает различий в их одежде, причёске и мимике.



Иллюстрация 3. Смерть Зигфрида в Венской рукописи

Только один из королей – несомненно, по аналогии с Гунтером Хундешагенской рукописи – фактически становится убийцей. Его копьё пронзает спину Зигфрида с близкого расстояния. Пространственная близость между преступником и жертвой резко обращает внимание на происходящее. Однако поступок Гунтера, кажется, претит двум его братьям – острия их копий направлены вверх. Итак, они невиновны – в том

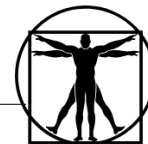


смысле, что они не совершали самого деяния. Однако благодаря их присутствию и их родству с убийцей, которое так ясно показано на миниатюре, они становятся соучастниками убийства. И здесь коварное убийство Зигфрида приводит в движение машину гибели Бургундии. Тот факт, что сам Зигфрид приравняется к братьям-королям через одежду и прическу, подчеркивает смысл убийства: оно становится братоубийством и, таким образом, вызывает в памяти различные интерпикторальные и интертекстуальные ссылки, вплоть до архетипического братоубийства: убийства Каином Авеля.

В отличие от изображения сцены убийства в Хундешагенской рукописи, которое фактически является одной из многих миниатюр в непосредственной близости от сопровождающего текстового фрагмента, миниатюра Венской рукописи, единственная иллюстрация ко всему тексту, прямо выполняет программную функцию. Эта миниатюра в графическом сжатии объясняет причины падения Бургундии: Зигфрид, будучи родственником и доверенным лицом бургундских королей, убит королем Гунтером; младшие братья короля, Гернот и Гизельхер, изображены как свидетели и в то же время сообщники, которые не вмешиваются в происходящее в тот момент, когда Гунтер наносит Зигфриду с близкого расстояния удар. Вместе с тремя своими высшими представителями все бургунды сделали себя соучастниками смерти героя. Это не соответствует логике поэмы, особенно в случае с Гизельхером, который открыто защищает Зигфрида в 14-ой АVENTюре и выступает против замыслов Хагена – здесь иллюстрация порывает с текстом. Графическое изображение должно показать внутреннюю логику событий, дать объяснение падению бургундов как с позиций христианской морали, так и с правовой точки зрения.

Давайте совершим скачок во времени: поэма, почти полностью забытая, была открыта заново в период раннего Нового времени. В XIX веке первое поколение художников, принадлежащих к группе «назаретян»¹, снова занялось визуальным восприятием «Песни о нибелунгах». По приказу короля Баварии Людвига I художник Юлиус Шнорр фон Карольсфельд создал серию картин, иллюстрирующих поэму – работа выполнялась с 1831 по 1867 год для Мюнхенской резиденции короля и заняла пять комнат дворца (Nowald, 1978; Büttner, 2003).

1 Примечание переводчика: об этой группе иллюстраторов «Песни о нибелунгах» см. в этом же номере журнала Corpus Mundi статью Гунтера Е. Гримма «Ссора королев. Изображения Кримгильды и Брунгильды в искусстве и литературе».



**Иллюстрация 4. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. Смерть Зигфрида.
Зал нибелунгов в Мюнхенской резиденции**

Король Людвиг был в восторге от пафоса и драматичности героического эпоса и хотел, чтобы фрески из «Песни о нибелунгах» заменили в его резиденции изначально предполагавшиеся сцены из «Илиады». Конечно, оба заказа – «Илиада» и «Нибелунги» – были задуманы не только как покровительство изящным искусствам, но и как явная пропаганда монархии. Подобно тому, как «Илиада» прояснила бы воображаемое генеалогическое происхождение баварского королевского дома от героических греков, выбор тем для «Песни о нибелунгах» выстраивал историческую цепочку от героических германских народов до современных баварских королей. «Песнь о нибелунгах» в своей логической сложности предлагает достаточно возможностей для подобных идеологических конструкций – достаточно вспомнить широко известное преувеличенное националистическое прочтение XX-го века, особенно накануне Первой мировой войны (Ehrismann, 1975; Heinzle, 1991).

Сложные изображения Шнорра фон Карольсфельда отвечали задачам пропаганды баварской монархии. В композиции фрески со сценой убийства Зигфрида изобразительную систему можно описать достаточно четко (Илл. 4). Шнорр обходится без буквалистского изображения пейзажа. На картине пять человеческих фигур, включая убитого.

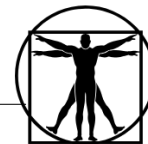


В правом углу картины, на переднем плане, Зигфрид пьет из источника, позади него стоит Хаген, готовый бросить смертоносное копьё. В отличие от средневековых миниатюр, Шнорр показывает не момент смертельного ранения, а мгновение до того, как копьё будет брошено.

Это кажется тем более важным, поскольку Шнорр, очевидно, сознательно не использует иконографию, созданную Питером Корнелиусом в серии гравюр, опубликованных в 1817 году, – как он это делает в большинстве других случаев (Büttner, 2003, с. 13). Корнелиус также изобразил не момент нанесения удара, но финальный предсмертный рывок (Илл. 5): из последних сил смертельно раненый Зигфрид бросает свой щит в Хагена. В то время как Зигфрид в изображении самого Питера Корнелиуса, даже умирая, все еще энергично доказывает свой героизм, Шнорр усиливает драматизм выбором деталей. Композиция Шнорра основана на противоположностях: спокойная поза пьющего и стоящего на коленях Зигфрида противопоставлена напряжению тела Хагена, изображенного в классическом стиле – приготовившись бросить копьё, он стоит с опорой на одну ногу и выставив свободно другую.

При этом сцена дополняется и семантически заряжается тремя людьми на заднем плане. Они напоминают группу из трех человек Венской рукописи – если они одеты и не одинаково, то по крайней мере отмечены похожими шляпами как принадлежащие одной семье. Кажется, они уклоняются от трагедии, которую разыгрывают двое на переднем плане. Фигура в центре группы – Гунтер – поднимает левую руку, как будто для того, чтобы успокоить других, в то время как Гернот и Гизельхер собираются схватиться за оружие. Отдает ли Гунтер Хагену приказ воздержаться от смертельного броска? Или он сдерживает своих братьев, которые хотят броситься на помощь их союзнику Зигфриду?

В любом случае, текст «Песни о нибелунгах» оставляет возможности для разных интерпретаций. Гунтер не вмешивается в убийство. Однако рассказчик лишь несколькими строфами выше называет его «*valsche*» (лживым, строфа 966). Формула семантически открытого изображения Шнорра добавляет тексту дополнительную двусмысленность. С обнаженным оружием Гернота и Гизельхера бургундское королевство попадает в фаталистический контекст бездействия, вины, искупления и мести – в отличие от позднесредневековых рукописей, которые стремились к ясности. На картине Шнорра причинная двусмысленность событий снова усиливается. Образ Гунтера неотделим от его храбрости в последней великой битве, на его соучастие в трусливом убийстве только сделан намек. Сдвиг в сторону ясности определенно не был бы в интересах августейшего заказчика, который ожидал от «Песни о нибелунгах» ясности.



лунгах» историю о древней трагедии и великой древней добродетели, но уж точно не историю о фатальных королевских ошибках¹.



Иллюстрация 5. Питер Корнелиус. Смерть Зигфрида

Как показали эти примеры, иллюстраторы «Песни о нибелунгах» вмешиваются в структуру текста, которая сама по себе имеет тенденцию к открытости. Эти вмешательства мотивированы разными причинами. В случае с позднесредневековыми рукописями иллюстрации дают читателям возможность морально интерпретировать события. В случае с Залом нибелунгов Шнорра фон Карольсфельда смысловые изменения связаны с конкретным пожеланием заказчика.

Во всех примерах изображение не только явно отличается от исходного текста в деталях, но и не иллюстрирует напрямую вновь созданную сцену. Изображения перемещаются в рамках, заданных текстом, но меняют его контекст, предлагая графическую интерпретацию или переосмысление текста. Это, кстати, придает несколько наспех сколоченной

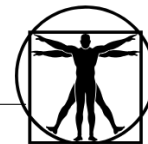
¹ О политических последствиях отношений между художником Шнорром фон Карольсфельдом и его патроном Людвигом I см. (Feist, 1996, сс. 25–34).



метафоре, «сотрудничество изображения и текста», весьма ощутимый смысл: в процессе параллельного восприятия текста и картинки (в данном случае идет речь о «правилах игры в погибель») изображение меняет для реципиента восприятие самого текста. Иная знаковая система, то есть изображение, накладывает на текст новые знаковые контексты. Так что иллюстрация работает не просто с текстом, а как бы над ним, в противоречие консервативной концепции иллюстрации. Таким образом сохраняется актуальная творческая связь между изображением и текстом.

Список литературы

- Batts, M. S. (Ed). (1971) *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften*. Tübingen.
- Boehm, G. (1987). Bild und Zeit. In *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (pp. 1-23). Weinheim: Hannelore Paflik.
- Boehm, G. (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin.
- Büttner F. (2003). Nibelungen-Bilder der deutschen Romantik. In *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos* (pp. 561–582). Wiesbaden: Joachim Heinzle, Klaus Klein & Ute Obhof.
- de Boor, H. (Ed.). (1996). *Das Nibelungenlied* (revidierte und von Roswitha Wisnewski ergänzte Ausgabe). Wiesbaden.
- Ehrismann, O. (1975). *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*. München.
- Ehrismann, O. (2002). *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*. München.
- Feist, P. H. (1996). Julius Schnorr von Carolsfeld und die Spannung zwischen Auftrag und persönlichen Absichten. In *Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik* (pp. 25–34). Greifswald: Gerd-Helge Vogel.
- Grafetstätter, A. (2006). Text und Bild. Das Nibelungenlied und seine Ikonographie im Spätmittelalter und im 19. Jahrhundert. In *The Nibelungenlied. Genesis, Interpretation, Reception*. (pp. 179–212). Göppingen: Sibylle Jefferis.
- Heinzle, J., & Waldschmidt A. (Ed.) (1991). *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main.
- Heinzle, J. (1996). *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. Frankfurt am Main.
- Heinzle, J. (2005). *Die Nibelungen. Lied und Sage*. Darmstadt.
- Hornung, H. (1968). *Das Nibelungenlied in spätmittelalterlichen Illustrationen. Die 37 Bildseiten des Hundeshagenschen Kodex*. Bozen.
- Janz, B. (1998). Inszenierte Mündlichkeit. Zum Bildprogramm des „Nibelungenliedes“ im Hundeshagenschen Kodex. In *Nibelungenlied und Klage. Ursprung – Funktion – Bedeutung* (pp. 411–441). München: Dietz-Rüdiger Moser & Marianne Sammer.
- Lotman, J. (1982). Die grafische Folge. Erzählung und Gegenerzählung. In *Figura 3/Zyklen. Sonderschau der internationalen Buchkunst-Ausstellung* (pp. 11-22). Leipzig/Dresden.



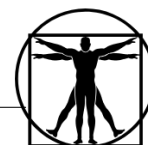
- Manuwald, H. (2008). *Medialer Dialog. Die „Große Bilderhandschrift“ des „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte*. Tübingen/Basel.
- Müller, J. D. (1998a). *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen.
- Müller, J. D. (1998b) Öffentlichkeit und Heimlichkeit im „Nibelungenlied“. Wahrnehmung und Wahrnehmungsstörung im Heldenepos. In *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne* (pp. 239–259). Köln: Gert Melville & Peter von Moos.
- Müller, J. D. (2002). *Das Nibelungenlied*. Berlin.
- Nowald, I. (1978). *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz, 1827–1867*. Kiel.
- von Ertzdorff, X. (1972). Linhart Scheubels Heldenbuch. In *Festschrift für Siegfried Gutenbrunner* (pp.33-46). Heidelberg: Oskar Bandle/Heinz Klingenberg/Friedrich Maurer.
- Песнь о нибелунгах. (1975). В *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах* (с.с. 357–628). Москва: Художественная литература.

Список литературы

- Batts, M. S. (Ed). (1971). *The Song of the Nibelungs. Parallel printing of the manuscripts A, B and C together with the readings of the other manuscripts*. Tübingen. (In German).
- Boehm, G. (1987). Image and time. In *The Phenomenon of Time in Art and Science* (pp. 1-23). Weinheim: Hannelore Paflik. (In German).
- Boehm, G. (2007). *How pictures make sense. The power of showing*. Berlin. (In German).
- Büttner, F. (2003). Nibelungen pictures of German romanticism. In *The Nibelungs. Saga - Epic - Myth* (pp. 561-582). Wiesbaden: Joachim Heinze, Klaus Klein & Ute Obhof. (In German).
- de Boor, H. (Ed.). (1996). *The Song of the Nibelungs (revised edition, supplemented by Roswitha Wisnewski)*. Wiesbaden. (In German).
- Ehrismann, O. (1975). *The Song of the Nibelungs in Germany. Studies on the reception of The Song of the Nibelungs from the middle of the 18th century to the First World War*. Munich. (In German).
- Ehrismann, O. (2002) *The Song of the Nibelungs. Epoch - Works - Effect*. Munich. (In German).
- Feist, P. H. (1996). Julius Schnorr von Carolsfeld and the tension between assignment and personal intentions. In *Julius Schnorr von Carolsfeld and the Art of Romanticism* (pp. 25–34). Greifswald: Gerd-Helge Vogel. (In German).
- Grafetstätter, A. (2006). Text and Picture. The Song of the Nibelungs and its Iconography in Late Middle Ages and in 19. Century. In *The Song of the Nibelungs. Genesis, Interpretation, Reception*. (pp. 179–212). Göppingen: Sibylle Jefferis. (In German).
- Heinze, J., & Waldschmidt, A. (Ed.) (1991). *The Nibelungs. A German madness, a German nightmare. Studies and documents on the reception of the Nibelung material in the 19th and 20th centuries*. Frankfurt am Main. (In German).
- Heinze, J. (1996). *The Song of the Nibelungs. An introduction*. Frankfurt am Main. (In German).
- Heinze, J. (2005). *The Nibelungs. The Song and the Saga*. Darmstadt. (In German).
- Hornung, H. (1968). *The Song of the Nibelungs in late medieval illustrations. The 37 illustrated pages of the Hundeshagen Codex*. Bozen. (In German).



- Janz, B. (1998). Staged orality. To the picture program of the “Song of the Nibelungs” in the Hundeshagen Codex. In *The Song of the Nibelungs and the Lament. Origin - function - meaning* (pp. 411–441). Munich: Dietz-Rüdiger Moser & Marianne Sammer. (In German).
- Lotman, J. (1982). The graphic consequence. Narrative and counter-narrative. In *Figura 3 / cycles. Special show of the international book art exhibition* (pp. 11-22). Leipzig / Dresden. (In German).
- Manuwald, H. (2008). *Medial dialogue. The “Large illustrated Manuscript” by “Willehalm” Wolfram von Eschenbach and its contexts*. Tübingen / Basel. (In German).
- Müller J.D. (1998a). *Rules of the game of Downfall. The world of the Nibelungenlied*. Tübingen. (In German).
- Müller, J. D. (1998b) Publicity and Secrecy in the “Song of the Nibelungs”. Perception and perception disorder in the heroic epic. In *The Public and Private in the Premodern* (pp. 239–259). Cologne: Gert Melville & Peter von Moos. (In German).
- Müller, J.D. (2002) *The Song of the Nibelungs*. Berlin.
- Nowald I. (1978). *The Nibelung frescoes by Julius Schnorr von Carolsfeld in Königsbau of the Munich Residence, 1827-1867*. Kiel. (In German).
- Song of the Nibelungs, the (1975) In *Beowulf, Elder Edda, Song of the Nibelungs*. Moscow: Fiction. (In Russian).
- von Ertzdorff, X. (1972). Linhart Scheubel's Book of Heroes. In *Anniversary Collection for Siegfried Gutenbrunner* (pp.33-46). Heidelberg: Oskar Bandle, Heinz Klingenberg & Friedrich Maurer. (In German).



PLAYBOY AS A 'SOFT POWER': THE IMPACT OF MAGAZINE CONTENT ON THE WESTERNIZATION OF THE DEVELOPING COUNTRIES

Serguey N. Yakushenkov

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: shuilong[at]mail.ru

Abstract

Playboy magazine, from its very beginning, was one of the clearest examples of the cultural changes that took place in the United States in the second half of the 20th century. Analyzing the importance of the Magazine, the author shows how a seemingly trivial idea of a magazine with pictures of naked beauties turned into a very successful commercial and cultural project, which had a huge impact on American society, and on many countries of the world. In fact, Playboy became a "soft power" capable of generating new values and transmitting them not only to American society, but also to the cultural landscape of other countries. As an illustration of this influence, international franchises of Playboy magazine published in other countries were taken. Two versions of the magazine were chosen to illustrate this point: in Brazil and in the Philippines. The analysis of the content of these franchise versions shows that they have surprisingly combined the traditions established by the founder of Playboy, Hugh Hefner, and national stereotypes. At the same time, American patterns prevailed in this symbiosis. This was especially evident in the choice of racial type of models, their skin color, etc. In addition, the magazine also brought new systems of gender relations to these countries. All this was possible because the magazine's editors created a unique product that became one of the indispensable symbols of the 20th century.

Keywords

"Playboy"; adult magazines; erotica; soft power; developing countries; americanization; cultural politics



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



“PLAYBOY” КАК МЯГКАЯ СИЛА: ВЛИЯНИЕ КОНТЕНТА ЖУРНАЛА НА ВЕСТЕРНИЗАЦИЮ КУЛЬТУРЫ РАЗВИВАЮЩИХСЯ СТРАН

Якушенко Сергей Николаевич

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия. Email: shuilong[at]mail.ru

Аннотация

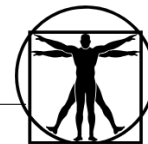
Журнал Playboy с самого момента его основания явился одним из ярчайших примеров культурных изменений, происходивших в США во второй половине XX в.. Анализируя важность журнала, автор показывает, как, казалось бы, банальная идея журнала с фотографиями обнаженных красавиц превратилась в весьма успешный коммерческий и культурный проект, оказавший огромное влияние на американское общество, да и на многие страны мира. По сути, Playboy превратился в «мягкую силу» способную генерировать новые ценности и транслировать их не только в американское общество, но и в культурный ландшафт других стран. В качестве иллюстрации этого влияния были взяты международные франшизы журнала Playboy, выходящие в других странах. Для наглядности были выбраны две версии журнала: в Бразилии и на Филиппинах. Анализ контента этих франшизных версий показывает, что в них удивительным образом сочетались традиции, заложенные основателем «Плейбоя» Хью Хефнером, и национальные стереотипы. Вместе с тем, в этом симбиозе во многом превалировали именно американские паттерны. Особенно заметно это отразилось на выборе расового типа моделей, их цвета кожи и т.д.. Кроме этого, журнал приносил в эти страны и новые системы гендерных отношений. Все это стало возможным благодаря тому, что редакция журнала создала уникальный продукт, ставший одним из неотъемлемых символов XX в.

Ключевые слова

Playboy; эротика; журналы для взрослых; мягкая сила; развивающиеся страны; американизация; культурная политика



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



ВВЕДЕНИЕ

Одним из символов XX в., как нам кажется, явился такой культурный и удачный коммерческий проект как американский журнал *Playboy*. Он стал поистине культурообразующим феноменом, оказавшим огромное влияние на культуру США во второй половине XX в.. Не будет преувеличением сказать, что *Playboy* стал также и символом американского образа жизни. Он достаточно быстро вышел за пределы издательского пространства США, так как его не только читали в других странах, но и через два десятилетия его существования журнал стал издаваться и в других странах. С 72 по 75 гг. XX в. *Playboy* появляется в Италии (1972), Германии (1972), Франции (1973), Японии (1975) и Бразилии (1975). За почти 70-летнее существование национальные версии этого журнала начали издавать в более 50-ти странах мира. Он также стал стартовой площадкой для многих супермоделей, разработал новые стратегические методы ведения бизнеса, новые подходы к подаче материала и многое-многое другое.

Playboy, вне всякого сомнения, превратился в инновационный проект новой послевоенной эпохи США, ознаменовав переход к новому видению мира. Выражаясь современным языком, *Playboy* очень быстро стал иконой стиля и агентом влияния, формирующим вполне четкие культурные, да и порой политические паттерны. Журнал достаточно быстро преодолел основные стереотипы восприятия его как «журнала для взрослых», став респектабельным журналом, способным оказывать влияние на многие стороны жизни в США.

Этот журнал оказался одновременно и индикатором, и триггером новых тенденций поствоенной Америки. Его создателю, Х. Хэфнеру, удалось нащупать такие тонкие и для многих, вероятно, невидимые социальные и культурные нити, которые лежали в основе нового культурного ландшафта США.

Популярность журнала и его влияние на различные стороны жизни многих стран мира ставит перед нами задачу оценить масштабы этого влияния, тем более что оно касалось самых разнообразных сторон: стиля жизни, вопросов политики, гендерных отношений, телесности (и мужской, и женской), литературы, техники и многого другого. Журнал оказался той «мягкой силой», которая оказывала огромное влияние на другие страны мира, пропагандируя американский стиль и образ жизни. Попытаемся понять, что же превратило *Playboy* в оружие влияния на культуры многих стран мира в XX в.



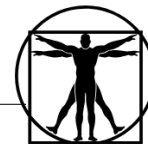
ПЛЕЙБОЙ ПОД УВЕЛИЧИТЕЛЬНЫМ СТЕКЛОМ

Используя термин «мягкая сила», мы хотим показать, что *Playboy* выступал в качестве инструмента влияния и воздействия на культуру не только самих США, но и многих стран мира. Он был проводником новых культурных ценностей и норм, влиявших на различные стороны жизни: гендерные отношения, сексуальные модели поведения, литературу, искусство и многое-многое другое. «Завоевывая» многие страны – Европы, Латинской Америки, Азии, Африки – он становился «агентом влияния». Именно поэтому мы и называем его «мягкой силой».

Но что такое «мягкая сила»? Попытаемся разобраться в этом вопросе. Первым, кто предложил концепцию «мягкой силы», был американский политолог Джозеф Най, представив ее почти в законченном виде на рубеже 80-90-х гг. (1990a; 1990b). И в этом не было ничего Удивительного. В конце 80-х – начале 90-х гг. мир действительно казался другим. Именно в этот период Ф. Фукуяма представил свою концепцию «конца истории» (1989; 1992), а С. Хантингтон выступил с идеей «Столкновения цивилизаций», основанной не на идеологических, а на культурных различиях цивилизаций (1993; 1996)¹. Все они старались переосмыслить новую ситуацию, возникающую с начавшейся перестройкой в СССР, падением Берлинской стены и многими другими процессами, выстраивающими новую политическую реальность. СССР, да и весь Варшавский блок перестали выступать в качестве идеологического и физического противника, который несколько десятилетий воспринимался как угроза странам Западного мира. Неоднократно, США оказывался не символическим, а реальным противником СССР на полях сражений в различных странах мира: Корея, Вьетнам, Куба, да и во множестве других стран, солдаты СССР и некоторых других стран социалистического лагеря пусть не напрямую, а косвенно оказывались противниками солдат США или НАТО. Распад СССР изменил ситуацию, переведя Союз в новое качество, если и не союзника, то уж точно в невраждебную державу. Эта новая ситуация требовала новых объяснений и теоретических конструкций (Nye, 2004, pp. 68-69). Йозеф Йоффе, редактор еженедельной газеты *Die Zeit*, описывает предыдущую модель международных отношений следующим образом:

Старая игра государств была с нулевой суммой: мои приобретения – это твои потери. Но в новой игре не только все вместе выигрывают и проигрывают (это было верно и в 1914 году, когда Британия и Германия напали друг на друга, хотя они были лучшими потребителями друг у

1 В наибольшей степени роль культуры была обозначена им и бывшим директором Агентства США по международному развитию Л. Харрисоном в коллективной монографии *Culture Matters: How Values Shape Human Progress* (Harrison & Huntington, 2001)



друга), но страны теперь меньше беспокоятся о непропорционально большой прибыли другого из-за наличия совместных предприятий, поэтому связь между стратегией и экономикой ослабла (1997, р. 25).

Новая стратегия международных отношений подтолкнула американского политолога Дж. Ная к осознанию того, что культурное влияние (идей, культурных ценностей, навыков, знаний и т.д.), превращающееся в мощный инструмент воздействия одного народа на другие, сопоставимо с военным воздействием (*hard power*), а порой и превосходит его по силе. Его притягательное воздействие строится не на принуждении, а на привлекательности или обворожительной силе (*attraction and seduction*)¹. Эта реакция на «чары» субъекта и «заставляет» объект с интересом откликаться на его призыв.

Конечно, можно было бы сравнить концепт «мягкой силы» с политикой «кнута и пряника», или в его английском варианте – «морковки и палки», но Най особо поясняет, что «мягкая сила» не продается, ее нельзя купить за подачки или деньги, так как «мягкая сила» неравна влиятельности:

Мягкая сила – это не просто влияние. В конце концов, влияние может опираться на жесткую силу угроз или платежей. А мягкая сила – это больше, чем просто убеждение или способность приводить людей в движение путем аргументации, хотя это и важная ее часть. Это также способность притягивать, а притяжение часто приводит к молчаливому согласию. Проще говоря, в поведенческом смысле мягкая сила – это привлекательная сила (Nye, 2004, р. 6).

По его мнению, она опирается «на способность формировать предпочтения других. На личностном уровне все мы знакомы с силой притяжения и обольщения» (р. 5)².

Нет нужды особо пояснять, что *Playboy*, в общем-то, и был тем журналом, где «обольщение» было доведено до апофеоза.

ДИВИЗИИ VS BUNNIES

Весьма символично, что этот журнал, как и вышеизложенные теории, появляются в достаточно сложные периоды трансформации общества. Правда, между ними был достаточно длительный отрезок времени – почти четыре десятилетия. В 90-е гг., как и после Второй

- 1 Нам особенно нравятся эти термины (*attraction and seduction*), так как они в лучшей форме передают истинный смысл содержания «Плейбоя» – привлекательность и соблазнительность. Как говорил петербургский поэт XIX в. Семен Надсон (1862-1887), «...красота – это страшная сила».
- 2 Говоря о «мягкой» и «жесткой» силе Дж. Най, конечно, осознавал условность такого деления, как и самого определения термина «сила» (*power*), полагая, что у него может быть множество самых противоречивых определений, и что нередко в реальности существуют гибриды, сочетающие в себе различные формы. См.: (Nye, 2011, pp. 5-11).



мировой войны, в мире складывался новый международный порядок. На смену милитаризму постепенно пришел консюмеризм, доминирующий в общественном сознании (Chitty, p. 557). Конечно, милитаризм никуда не ушел, так как в 1946 г возникает новое противостояние Запада и Востока, получившее название Холодная война. Но все-таки теперь мир оказался скорее перед возможной угрозой, чем реальной.

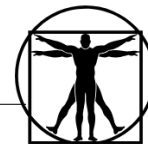
В новых условиях в США и во многих других странах зарождаются новые культурные движения, получившие наименование «контркультуры». Важнейшей частью этих тенденций стали новые гендерные отношения, большая половая свобода и многое другое.

Как ни странно, и новый консюмеризм, и новая контркультура во многом были связаны с серьезными экономическими и социальными изменениями. Это, прежде всего, касалось положения женщины в обществе. Предыдущая ее роль, сведенная до уровня матери-домохозяйки, готовящей обеды, постоянно убирающейся по дому, постепенно трансформировалась. И решающими здесь были сразу несколько факторов:

1) еще во время войны женщины начали работать на различных предприятиях, замещая мужчин, призванных в армию. После войны эта тенденция сохранилась. Помимо прочего, автоматизация на производстве во многом снизила потребность в тяжелом физическом (мужском) труде, и появилась возможность заменить его на более «дешевый» (ниже оплачиваемый) женский труд. И даже в этих условиях (с низкой оплатой труда) статус женщины менялся, теперь она получает большую независимость. Не следует забывать и о таком явлении, получившем все большее распространение в послевоенный период, как женское образование. И хотя оно в значительной степени касалось представителей среднего класса, но их процент становился все выше и выше (Eisenmann, pp. 12-13);

2) работа по дому также сильно менялась: стиральные и посудомоечные машины, холодильники, пылесосы и прочие домашние приборы сокращали затраты времени на домашние заботы. Холодильник позволил закупать продукты на более длительный период, так как у работающей женщины не было свободного времени для ежедневных покупок. Все это также приводило к использованию полуфабрикатов, которые не требовали длительного времени для приготовления.

Не стоит забывать, что военные годы с их лишениями, ограничениями, и различными сложностями жизни, нанесли серьезный урон психологическому состоянию граждан практически всех стран мира. Эта травма требовала восполнение утраты в виде увеличения потребления, получения дополнительных благ, удовольствий и т.д..



Поэтому, хоть контркультура и шла в разрез с мейнстримной культурой, нашедшей свое воплощение в консюмеризме, однако, во многих вопросах они тесно соприкасались – гендер был одним из них. Он проявлялся во множестве вариантов, тем, проблем и т.д.. В середине XX в. Америка оказалась «озабоченной» проблемой секса. Правда, не следует понимать английское слово «sex» в привычном для нас смысле, так как в английском языке его семантическое поле охватывает гораздо больше тем и понятий, чем в русском. Американская академическая, да и остальная общественность, уже давно задумалась об истинных смыслах этого термина, осознавая, что старые значения, смыслы или предрассудки во многом устарели (Meyerowitz, 2004).

Этот пересмотр старых понятий также начинается сразу после Второй мировой войны. В 1948 г. выходит революционное исследование американского биолога и сексолога Альфреда Кинси «Половое поведение мужчины» (Kinsey, 1948), а через пару лет он выпускает столь же революционное исследование по поводу женского сексуального поведения (Kinsey, 1953). В 1949 г. была опубликована не менее революционная книга известного антрополога М. Мид, посвященная сексуальному поведению человека (Mead, 1949). Все эти труды серьезнейшим образом изменяли культурный ландшафт США, особенно в сфере гендерных отношений.

Именно в этот период (1953 г.) и появился журнал Playboy, представлявший собой уникальный феномен западной культуры. На самом деле, изначально в этом журнале не было ничего особенного. Он возник не на пустом месте. Еще в конце XIX – нач. XX вв. во многих западных странах появляются эротические, и даже порнографические открытки (Sigel, 2000). Но помимо небольших по формату эротических карточек, размером с почтовую открытку, в конце XIX в. возникает и новая форма визуального искусства¹, очень напоминающая ту, что в дальнейшем получила наименование пин-ап². И хотя термин возник гораздо позднее, этот стиль практически сформировалось в самом начале XX в. (Buszek, p. 185). В 1915 г. даже появляется достаточно метафорическое

1 Объектами для подобных изображений служили различные актрисы театра и кинематографа. И родились они из рекламных буклетов, которые актрисы делали для антрепренёров или театральных агентов. Девушки на этих фотографиях должны были выглядеть максимально привлекательными и обворожительными, чтобы понравиться работодателю. Но выйдя за пределы частного потребления, эти *чизкейки* стали частью массовой культуры. В связи с этим невольно вспоминаются открытки с актерами, получившие распространение в СССР в 70-80-х гг..

2 Анг. 'Pin-up' – досл. «пришить», «приколоть булавкой». Американские военные вырезали фотографии женщин из журналов и прикрепляли их к стене.



наименование подобных картинок – чизкейк¹ (cheesecake) (Meyerowitz J., 1996, p. 10).

В силу внешних обстоятельств, связанных с оторванностью значительного числа мужчин от женского населения, в годы Второй мировой войны это культурное явление получило еще большее распространение, да и новый термин – пин-ап, который, как видно из названия приобрел иное звучание и назначение². Пищевая метафора уходит из употребления, а на смену ему приходит совершенно новый концепт – теперь это в полной мере визуальный образ, предназначенный для вывешивания³ или демонстрации.

Стилистика нового жанра во многом указывала на то, что в США, да и в большинстве европейских стран, произошли значительные изменения, касающиеся гендерных отношений, в которых женщины начинают играть совершенно иную роль. Если в предыдущий период девушка-чизкейк – это преимущественно театральная актриса, то теперь она может представлять самые различные слои населения и быть изображенной в различных ситуациях. Это уже не просто «застывшая» поза или статичная фигура, это уже некая ситуативная история – визуальный нарратив⁴.

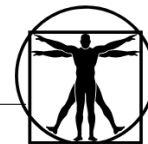
Другими словами, *Плейбой* в середине XX в. возникал не на пустом месте, а в окружении огромного количества самой разнообразной печатной продукции, предназначенной исключительно для мужчин. Журналы с эротическим контентом начинают издаваться еще в 20-е гг. XX в. Достаточно упомянуть журнал *Sex*, основанный в сентябре 1926 г.. Вряд ли его можно было бы назвать «порнографическим», да и эротическим он был достаточно условным, однако, этот и подобные ему жур-

1 Очень интересно само использование пищевой метафоры для подобных картинок, указывающей пусть даже «условное» визуальное потребление, смакование и наслаждение.

2 Мы вынуждены так подробно останавливаться на этом явлении, так как именно в контексте этих тенденций и возник, да и развивался *Playboy*. Ну а картинки в стиле *pin-up* были прообразами «девушки из вкладки» (*centerfold girl*) или центральному изображению девушки, напечатанной на центральной странице или вкладке, которая легко вынималась из журнала, и которую можно было повесить на стену.

3 Здесь бы подошел иной глагол – «пришпиливания», но данный глагол уводит нас в совершенно иную плоскость, усиливая сексуальный контекст. В термине *pin-up* больше любования объектом (возможно ностальгия), но не «наслаждение», одобренное или точнее приправленное пищевыми метафорами.

4 Вне всякого сомнения, нарративность присутствует и в застывшей позе на фотографии начала века, но в ней это короткое высказывание, скорее дефиниция, а *pin-up* в картинках середины XX в. это уже нарратив, предполагающий сложный контекст. Конечно, не все картинки в стиле пин-ап можно рассматривать в нарративном плане. Многие из них так и остались просто «краткими высказываниями». Но для солдат Второй мировой войны в тот период это было более чем достаточно. *Pin-up girl* была прямым указанием на мирное время, она напоминала этот период и обещала его возвращение. Вместе с тем весьма показательно, что лаконичное английское *cartoons* переводится на русский язык как «история в картинках».



налы формировали отношение американцев к данному вопросу. Можно в этом легко убедиться, проанализировав обращение к читателям по поводу идеологии журнала:

Преобладающее невежество, предрассудки и истерика в отношении секса¹ приводят к широко распространенным страданиям, ошибкам и несчастьям.

Мы выступаем против заговора молчания на тему секса, потому что не невежество, а понимание обеспечат нравственность и счастье.

Мы также выступаем против заговора стыда, в котором красивый и богоугодный факт секса выглядит ужасным и мерзким.

Мы выступаем против заговора подавления, потому что психоанализ ясно показал, что подавление импульса не убивает его, а порождает нервозность, болезненность, депрессию, стыд, чувство неполноценности, болезнь и безумие.

При разумном, откровенном взгляде и понимании сексуальная энергия может быть сублимирована и израсходована в конструктивной деятельности, ведущей к блестящим достижениям. <>

Кроме этого, любовь должна быть свободной и спонтанной – нет ничего безнравственнее, чем заставить мужчину и женщину жить вместе, когда они не любят друг друга.

Мы находимся в эпицентре почти всеобщего восстания против утасовывающих табу на секс и пуританского подавления сексуального. Это восстание необходимо направлять по безопасным и здравомыслящим каналам. Избытки и крайности порождают анархию. Секс должен быть рационализирован, изучен, контролируем и мудро направляем.

Этот журнал предлагает обеспечить разумное, обоснованное и чистое обсуждение этой темы, более важной для здоровья, счастья и прогресса человека, чем любая другая социальная проблема. (On Platform, 1926).

Конечно, здесь следует понимать, что подобная риторика была во многом порождена двумя причинами: неготовностью общества² открыто говорить на эти темы, но и соображениями цензуры.

Но остановить или сдержать это «восстание» против старых пуританских норм морали было уже невозможно. Медийный рынок очень чутко отзывался на потребности общества, буквально заваливая чита-

1 Мы специально оставили в тексте слово «секс», хотя понимаем, что английское “sex” не аналогично русскому, и описывает гораздо большее количество понятий, чем русское. Но учитывая тот период, в котором издавался этот журнал, мы решили все-таки усилить смысловой контекст этого пассажа, сведя его к сексуальности. Как заявила одна из участниц телемоста «Женщины говорят с женщинами», проводимого между городами «Ленинград-Бостон» в июле 1986 г., «в СССР секса нет». Сам термин показался одной из участниц столь неприличным, что она и допустила это высказывание, вызвавшее смех и смущение в обеих студиях.

2 Именно по этой причине журнал просуществовал совсем недолго.



теля десятками тысяч изображений девушек в стиле пин-ап. Вот только часть журналов, выходящих в этот период, на страницах которых можно было найти изображение женщин в разной степени обнаженности: *Apparel Arts / GQ* (1931), *Stolen / Forbidden Sweets* (1933), *Esquire* (1933), *Stag* (1937), *High Heel* (1937-1939), *Laff* (1940), *Beauty Parade* (1941-1956), *Swank* (1941), *Eyeful* (1943-1955), *Titter* (1943-1955), *Shawgirls* (1947), *Night and Day* (1948), *Eye* (1949-1969), *Modern Man* (1951), *The Dude* (1956), *Gent* (1956) и многие многие другие. Со многими из них *Плейбою* пришлось не только конкурировать, но и даже вступать в судебные тяжбы, как, например, с журналом *Stag*¹. Кроме этих существовало и множество других журналов, на страницах которых можно было встретить контент, ориентированный на читателя-мужчину.

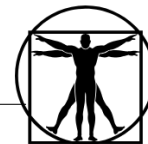
Некоторые флагманы индустрии задавали очень высокую художественную и интеллектуальную планку. И хотя к ним часто применяют несколько пренебрежительное название “the pulps” – «пульпа, месиво», контент их был достаточно разнообразен, и не всегда уж низок (с эстетической или интеллектуальной точки зрения) (Earle, pp. 71-72). Каждый из них по-своему просвещал и воспитывал своего читателя. Да и читатели у них были различные (Agnew, pp. 91-93), хотя во многом все эти издания ориентировались на американский рабочий класс, пытающийся разнообразить тяжелые рабочие будни популярным чтивом (Smith, 2000, pp. 44-45).

Учитывая тот факт, что подобной продукции было огромное количество, каждому редактору и издателю приходилось выстраивать свою политику, искать отличия, свойственные именно его журналу. В этой конкурентной борьбе и формировалась журнальная продукция послевоенной Америки.

Красота, удовольствия и свободная жизнь стали своеобразным лейтмотивом для многих журналов. Нередко американские журналы с вниманием заглядывают на Европу, пытаясь копировать ее. Европа, и особенно Франция, оказывается для многих американцев образцом для подражания²:

1 Тяжба между журналами вышла из-за попытки основателя журнала *Плейбой* Хью Хефнера использовать название *Stag Party*, что журнал *Стэг* посчитал неприемлемым и закрепил это название только за собой (Sumner, p. 134). Термин «*Stag Party*», можно было бы перевести как «мальчишник» (досл. «Тусовка самцов-олений»). Вообще термин *Stag* в названиях часто появлялся на страницах и других журналов, см., например, журнал *Men to Men*, где в подназвании указывалось: *The Stag Magazine* или журнал *Laff*.

2 Журнал *Paris Nights* (Парижские ночи) начинает издаваться в США с апреля 1925 г.. В 1931 г. журнал *Frolics* (Real Story books, 1928-1930) сменил свое название на *Paris Frolics* («Парижское веселье»). В 1935 г. появляется *French Night Life Stories*. Кроме этих в этот же период существовало около 10 журналов, обыгрывающих названия, связанные с Парижем.



В Америке сейчас говорят о последнем странном возрождении Франции: экзистенциализме. Экзистенциализм – это сюрреализм с Новым взглядом. Последователи – в основном молодые французы и американцы, готовые принять любую доктрину, которая даст им повод жить свободно после потерянных лет во время войны. Самой известной тусовкой этих антитрадиционалистов в Париже является Табу (здесь не бывает туристов) – небольшая, забитая до отказа комната, где интеллектуалы, любители вольностей и свободолюбивые люди встречаются по ночам. Напитки плохие, воздух удушливый, фортепианные партии дребезжащие и убогие, но все хорошо проводят время (Nightlife in Paris, 1948).

Эта короткая заметка очень хорошо передает атмосферу эпохи, и общие настроения не только в Париже, но и в США. Ощущение наполненности жизни, стремление успеть получить удовольствие, потерянное в годы войны, насладиться мгновениями жизни были основными движителями действий многих молодых людей в этот период, да и не только их. Не следует забывать и про интеллектуальный поиск, в котором варилось это послевоенное поколение конца 40-х – начала 50-х гг..

Другими словами, в середине XX в. мы можем наблюдать исключительную ситуацию слома культурной парадигмы, приведшую к возникновению сложного явления, нашедшего свое отражение на страницах новых журналов. Старые формы и подходы к мужским журналам уже во многом исчерпали себя, требовалось что-то новое. Это новое и появилось в журнале, созданном Хью Хэфнером.

Хэфнер был уникальным человеком и в то же время типичным представителем нового поколения американцев:

Этот яркий молодой человек впитал в себя мешанину идей и теорий за годы учебы в средней школе и колледже, начиная от голливудских фильмов и заканчивая Фрейдом, популярными мультфильмами, Дарвином, протестантским богословием и Тарзаном. Однако он вышел из колледжа с большим количеством вопросов, чем ответов, и, войдя во взрослый мир, попытался интегрировать путаницу образов и мыслей в мировоззрение, которое помогло бы ему найти свой путь в большом обществе. Все чаще он объединял несколько элементов – Айн Рэнд и героический индивидуализм, популярную психологию, Альфреда Кинси и сексуальную свободу, а также сентиментальные образы из популярной культуры, в частности, из кино, – и формировал их в единое целое. Они стали строительными блоками социальной фантазии. (Watts, 2009, p. 53)



URBI ET ORBI¹

Мировоззрение Хэфнера, которое можно описать ироничной фразой «от Баха до Фейербаха», было сочетанием университетского образования и интеллектуального поиска молодого человека, пытающегося найти свое место в жизни.

Попробовавший себя в различном бизнесе, он в значительной степени знал, что ему нравится, а что нет. Начав в 1949 г. свою трудовую деятельность с 45\$ в неделю, будущий создатель империи *Playboy* очень хорошо понимал, что нужно таким как он и миллионам других американцев, надеющихся на лучшую жизнь. Еще раз подчеркнем, что в результате этого журнал стал типичным отражением «новой» Америки. Принимая во внимание длительную историю журнала, следует признать, что Хью Хэфнер создал уникальный продукт, просуществовавший на сложном медийном поле Америки, да и всего мира, уже почти 8 десятилетий.

В первом номере журнала Х. Хефнер и его друзья обращались к читателю:

ЕСЛИ ВЫ МУЖЧИНА в возрасте от 18 до 80 лет, PLAYBOY предназначен для Вас. Если вам нравятся развлечения, поданные с юмором, изысканностью и остротой, PLAYBOY станет вашим особым любимцем.

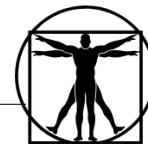
Мы хотим с самого начала ясно дать понять, что мы не «семейный журнал». Если вы чья-то сестра, жена или свекровь и забрали нас по ошибке, пожалуйста, передайте нас своему мужчине и вернитесь к своему «Дамскому домашнему компаньону»²

На страницах PLAYBOY вы найдете статьи, художественную литературу, истории в картинках, мультфильмы, юмор и специфические моменты, взятые из многих источников, как прошлых, так и настоящих, чтобы доставить первоклассное удовольствие, соответствующее мужскому вкусу (PLayboy, 1953, # 1, p. 3).

Вряд ли данное послание чем-то отличалось от сотен других, с которыми обращались создатели подобных журналов к своим читателям. Все пытались «угодить» своим читателям, соответствовать их запросам и нуждам. И вместе с тем, *Playboy* с самого первого номера был исключительный журнал, изменивший культурный ландшафт США. И в этой новизне отразилось все понимание Хефнером стиля жизни успешного американца, к которому он стремился:

1 Urbi et Orbi (лат.) – «Городу и миру» – с данной фразы начинаются важные папские обращения к католикам.

2 “Ladies Home Companion” – знаменитый американский ежемесячный журнал для женщин.



Большинство современных «мужских журналов» изображают мужчину, проводящего все свое время вне дома – то он пробирается сквозь тернистые заросли или плещется в стремительных потоках. Время от времени мы тоже будем выходить на улицу, но мы не против того, чтобы рассказать вам заранее – мы планируем проводить большую часть времени дома.

Нам нравится наша квартира. Нам нравится смешивать коктейли и готовить закуски, ставить музыку для настроения на фонографе и приглашать знакомых женщин поговорить о Пикассо, Ницше, джазе, сексе (1953, # 1, p. 3).

В этом «программном документе» журнала, который совсем не выглядел как революционный манифест, отразились основные принципы редакционной политики, предопределившей на многие годы стиль журнала: литература, музыка, философия, секс.

Но самое главное, все это должно концентрироваться вокруг «нового американца» – успешного, просвещенного, утонченного и влюбчивого. Не будет преувеличением сказать, что, вероятно, таким и мыслил себя Хью Хэфнер.

С успехом данный раздел нашей статьи можно было бы назвать «Хью Хэфнер как зеркало культурной революции в Америке». Он оказался своеобразным кристаллом, через который преломлялись культурные процессы США в середине XX в.. Но при всей своей типичности Хэфнер выступил новатором, предложив новую концепцию журнала, предназначенного для успешного изысканного горожанина. До этого большинство мужских журналов воспевали такого «мачо» – исследователя, первооткрывателя, спасителя красавиц. Именно про это и говорил Хэфнер, упоминая мужчин, «пробирающихся через колючие дебри» или пересекающих стремительные потоки. Во многом все эти журналы были своеобразным наследием фронтирной эпохи, с ее грошовыми романами (dime novels) (Denning, 1998), выросшими из «вестерна» – фронтирной приключенческой литературы (Сох, pp. XIV, 23, 110-112, 278).

Американские рабочие хоть и переехали в крупные города, все еще вдохновлялись «фронтирной эпохой» и ее романтическими героями, будни которых так резко контрастировали с их повседневным монотонным трудом.

Этот рабочий жил в «одноэтажной Америке» и тратил уйму времени на дорогу до места работы и потом домой. Хэфнер, хорошо помнящий подобное время, представлял жизнь успешного человека совершенно в ином плане¹. Подобный мужчина оказывается в центре го-

1 Недаром эта идея элитного жилья нашла свое отражение в названии другого порнографического журнала "Penthouse". Элитные апартаменты – вот жилье успешного



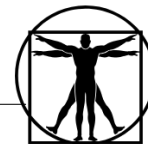
родской жизни. Он поселился вблизи от кафе, ресторанов, театров, картинных галерей и других культурных центров. И в то же время он как бы возвышается над шумным городом, смотрит на него свысока¹. Именно поэтому в 1959 г. Х. Хефнер запускает новый медийный проект – телевизионное шоу, назвав его *Playboy's Penthouse*. В заставке 1-го эпизода 1-го сезона как нельзя лучше отразилась эта идея «возвышения» над городом: ночной город, стремительный поток машин, одна из роскошных машин останавливается у многоэтажного здания; лифт поднимается на 30 этаж, где вместо номера этажа высвечивается логотип Плейбоя; двери распахиваются в роскошные светлые апартаменты, где гостей встречает сам хозяин в смокинге и с неизменной трубкой в руке. За роялем прославленный музыкант и композитор Сай Коулман, среди приглашенных исполнителей знаменитая джазовая певица – королева джаза Элла Фицджеральд. И ни одной полутолой девушки, ничего «непристойного» – Х. Хефнер продавал стиль, а не голую натуру². Об этом свидетельствует и начавшаяся в ноябрьском номере журнала реклама такого важного аксессуара «мужской берлоги»³ – кровати. В этом номере присутствует не просто реклама кровати, это целая информационная компания, призванная просветить читателя:

PLAYBOY СЧИТАЕТ, ЧТО КРОВАТЬ ДЖЕНТЛЬМЕНА – это гораздо больше, чем просто место, где можно спокойно вытянуться после изнурительного рабочего дня, проведенного в офисе. Она должна быть важной частью мебели в любом хорошо оборудованном холостяцком доме – роскошной гаванью, в которой джентльмен может расслабиться, с открытыми или закрытыми глазами, но при этом не быть полностью оторванным от красоты и удобств проживания в своей квартире. Помимо исключительного комфорта самой кровати, он должен контролировать, что происходит в его берлоге (кондиционирование воздуха, освещение, отопление, управление дверью, занавесями и т.д.); в добавление к этому – функциональный набор для удовлетворения своих основных развлекательных и гастрономических потребностей (стерео система, телевизор, холодильник, бар с напитками и т.д.) (Playboy, 1959 # 11, p. 66).

Редакция буквально смакует каждую деталь интерьера, объясняя какого размера должна быть кровать⁴, рассказывает (да и показывает),

человека.

- 1 Правда, сам Хефнер поселился в особняке – Playboy Mansion, который сначала располагался в Чикаго, а затем в Лос-Анджелесе, где Хефнер жил с 1974 г. до самой смерти в 2017 г..
- 2 Эта же концепция телевизионного шоу была повторена им и в 1969 (Playboy After Dark), которая снималась уже в Лос-Анджелесе (2 сезона, 52 эпизода) – ночной город, поток машин, звуки мотора, машина подъезжает к высотному зданию, и гость на лифте поднимается в пентхаус, где его ждет радушный хозяин.
- 3 О «мужской берлоге» см. (Osgerby, 2005)
- 4 Пример «холостяцкой берлоги» очень хорошо показан в фильме 1959 г. Майкла Гордона «Интимный разговор» (Pillow Talk). У главного героя – плейбоя Бреда Аллена (Рок Хадсон) – в комнате организовано все, как советовал Хефнер: в диван, стоящий в центре, встроено



какие кровати были в прошлом. Помещает различные рассуждения ученых про сон и т.д.. Другими словами, журнал изобретает совершенно новое пространство, «реорганизуя отношения между белой гетеросексуальной маскулинностью и домашним пространством» (Preciado, p. 83).

Playboy теперь уже не просто журнал для мужчин, а настоящая империя, где главный редактор восседает в домашнем халате в окружении многочисленной свиты – прекрасных молодых девушек – его зайчат (bunny). Назвать это просто журналом уже невозможно. От продажи своего логотипа империя Хэфнера получает гораздо больше, чем от публикации обнаженных девушек (Hagey, 2013; Rhodes, 2015). Playboy Enterprises, Inc. объединяла самые разнообразные предприятия, сгруппировавшиеся вокруг журнала: телевидение, радио, клубы, отели, игорные дома, различные франшизы и многое другое. Совокупный капитал этой компании исчисляется в несколько сот миллионов долларов. Ну а его культурное влияние на мир оценить невозможно.

Конечно, в 50 – 70-х гг. основным капиталом Плейбоя были его bunnies – очаровательные девушки в купальниках в стиле Playboy, украшенных сзади маленькими белыми пушистыми хвостиками. На головах они носили особый ободок, с заячьими ушами. Образ bunnies оказался очень востребованным в массовой культуре США, да и многих других стран мира. Именно эта «армия» Хью Хефнера завоевывала не только Америку, но и весь мир.

Но почему мы называем его «мягкой силой»? Журнал и все, что связанное с ним, выступали притягательной силой, не требующей убеждения, подчинения, насилия и т.д.. Он, как правило, говорил на языке, который не требовал перевода на другие языки или наречия.

Не можем не привести широко известный диалог, великолепно иллюстрирующий заикленность некоторых политиков на концепции «hard power». Это диалог представлен в воспоминаниях премьер-министра Великобритании Уинстона Черчилля и повествует о визите мини-

пульт управления. По нажатию кнопки дверь в квартиру неожиданно захлопывается, часть светильников гаснет, но включается музыкальный центр. Нажатие другой кнопки высвобождает скрытую кровать, которая в считанный миг раскладывается и оказывается полностью готовой к использованию. Очень лаконичное, но максимально функциональное пространство этой «холостяцкой берлоги» контрастирует с тем вариантом дизайна, который устроила для Бреда Аллена главная героиня фильма Джен Морроу (Дорис Дэй), в которую он страстно влюбился, – изобилие различных предметов, чучела зверей, этнические статуэтки со всего мира, картины с изображением голых женщин – все это приметы для «мужской берлоги» предыдущего периода, когда холостяк представлялся в виде путешественника, исследователя, воина, охотника и т.д.: «В интерьере он объединяет отдаленные места и воспоминания о прошлом» (Benjamin, p. 19).



стра иностранных дел Франции Пьера Лаваль в СССР и о его разговоре со Сталиным:

Чтобы добиться осязаемых политических результатов в стране, Лаваль нанес трехдневный визит в Москву, где был радушно принят Сталиным. Они вели долгие переговоры, из которых можно здесь воспроизвести один отрывок, нигде до сих пор не опубликованный. Сталин и Молотов, конечно, стремились прежде всего выяснить, какова будет численность французской армии на Западном фронте, сколько дивизий, каков срок службы. После того как с вопросами такого характера было покончено, Лаваль спросил:

«Не можете ли вы сделать что-нибудь для поощрения религии и католиков в России? Это бы так помогло мне в делах с Папой».

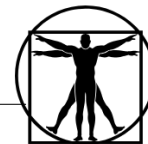
«Ого! — воскликнул Сталин. – Папа! А у него сколько дивизий?» (Черчилль, стр. 66)

Как нам кажется, этот, казалось бы, не имеющий к нашему анализу пассаж, как нельзя лучше отражает новые культурные и идеологические парадигмы, родившиеся во второй половине XX в.¹. Мир можно покорить не только с помощью дивизий, есть сила куда более серьезная и существенная, которая может завоевать весь мир, не прибегая к насилию.

Новая идеология отражала серьезные социокультурные и экономические изменения, происходившие в мире в послевоенный период. И даже военная риторика, развернувшаяся в годы Холодной войны, не могла остановить все эти тенденции, что очень хорошо показали студенческие волнения в США в 60-х г. и что нашло свое максимальное отражение в лозунге, возникшем в студенческой среде в США в середине 60-х гг.: “make love, not war!” (Allyn, 2016).

Вне всякого сомнения, журнал *Playboy* оказал огромное влияние на развитие культуры США во второй половине XX в., как, впрочем, и многих стран мира. Он способствовал формированию особой ценностной парадигмы, в рамках которой и развивалась американская массовая культура. Конечно, в большей степени это касалось формирования новой маскулинности, но нельзя сбрасывать со счетов и косвенное влияние на стереотипы фемининности. Будучи типичным «журналом для мужчин», *Playboy*, тем не менее, представляет собой совершенно особое явление, выступая в качестве особой вселенной, объединяющей самые различные социокультурные явления: гендерные стереотипы, стиль жизни, модные дизайнерские направления, модели рекламы и потребления и т.д. (Mock, 2017, p. 363).

1 Апокрифическая молва сообщает, что, когда Папа узнал про этот разговор, он заявил: «Передайте моему сыну Иосифу, что с моими дивизиями он встретится на небесах».



Вместе с тем, следует понимать, что и сам *Playboy* явился своеобразной лакмусовой бумажкой, выявлявшей происходившие в США культурные изменения второй половины XX в.. Возможно, именно благодаря этому данный проект и оказался столь успешным и востребованным не только американской, но и мировой общественностью, породив множество последователей. Другими словами, *Playboy* не только влиял на американское общество, но и сам менялся вместе с обществом, подстраиваясь под его запросы и новые тенденции, доминировавшие в американской культуре.

Журнал изменил и отношение американцев к порнографическому контенту в печати. Этот журнал действительно стал престижным мейн-стримным изданием. Старая шутка, что «я покупаю *Playboy* ради текстов», могла показаться смешной лишь или совсем юным неопытным подросткам в период бурного гормонального взрыва, или старым домохозяйкам, которые никогда не держали журнал в руках. Да и определение «порнографический» к нему можно употребить весьма условно, учитывая лишь количество обнаженных тел на его страницах.

Тексты «Плейбоя» – были и остаются особым признаком их статусности¹. В этом журнале печатались и давали интервью знаменитые писатели: Рей Бредбери (1956 #3, #4, #5; 1967 #1; 1981 #1), Джек Керуак (1958 #1; 1959 #7; 1965 #1) Артур Кларк, Владимир Набоков (1965 #1, #3; 1966 #1; 1975 #2), Джеймс Болдуин (1966 #1), Норман Мейлер (1976 #12), Шерли Джексон, Джон Апдайк, Роберт Грейвс (1967 #1), Стивен Кинг (1981 #1; 1983 #1), Пелам Г. Вудхаус (1959 #1; 1966 #10; 1967 #1, #7; 1970 #1), Надин Гордимер (1973 #3; 1989 #5), Дорис Лессинг (1971 #11), Джон Чивер (1968 #7), Джон Ирвин (1974 #12; 1976 #6), Фрэнк Герберт (1981 #1), Филип К. Дик (1980 12), Урсула Ле Гуин (1969 #11) и многие другие.

Редакторы «Плейбоя» предоставляли свою площадку самым различным авторам, высказывания которых часто шли в разрез с позицией правительства. В 1-м номере за 1965 г. *Playboy* взял интервью у известного борца за права афроамериканцев преп. Мартина Лютера Кинга², а в самый разгар ожесточенной борьбы коренных американцев

1 Не следует считать, что эта практика была исключительным изобретением этого журнала. Подобная практика родилась еще в середине 40-х гг. XX в. в силу давления на журналы со стороны почтовой службы США, полагавшей, что они не могут пользоваться субсидиями со стороны государства, так как не являются «серьезными» журналами, публикуя неподобающий контент. Журнал *Esquire* начал публиковать на своих страницах работы известных писателей: Т. Вульфа, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера и многих других. В 1946 г. журнал смог доказать в суде свою культурную и информационную значимость.

2 Еще в мае 1963 г. *Playboy* брал интервью у другого известного борца за права афроамериканцев Малькольма Икса (1925-1965). В отличие от Мартина Кинга, который был последователем Ганди и сторонником ненасильственных действий, Малькольм Икс придерживался более радикальных идей.



за свои права¹ редакторы дают высказаться известному индейскому деятелю и ученому Вайн Делория (1969 #1), публикуя фрагмент его книги «Кастер умер за ваши грехи»². Но это было не самым сильным поступком редакции журнала. В 1985 г. в августовском номере журнала они публикуют интервью с Фиделем Кастро. Мало какой журнал в США мог отважиться на такое, хотя и со стороны Фиделя Кастро это был рискованный шаг, учитывая славу журнала.

Вообще многочисленные интервью различных знаменитостей стали неотъемлемой частью редакционной политики с 1962 г. (Golson, 1983); (The Playboy Interview: The Essentials); (The Playboy Interview: Men of Letters); (Randall, 2006)³. *Playboy* выступил в качестве платформы для обсуждения различных вопросов экономической и общественной жизни США, да и всего мира. В марте 1963 г. в журнале появляется интервью с британским мыслителем Бертраном Расселом, а в мае 1965 г. интервью с французским философом Жан-Поль Сартром. В апрельском номере 1967 г. журнал публикует беседу с британским историком А. Тойнби. Не следует полагать, что интервью с Тойнби касалось лишь сложных вопросов теории исторических исследований, напротив, с самых первых фраз и интервьюера (Норман Маккензи), и прославленного историка звучит критика в адрес США. В 1969 (#3) *Playboy* знакомит читателя с «искренним разговором» с знаменитым канадским мыслителем Маршаллом Маклюэном.

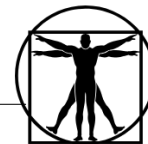
Нобелевские лауреаты, видные политики и люди искусства не гнушались давать интервью журналистам, представлявшим *Playboy*. Как ни странно, но многие в США, да и в мире действительно покупали его ради этих интервью. Не все медиа решались на подобные откровенные беседы с различными людьми. Но редакторы журнала не только были готовы, они сделали такую практику своим главным принципом.

Многие будущие Нобелевские лауреаты проходили некоторую «проверку» журналом, публикуя там свои работы. Так южноафриканская писательница Н. Гордимер, лауреат Нобелевской премии по литературе (1991), была дважды представлена на его страницах (1973 #3; 1989 # 6). Американский писатель Исаак Башевис-Зингер, удостоенный

1 В июле 1968 г. была организованная радикальная группировка коренных американцев «Движение Американских Индейцев» (AIM), которое с момента своего образования приступила к активным политическим действиям, маршам, захвату пустующих земель и т.д..

2 Но было бы неправильно считать, что этот журнал был левой направленности. Давая платформу лидерам борьбы за права афроамериканцам, он не боялся предоставлять свои страницы и для ультраправых лидеров, таких как Джордж Линкольн Рокуэлл (1918-1967) – основатель Американской нацистской партии.

3 Именно эти интервью и произведения великих писателей помогли Хефнеру выиграть судебный иск против правительства США, обвинявшего его в «непристойном» контенте журнала.



Нобелевской премии в 1978, был также хорошо известен читателям журнала (1969 #1; 1983 #1).

Не отказывали *Playboy* и такие видные латиноамериканские писатели как Габриель Гарсиа Маркес¹ (1971 #11). Интервью с ним было опубликовано в февральском номере 1983. Дружил с Х. Хэфнером и другой видный латиноамериканский писатель – Марио Варгас Льюса (1996 #2), получивший Нобелевскую премию в 2010².

ИЗ ЧЕГО ЖЕ, ИЗ ЧЕГО ЖЕ СДЕЛАНЫ НАШИ ДЕВЧОНКИ?

Можно было бы долго расписывать общекультурную составляющую журнала и его влияние на развитие высокой культуры в США (литература, кинематограф, телевидение), все же следует признать, что большинство молодых мужчин (да и не только молодых) покупало журнал не ради этого. Основной спрос был на «девушек плейбоя». Именно их откровенные фотографии, особенно на разворотах (*centerfolds*)³, и интересовали большинство читателей журнала.

Но эти эротические, а порой даже и порнографические фотографии молодых девушек, каково бы ни было наше отношение к этим изображениям, представляют собой уникальные свидетельства, характеризующие западную культуру XX в.. *Playboy* позволяет нам проследить генезис отношений к женскому телу, женской красоте и женственности в целом. На протяжении длительного периода журнал отражал, да и формировал⁴ определенные паттерны женской красоты. И это влияние было обоюдным, редакция очень четко реагировала на запросы общества, но и стремилась следовать своим идеалам и своему видению (Bogaert, Turkovich, & Nafer, 1993). Публикуя изображения обнаженных красавиц – «подружек плейбоя»⁵, журнал помимо собственно эротического концепта, создавал и особый феминистский концепт⁶. И хотя он

1 Стал Нобелевским лауреатом по литературе в 1982.

2 По сути, как отмечал сам Хэфнер, поздравляя Варгаса Льюсу с премией, тот стал 13 автором, публиковавшимся в журнале, кто получил Нобелевскую премию по литературе.

3 *Centerfolds* (*centrefolds*) помещались в центре журнала, чтобы их легко было повесить на стену. Первоначально они печатались на двух страницах, а потом появились и изображения, напечатанные сразу на трех страницах. По сути это были уже плакаты (постеры), с изображением обнаженных девушек. Термин *centerfold* был предложен Хэфнером, и закрепился благодаря журнальной практике подобных изображений.

4 За счет той роли, которую *Playboy* играл в обществе, с помощью огромных тиражей журнала, телевизионных программ, видеопродукции и т.д..

5 Анг. "Playboy Playmates"

6 Используя термин «феминистский концепт», мы понимаем всю двойственность этого термина. Уж слишком много понятий и смыслов вкладывается в него. По поводу сложности соотношения феминизма и исследуемого журнала см. Catharine A. MacKinnon (1987, pp. 134-145). Мы готовы согласиться с целым рядом претензий к журналу с ее стороны. Нам кажутся они достаточно справедливыми и убедительными. Однако, не стоит



часто подвергался нападкам со стороны феминисток за «объективизацию» или точнее «овеществление» женщины, *Playboy* подспудно формировал и образ смелой самостоятельной девушки, способной постоять за себя:

Я могу петь, танцевать, боксировать. Я ненавижу мужчин, которые обращаются с женщинами, как низшими существами, кто хочет доминировать. Я брошу такому вызов, разобью ему губы и нос (*Playboy*, 1985 # 1, p. 134).

Мы привели в качестве примера слова одной из *Playmates* – Джоан Беннетт, выбравшей модельный бизнес в качестве своей профессии. Девушка с разворота *Playboy* – это гораздо больше, чем безликое тело, предназначенное для услады мужских страстей. *Playmate* – это уже некий манифест, в котором модель заявляет о своей свободе в самых разных формах – в том числе и позировать обнаженной:

Я думала, что в жизни должно быть нечто большее, чем заниматься традиционным сексом, учиться в колледже, найти богатого мужа и в конечном итоге оказаться в водительском кресле седана, просыпаясь под звуки детей, каждое утро катающихся на своих детских велосипедах. Я не хотела, чтобы жизнь прошла таким образом (p. 134-135).

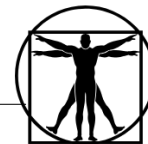
Другими словами, она выступает против старой модели, выраженной с помощью старой немецкой формулы “die drei K” – Kinder, Küche, Kirche¹. Этот бунт *Playmates* против старых норм и стереотипов по отношению к женщине можно встретить не только на страницах американского журнала, но и во множестве франшиз.

Не удивительно, что американский социолог Дж. Бегган и психолог С. Эллисон, изучавшие журнал с 1985 по 2001 гг. (204 модели), приходят к следующему выводу:

Анализ centerfold за последние два десятилетия позволяет предположить, что просмотр «*Playboy Playmates*» исключительно через линзу сексуаль-

забывать, что и сами феминистки не всегда находят общий язык друг с другом. Было бы неправильно ожидать от журнала с эротическим/порнографическим контентом стать 100% феминистским журналом и быть понятным и принятым всеми категориями феминисток. Нас *Playboy* и интересует именно как особый и крайне неоднозначный медийный продукт, оказывавший влияние на культурный ландшафт в мире, в том числе и в аспекте гендерных отношений. Мы считаем, что любые упреки и претензии к журналу оказываются несколько условными в силу того, что разброс контента в нем столь огромен, а представленные мнения столь же противоречивы, что мы можем найти в нем миллион причин для упреков в отношении множества положений, появившихся на его страницах. Так его можно было бы объявить сторонником неофашистов, так как он представлял им слово, или наоборот поддерживающим афроамериканских борцов (см. выше). Но был ли он сторонником социализма, беря интервью у Фиделя Кастро? Любые претензии подобного рода будут свидетельствовать лишь о том, что мы оказываемся в плену своих собственных предубеждений; то же самое происходит и в отношении гендерных стереотипов (Butler, pp. 50-52) (McNair, pp. 79-85).

1 Нем. «Три К: дети, кухня, церковь».



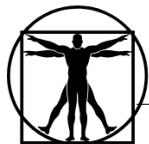
ности является ошибкой. Несмотря на то, что наша культура чаще всего воспринимает Playboy Playmates как чрезвычайно сексуализированные, коммерциализированные объекты, они не просто грудастые девочки. В коллективном характере Playmates имеются неожиданные элементы «крутизны», и в реальности Playboy представляет их как более сложные личности, чем народная молва приписывает им. Эти их качества проявляются через картинку на развороте, сопроводительный текст и другие фотографии (Beggan & Allison, 2005, p. 797).

Не можем не согласиться с данным утверждением, так как на основании многочисленных свидетельств (интервью, даваемые моделями, визуальные образы, их интенции и т.д.) мы также пришли к выводу, что эти девушки во многом ломают привычные стереотипы фемининности¹, настаивая на своем праве быть независимыми от предубеждений:

Что интересно в Playmates, так это то, что они наглядно демонстрируют западный идеал женственности (большая грудь и бедра, тонкая талия, небольшой диапазон черт лица), и в то же время отображают неженственные, даже маскулинные, личностные качества, интересы и занятия. Принимая атрибуты, традиционно считающиеся мужской сферой, Playmates подрывают гендерные стереотипы о женственности и о важности их статуса в качестве Playboy Playmate (Beggan & Allison, 2005, p. 797).

В публикациях откровенных фотографий девушек и дополняя их особой информацией, характеризующей их совершенно с особой стороны, журнал выстраивал особую модель репрезентации, которая, как нам кажется, отвечала сразу двум запросам: «консервативной» и «модернистской». В консервативной модели девушка была милой, послушной, готовой идти на поводу прихотей плейбоя, а в модернистской – она была независимой бунтаркой, склонной в борьбе отстаивать свою независимость. Был ли журнал новатором в этом вопросе? Отнюдь нет! Он лишь следовал в фарватере запросов общества на “tough girl” – «крутую девчонку» (Inness, 1999; 2004). Как нам кажется, в этом заключался настоящий парадокс журнала, он постоянно располагался на какой-то грани, ускользающей от наблюдателя. Как только мы составляли о нем какое-то мнение, журнальная редакция готовила читателю другую загадку, которую ему предстояло разгадать. Сложно сказать, было ли это манипуляцией общественного мнения, или сама редакция была носителем столь противоречивых тенденций, но “bunnies” сосуществовали с “tough girls”. У них были разные роли, разные функции, да и разная целевая аудитория.

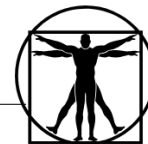
1 Не женственности, здесь-то как раз Playboy был максимально консервативен, а именно фемининности.



Как бы то ни было, многие Playboy Playmates достигли значительных успехов, именно благодаря журналу. Их карьерный рост и устремления очень хорошо демонстрируют, что те характеристики, которые давал им журнал, были невыдуманными, а в полной мере соответствовали их внутреннему Я: целеустремленность, амбициозность, творческий посыл, лидерство и многое другое. Именно эти черты мы находим в образах таких Playmates, как Бетти Пейдж, Джейн Мэнсфилд, Иветт Векерс, Стелла Стивенс, Клаудия Дженнингс, Синтия Майерс, Барби Бентон, Биби Бьюэлл, Шеннон Твид, Джули Маккалло, Эрика Элениак, Памела Андерсон, Бранд Родерик, Дженни Маккарти, Холли Мэдисон, Бриджет Марквардт, Кендра Ли Уилкинсон, Анна Николь Смит, и многие другие, ставшие известными актрисами, супермоделями, медийными персонажами и т.д.. Конечно, было множество других, кто так и не смог проявить себя, кто не смог воспользоваться теми возможностями, которые предоставил им журнал, были или забыты, или чья жизнь сложилась трагично, как, например, у канадской модели и актрисы Дороти Страттен, убитой ревнивым мужем, который затем покончил собой.

Американская общественность интересовалась жизнью этих моделей и во многом даже подражала им. Быть Playboy Playmates стало престижно, и обнаженность модели уже не воспринимались так асоциально или маргинально, как раньше. А известная плейбой модель, актриса, балерина, писательница, чьи книги были переведены на множество языков, Бренда Венус¹, оказалась своеобразной музой знаменитому американскому писателю Генри Миллеру. У них сформировались удивительные дружеские отношения, вылившиеся в эпистолярный роман. За 4 года переписки, известный писатель написал ей более 4 тыс. писем, она ему ответила почти таким же количеством. Эта переписка (1500 писем) легла в основу книги «Дорогая, дорогая Бренда» (Miller, Venus, & Sindell, 1986). В 3-4 ноября 2002 в Москве на сцене МХАТа имени Чехова состоялась премьера хореографического спектакля “Venus”, созданная известным российским актером, режиссером и хореографом Сергеем Виноградовым на основе этих писем. К слову сказать, В. Путин пригласил Бренду Венус в Москву на премьеру этого спектакля. И хотя спектакль был принят несколько холодно (Venus. Пресса о спектакле, 2003), сам факт появления его на российской сцене, да и участие российского президента в приглашении Венус в Москву говорят сами за себя –

1 Справедливости ради, следует отметить, что Венус снялась для Playboy уже после смерти Г. Миллера, как раз перед выходом их переписки в 1986.



Playboy Playmates уже давно перестали быть только частью американского культурного ландшафта¹.

ГЕНДЕР В ГЛОБАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

И здесь мы подошли собственно к той теме, ради которой и задумывалась эта статья, – продемонстрировать влияние контента журнала на культуру других стран. Мы писали, что уже в первой половине 70-х гг. XX в. *Playboy* начинает издаваться в других странах (Италия, Германия, Франция, Япония и Бразилия). И если факт издания журнала в первых трёх европейских странах кажется нам естественными и закономерными, так как население этих стран во многом разделяло многие американские культурные ценности, то появление национальных изданий в Японии и Бразилии в полной мере свидетельствует, что журнал начал триумфальное шествие по всему миру.

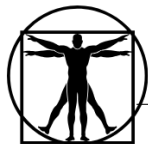
Начав писать эту статью, мы хотели показать, как журнал выступал в качестве *soft power* в развивающихся странах, и в качестве примера мы выбрали две франшизы: бразильскую и филиппинскую. Почему именно эти страны?! Ответ достаточно прост: длительное время и Бразилия, и Филиппины были колониями европейских стран², где доминировала католическая церковь, что мы считали немаловажным аспектом. Правда, были и отличия, поскольку Бразилия была независимой практически почти два столетия. Кроме этого, как нам кажется, в обеих странах существовали достаточно противоположные отношения к телесности, и то, что допускалось в Бразилии, было полностью неприемлемо на Филиппинах.

После достаточно внимательного изучения различных национальных моделей (Бразилия (1975–2018), Аргентина (2006–2018), Венесуэла (2006–2017), Южная Африка (2011–))³, мы решили все же остановиться на анализе филиппинской модели (2008–), а остальные выступили в качестве своеобразной контрольной группы. Почему так? Филиппинская модель представляла собой максимальную удаленность от изначального стандарта журнала.

1 Необходимо упомянуть, что *Playboy* выходит в России с 1995 г.

2 Бразилия была колонией Португалии (1533–1822), а Филиппины – Испании (1521–1898), правда, в 1898 эта страна стала частью США, и получила полную независимость лишь в 1946.

3 В ряде указанных стран журнал начинает издаваться гораздо раньше приведенных дат. Так, например, в Аргентине *Playboy* начал издаваться в 1985 по 1995 гг., а возобновил издание в 2006, в Южной Африке с 1993–1996 гг., а в 2011 он вновь возобновил свою работу. Учитывая тот факт, что на Филиппинах журнал начинает свою деятельность в 2008 г., мы решили сконцентрироваться на данном отрезке времени, сравнивая период, начиная с 2006–2007 гг.. Не стоит забывать, что и сам *Playboy* в США постоянно менялся, перестраивался в соответствии с новыми тенденциями.



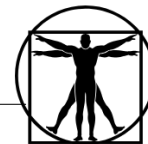
Как ни странно, но «стандарты» телесности на Филиппинах к моменту начала издания журнала в этой стране больше сближают ее со стандартами соседних мусульманских стран, чем тех же бывших испанских колоний в Латинской Америке, особенно в вопросах телесной открытости. Конечно, индонезийский вариант представляет собой максимально закрытую модель женской телесности, но и филиппинская также не предполагала открытости¹. Правда, следует понимать, что в разные периоды и в Латинской Америке были самые различные «стандарты» телесной эксплицитности, но в целом, к первой половине первого десятилетия XXI в. филиппинская модель представляется нам достаточно консервативной по сравнению с подобными моделями в Латинской Америке в указанный период.

Переходя на другую культурную почву, журнал вынужден был встраиваться в иную культурную, политическую и идеологическую среду. И здесь ему приходилось маневрировать, подстраиваться и пере-страиваться, пытаясь сохранить как основные параметры, заданные американским журналом, так и получить возможность функционировать в инокультурных условиях, которые, как правило, не всегда предполагали подобные издания. И в этом плане *Playboy* был новаторским проектом. По многим показателям он мог бы рассчитывать на получение статуса высокоинтеллектуального журнала, о чем свидетельствуют многочисленные интервью политических и культурных деятелей, художественные произведения ведущих литераторов, аналитические обзоры и многое другое. Были ли другие страны, где начинал функционировать данный проект, готовы к такому контенту? Не всегда! А чаще однозначно – нет!

То, как *Playboy* встраивался в национальные и даже политические «стандарты» можно лучше всего понять на примере истории этого журнала в Бразилии.

Весьма примечательно, что начало издания журнала пришлось на период военной диктатуры в Бразилии (1964-1985). И в этот период журнал подвергался жесточайшей цензуре со стороны военных. А если учесть, что в этот период Бразилия была еще и страной, где от позиции католической церкви зависело очень много, можно легко сделать вывод, что издание подобного журнала превращалось в особое действие – балансирование между позицией военных, церкви, общественного мнения, которое тоже было достаточно консервативным, и основной идеей журнала.

1 В журнале первоначально запрещалось демонстрировать обнаженную грудь – особенно сосок, лобок или лобковые волосы, ягодицы и т.д.. В дальнейшем эти требования постоянно нарушались.



Не следует забывать, что, несмотря на эротический, а порой и даже порнографический визуальный контент журнала, *Playboy* все же придерживался определенной политической направленности, которую вряд ли можно было бы назвать консервативной. Будучи либертарианским журналом, он шел в разрез с множеством ограничений и запретов, проводимых военными в указанный период.

Как рассказывает основатель бразильской версии журнала Роберто Чивита, военные были против подобных изданий:

«Однажды генерал позвонил мне: «Мы обеспокоены. Мы слышали от коллеги из разведывательной службы Соединенных Штатов, что сюда направляется судно из Дании, полное порнографических журналов». Пока он говорил, я думал: «И какое это имеет отношение ко мне?»

И он продолжил:

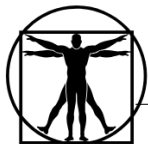
«Знаете ли вы, что это часть коммунистического плана по подрыву бразильских институтов, основ бразильской семьи?» Я спросил: «Но почему Дания хочет подорвать наши институты?».

Тогда он объяснил, что бумага для журналов поставлялась советской стороной, и сказал мне: «Ты понимаешь, что происходит? Угроза браку? Поэтому я подумал, что лучше позвать Вас, чтобы рассказать эту историю конфиденциально, чтобы вы были обеспокоены последствиями этого для наших институтов».

В любом случае, я был там из-за *Playboy*, который он считал порнографическим. Затем я ответил: «Да, генерал. Большое спасибо, генерал». И я ушел, сказав себе: «Не может быть, чтобы эти ребята в это поверили». Но они именно так и думали» (Risério, p. 234).

В статье, написанной на основании различных интервью с главными редакторами журнала и многочисленных архивных документах, Ризерио подробно анализирует то, как журнал вписывался в сложный культурный ландшафт Бразилии в данный период, подстраиваясь под требования цензоров. Примечательно, что, относя *Playboy* к порнографическим журналам, цензоры совершенно не заботились о текстах, обращая внимание лишь на фотографии девушек. Так главный цензор Департамента печати адвокат и журналист Рожерио Нуниш был беспощаден относительно изображения обнаженного тела. Он был непредсказуем и не признавал, чтобы его авторитет подвергается сомнению. Нуниш требовал, чтобы перед отправкой в типографию ему присылали точную копию макета журнала. Выпускающий-директор журнала в 1965-1992 гг. Эдгард де Сильвио Фариа, проводивший из-за цензуры все свое время в авиоперелетах между Сан-Паулу-Бразилией, рассказал,

Нуниш не обращал особого внимания на тексты. В роли мясника, вооруженного маркером и ручкой, Нуниш занимался фотографией до тех пор,



пока не оставался доволен, и не разрешал лишь одну грудь для публикации. Тексты редко заслуживали его внимания. «У меня есть дела поважнее, чем читать эту чушь», – обычно говорил он. Именно фотографии играли решающую роль. Посещение цензора продолжалось на протяжении пяти лет, что требовало от журнала разработки особой стратегии действия (Risério, p. 238).

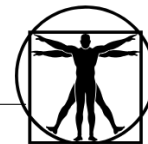
И действительно, редакция разработала для работы с подобными цензорами особый «бразильский» метод – “Boi de Piranha¹” – «жертвой малым ради большего». Согласно традиции бразильских пастухов, перегоняющих стадо коров, через кишасшую пираньями реку, надо запустить в реку какого-нибудь слабого или больного быка, а все стадо начать перегонять выше. Все пираньи, как правило, бросаются на того быка, которым пожертвовали, а само стадо беспрепятственно сможет пересечь реку. Как рассказывает редактор Карлос Коста, этим и занималась редакция, подбрасывая цензору наживку:

Я всегда использовал тактику ‘бык пираньям’, подсовывая «преувеличенные» фотографии обнаженной натуры, чтобы было, что вырезать. Таким образом, мы могли бы одобрить те, которые нам нужны. Было принято водить его в роскошные рестораны. Это была игра давления и шантажа». Нуниш, возглавлявший агентство по цензуре с 1972 по 1979 гг., любил, чтобы ему угождали. «Если на заседании у него присутствовал коллега, то по протоколу мы должны были пригласить и его на обед». Во время одного из таких случаев цензор одобрил все, в том числе и ‘быка пираньям’ с фронтальной наготой. Вернувшись в Сан-Паулу, мы встретились с Эдгаром де Сильвио Фариа. Несмотря на зеленый свет со стороны Нунеша, он посоветовал не публиковать фотографии, потому что журнал, безусловно, будет конфискован (Risério, p. 238).

Эта «игра в поддавки» очень хорошо иллюстрирует, как редакция маневрирует и манипулирует теми, кто формирует «правила» функционирования подобного контента в стране. Чтобы сломать систему, редакции приходилось идти на всевозможные ухищрения, уловки и даже определенные «визуальные» провокации. Очень хорошо эту ситуацию описывает Карлос Грассетти, арт-директор журнала в то время:

С каждым изданием мы пытались двигаться вперед. Мало-помалу мы ломали барьеры и помогали покончить с цензурой вопросов сексуального во время диктатуры. Одной из самых успешных тактик диссимуляции стала мокрая футболка, которая станет фирменным знаком журнала. Она станет исторической: в одно и то же время она все открывала, и в то же время не показывала. И мы смогли пробиться. Успех стратегии был таков, что даже фотографии и модели из американской штаб-квартиры были готовы работать специально для бразильского издания (Risério, p. 238).

1 Досл. «бык пираньям»



Это продвижение эротического контента, который несвойственен национальной культуре можно заметить и на примере Филиппин. Хотя там и не было военной цензуры, однако, общественное настроение по поводу телесной открытости даже в начале XXI в. было достаточно близко к тому, что мы находим в Бразилии в середине 70-х гг. XX в.. Вот как один из участников филиппинской блогосферы комментирует новость о предполагаемом выходе национального варианта журнала:

МАНИЛА, Филиппины -- Филиппинское издание *Playboy* дебютирует на следующей неделе на газетных киосках, но традиционно расистский журнал не будет показывать фронтальную наготу, сказал главный редактор в четверг.

По словам Лейго Долора, ежемесячный журнал, синоним которого во всем мире ассоциируется с женщинами с голой грудью, будет публиковать все, что интересует мужчин всего мира, сочетая работу журналистов, занимающихся расследованиями, и писателей-фантастов, удостоенных наград...

...Долор сказал, что «Филиппинский Плейбой» будет изображать филиппинских женщин в качестве «playmates» на разворотах, но не будет показывать полную фронтальную наготу или гениталии, потому что это будет противоречить филиппинским бизнес и культурным соображениям.

....«Может быть, один сосок», – сказал он.

Ого. Плейбой на Филиппинах. Плейбой на Филиппинах. Филиппинские bunnies . Хе-хе-хе. (Vizcarra , 2008)

Все это очень хорошо напоминает, бразильский вариант журнала, где разрешалось не более одного соска на страницу. Нет нужды говорить, что через некоторое время представления о телесности в этой стране уже во многом совпадали со стандартами в США или других европейских странах. Когда сегодня мы смотрим на проявление открытости на бразильских карнавалах сложно предположить, что еще недавно изображение голой груди или соска в эротическом журнале требовало особого разрешения специального цензора.

Да и филиппинский вариант журнала на сегодняшний день предполагает относительную телесную открытость.

Примечательно, что эта открытость в разные годы проявлялась по-разному. Так в 2016 г. обнаженность в филиппинском варианте журнала присутствовала в меньшей степени¹, в то время как в предыдущие годы редакция довольно быстро перешла к изображению наготы. В 2017 г. на-

1 Очень интересна передача концепции «наготы» в журнале в этот год. Он избегал наготы в фотографиях, однако, в рисунках и особенно карикатурах, помещенных в журнале, половые признаки носили гипертрофированную форму. Журнал как бы существовал в двух противоположных визуальных традициях: сдержанности в фотографиях и откровенности в рисунках.



гота в журнале снова начала присутствовать в полной мере¹. Конечно, она была не равноценная оригинальному варианту, но вместе с тем, там уже не было ничего, и того, о чем говорилось ранее: «Может быть, один сосок».

Правда, редакторы избегали изображения гениталий, но лобковая часть не была такой уж большой редкостью. Все это говорит о том, что за какие-то 5-8 лет существования журнала достаточно откровенные фото в данном журнале уже стали привычными для филиппинцев.

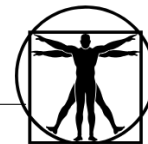
Анализируя национальные франшизы журнала, издаваемого в вышеуказанных странах, мы обращали внимание, прежде всего, на соотношение национального контента с зарубежным (особенно западным), отображение стандартов красоты мужского и женского тела, расовых, этнических и гендерных аспектах, формы позиционирования Playboy Playmates и ряд других особенностей, которые, по нашему мнению, могли свидетельствовать о том, что журнал в большей степени «привносит» в национальную среду свои нормы, чем соответствует особенностям национальной культуры.

Эта быстро наступившая открытость в изображении наготы в филиппинской версии журнала еще более показательна, чем бразильские или другие латиноамериканские франшизы. Еще недавно они «допускали» лишь минимальное возможное оголение, но спустя несколько лет полная фронтальная нагота моделей стала привычной. Возможно, причиной этому было то, что на Филиппинах он начал функционировать лишь в 2008 г., в совершенно иных внешних и внутренних условиях.

В любом случае, с уверенностью можно сказать, что этот проект был достаточно успешен в силу множества причин². Во многом, как нам кажется, филиппинское общество оказалось готово к новому более откровенному контенту. Правда, здесь следует четко различать разные уровни филиппинского общества. Некоторая экономическая отсталость, неразвитость, и бедность населения привела к тому, что в стране процветала подпольная порноиндустрия, производившая продукцию на экспорт. В то же время «официальная» культура носила сдержанный характер. В этом состоянии двойственности, невозможности быть чем-то одним. Журнал как бы вынужден существовать сразу в нескольких пространствах, порой плохо соприкасающихся друг с другом.

1 Возможно, что такое изменение в политике «наготы» в журнале было связано и с подходами в американском варианте журнала, когда в 2013 г. редакция начала отказываться от показа голых моделей. Но эксперимент продлился недолго, и журнал снова вернулся к традиционной политике.

2 Даже первый номер журнала вышел тиражом 80 тыс. экземпляров.



Как и в любой стране, находящейся в состоянии переходного периода, подобные проекты максимально гетеротопны. Интересен даже феномен таргетирования журнала. Если вспомним, то американский журнал обозначал свою аудиторию следующим образом: «ЕСЛИ ВЫ МУЖЧИНА в возрасте от 18 до 80 лет, PLAYBOY предназначен для Вас» (Playboy, 1953, # 1). Это указывалось открытым текстом, имплицитно также пояснялось, что речь идет об особом мужчине – утонченном, образованном, с хорошим вкусом, любящем красивых женщин и т.д..

Аудитория филиппинского журнала много шире:

Читатели PLAYBOY – это взыскательные мужчины и женщины в возрасте не менее 25 лет с высоким доходом, много путешествующие и высокообразованные, которые ценят свой образ жизни. Они также ориентированы на достижение целей и хотят быть в курсе последних тенденций рынка (Playboy Magazine Philippines, 2007).

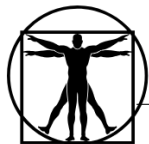
Когда изучаешь отдельные номера журнала, невольно возникает ощущение, что они могут быть больше интересны филиппинским женщинам, чем мужчинам. В них представлены скромно одетые женщины (правильнее было бы сказать, что «скромно раздетые» женщины) и красиво одетые мужчины.

Гендерные вопросы, особенно проблема равенства полов, полового воспитания находятся в центре внимания журнала. И в этом аспекте журнал выполняет очень важную роль привнесения в филиппинское общество новых гендерных принципов. Здесь, правда, филиппинская редакция не делает ничего нового, повторяя уже давно возникшую в других франшизах тенденцию позиционирования модели как человека независимого, бунтарского характера, ищущего себя и т.д..

Кроме моделей, журнал также рассказывает о ярких женщинах политики, бизнесменах, деятелях искусства, которые могли бы быть примером для других филиппинских женщин.

Вместе с тем, проводя подобную политику, нацеленную на развитие страны, филиппинский *Playboy*, как нам кажется, навязывает идеалы женской красоты, ориентированные на европеоидные характеристики: цвет кожи, форма, глаз, цвет волос и т.д.. И этническое соотношение моделей в журнале находится не в пользу филиппинских или азиатских моделей¹. Во всех этих проявлениях нет прямого расизма, однако, как заявляет Э. Мэпп, изучавший отношение кинорынка к чернокожим актерам, что «многие свидетельства, подтверждают идею, что

1 Не беремся делать окончательные выводы, но у подобной политики имеется множество причин. Ее не всегда следует сводить лишь к расовым или этническим предрассудкам. Нередко интерес к Чужой женщине много выше, чем к Своей. Она представляется чем-то особенным, загадочным и требующим особого внимания. Здесь следует учитывать, что статусность западной культуры в филиппинском обществе много выше.

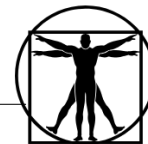


европейские и азиатские инвесторы предпочитают актеров скорее с белыми лицами, чем черными. Очевидно, что, хотя отдельные иностранцы, вероятно, и не расисты, рынок является таковым» (Marr, 2008, p. XI). Филиппинский *Playboy* в полной мере соответствует описанной ситуации. Вряд ли азиатских инвесторов, и издателей следует так уж однозначно называть расистами, так как они, будучи филиппинцами не выступают с позиции расовых предубеждений по отношению к своей этнической группе, они лишь следуют устоявшимся стереотипам, основанным на убеждении, что определенный их выбор принесет им больше прибыли, чем иной². И в результате у потребителей этого контента возникает ощущение определенной повышенной ценности «западного тела», выступающего в качестве эталона красоты, успешности и т. д. (Connell, p. 73).

Конечно, не следует считать, что подобная ситуация возникла в результате лишь функционирования филиппинской версии журнала *Playboy*. Исследования, проведенные, например, в отношении западных журналов во Вьетнаме также показывают склонность редакторов к публикации западной пары, лежащей в кровати или принимающей совместно ванну, так как такие образы пользуются большим спросом у рекламодателей (Machin & Leeuwen, 2007, p. 58). Хотя в реалии пользователь в значительной степени ориентирован на местный рынок, принято считать, что в большинстве случаев он ориентируется на западные образцы (Jackson, Ling, & Hong, p. 219).

Но не только в странах Юго-восточной Азии влияние «западного» тела на национальные стандарты столь велико. Сравнительный анализ образцов телесности *Playboy Playmates* в журналах Латинской Америки показывает те же закономерности. Так самый большой тираж (1,25 млн.) у бразильского журнала пришелся на декабрь 1999 г., когда на обложке

2 Если с «женским телом» все относительно проще, то мужское «эталонное» тело претерпевает гораздо больше трансформаций. Особенно это заметно по кинематографу. Многие азиатские актеры сделали достаточно много, чтобы изменить отношение западного и восточного человека к азиатскому телу. Значительная заслуга в этом принадлежит таким китайским актерам, как Брюс Ли, Джеки Чан, Саммо Хун, Чоу Юньфат и многие другие. Китайские у-ся фильмы отвоевали особое культурное пространство, породив множество локальных восточных героев в Таиланде, Индонезии, Филиппинах, Сингапуре и т.д.. Эти герои национальных боевиков способны бросать вызов (коммерческий) на локальных рынках. Правда, говоря об этом, надо учитывать и сам феномен у-ся на азиатских и западных рынках. Этот жанр занял особое место в мировом кинематографе. Все это породило даже особый феномен этого жанра – особый женский персонаж, способный бросать вызов героям-мужчинам. Китайские актрисы Мишель Йео (малазийская актриса китайского происхождения), Чжан Цзыи, Чжэн Пэйпэй и некоторые другие помогли создать особый образ женщины-воительницы, способной бросать вызов мужчинам и побеждать их. Несомненно, что со временем подобных персонажей будет больше, и это кардинальным образом изменит отношение к восточному женскому телу и канонам восточной красоты.



была помещена Жоана Прадо – светлая бразильянка, крашеная под блондинку (Playboy. A Revista do Homem, 1999 # 12). В других номерах бразильской версии, а также и венесуэльской, заметен высокий процент девушек со светлой кожей и светлыми волосами.

Соотношение национального и зарубежного контента в филиппинской версии журнала в значительной степени варьируется от номера к номеру, так что выявить преобладание одного или другого не представляется возможным. Кроме западного контента, в журнале помещают различные статьи, освещающие разнообразные стороны жизни в других юго-восточных странах. Так в номере за январь-февраль 2016 г. читатели могли ознакомиться с пространственным интервью с китайским диссидентом Ай Вей-Вейем, в следующем номере познакомится с моделями из Индонезии, Сингапура и других соседних стран.

Тесты и содержание текстов, помещенных в филиппинских номерах, заслуживают особого внимания. Здесь многие моменты требуют дополнительного изучения и осмысления. Начнем хотя бы с того, что журнал выходит на английском языке, а значит, он выстраивает особый лингвистический ландшафт. И хотя в выборе языка нет ничего удивительного, учитывая тот факт, что длительное время Филиппины были американской колонией, все же следует признать, что для большинства населения страны он не является основным, а лишь добавочным, так как основным языком общения является все же тагалог или филиппино (пилиппино). Но дело даже не в этом. Как поясняет филиппинский переводчик Марлон Джеймс Салес (Marlon James Sales), осуществлявший перевод испанского эротического романа Гонсало Торренте Бальестера «Хроника ошарашенного короля» (Cronica del Rey Pasmado), филиппинский язык не предназначен для того, чтобы на нем говорить об эротике:

«В испанском языке существует широкий спектр терминов, относящихся к сексу, которые позволяют любому писателю быть эротичным, не будучи слишком вульгарным. К сожалению, в филиппинском языке это не так. Я думаю, что наш язык делает нас слишком прямолинейными или уклончивыми, когда мы говорим о сексе. Многие даже переходят на английский язык, как только разговор начинает звучать сексуально. Кроме того, то, что роман имеет определенную историческую обстановку, ограничивало возможности перевода, следовательно, это означало, что я не смогу использовать такие слова, как задница, сиськи, *makipagdo*, и другие термины, которые мы заимствовали из английского языка, так как они не соответствуют тональности остальной части самого романа» (Playboy Philippines, 2016 # March-April, p. 22)



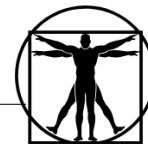
Это лингвистическое обстоятельство делает журнал особой площадкой, функционирующей в определенных пределах, где национальный язык, а точнее национальные языки имеют ограниченные возможности. Другими словами, журнал, издающийся на английском – как бы особый мир – окно в другой мир, в нем говорят на английском, не стесняются выражений, могут спокойно рассказать о своих бисексуальных впечатлениях или эротических фантазиях. И здесь английский язык выполняет особую функцию – коммуникатора, «вводящего» индивидуума в мир эротики. Дающего ему нечто, что недоступно в рамках его собственной культуры.

Конечно, языковая ситуация на Филиппинах придает журналу особый статус, как бы стирающий грани филиппинского дискурса с остальным миром, но, учитывая тот факт, что английский язык имеет определенные преимущества в сфере бизнеса, науки, законодательства, высокой культуры – все это создает журналу особые условия, переводя его в разряд образцов элитарной культуры. Это дополнительно повышает его значимость и влияние на национальную культуру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сложно представить мировую культуру XX в. без журнала *Playboy* и того влияния, какое он оказал на развитие современной культуры. Начавшись как определенный проект с эротической и даже порнографической тематикой, он быстро вышел за пределы изначальной идеи, превратившись в особый культурный концепт. Все это превратило журнал в мощную идеологическую силу, способную влиять на многие стороны современной культуры. Как мы видели на примере развития бразильской версии журнала, на этот проект изначально многие режимы смотрели как на угрозу, хотя сложно представить, что он мог бы угрожать кому-то своим существованием.

И вместе с тем, мы считаем, что *Playboy* представлял собой, да и представляет пример «мягкой силы», способной менять культурный ландшафт самых различных стран. Это делает журнал инструментом влияния (мы не хотим называть это вестернизацией) развитых стран на страны развивающиеся. Возникнув на волне трансформации американской культуры, журнал явился откликом части американских интеллектуалов на изменения, происходящие в американском обществе. Как правило, не во всех странах, в которых начинали издавать национальные версии журнала, существовали эти условия. Таким образом, журнал оказывался культуртрегером новых преобразований.



Вне сомнения, в развивающихся странах это был и особый колониальный проект, так как он предлагал образцы западной культуры, приносил стандарты западного тела. Не собираемся давать аксиологическую оценку этому явлению. Вряд ли его можно отнести к разряду моральной дилеммы. Сам журнал, даже в рамках американской культуры, представляется нам очень сложным явлением. А в инациональных культурных пространствах он превращался в особую культурную зону, переформатирующую культурный ландшафт вокруг себя. Как уже говорилось, он остро реагировал на гендерные изменения в обществе, но и сам изменял их. *Playboy* из мужского журнала (сомнительного контента) превратился в респектабельный журнал, сотрудничество с которым было не только допустимо, но и считалось желательным. Он изменил отношение к моделям, сделав их влиятельными персонажами, доведя их порой до уровня селебритис.

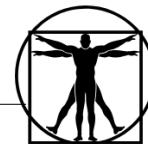
Как бы то ни было, нам еще предстоит понять то воздействие, которое он оказал на национальные культуры разных стран мира. Но в любом случае можно с уверенностью сказать, что он был и остается мощным инструментом влияния.

Список литературы

- 50 Years of the Playboy Interview: Men of Letters. (2012). New York: Playboy Enterprises, Inc.
- 50 Years of the Playboy Interview: The Essentials. (2012). New York: Playboy Enterprises, Inc.
- Agnew, J. (2018). *The Age of Dimes and Pulps: A History of Sensationalist Literature, 1830-1960*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Allyn, D. S. (2016). *Make Love, Not War: The Sexual Revolution, an Unfettered History*. New York: Routledge.
- Beggan, J. K., & Allison, S. T. (2005). Tough women in the unlikeliest of places: The unexpected toughness of the Playboy Playmate. *The Journal of Popular Culture*, 38(5), 796-818.
- Benjamin, W. (1999). Paris, Capital of the Nineteenth Century: Exposé <of 1939>. In W. Benjamin, *The Arcades Project* (pp. 14-26). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bogaert, A. F., Turkovich, D. A., & Hafer, C. L. (1993). A Content Analysis of "Playboy" Centre-folds from 1953 through 1990: Changes in Explicitness, Objectification, and Model's Age. *The Journal of Sex Research*, 30(2), 135-139.
- Buszek, M. E. (2006). *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham, London: Duke University Press.
- Butler, J. (2010). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Chitty, N. (2005). International Communication: Continuing into the 21st Century as an Academic "Commons". *International Communication Gazette*, 67(6), 555-559.
- Connell, R. W. (2005). Globalization, Imperialism, and Masculinities. In M. S. Kimmel, J. Hearn, & R. W. Connell (Eds.), *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 71-89). London: Sage Publications.



- Cox, R. J. (2000). *The Dime Novel Companion: A Source Book*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Decoding Erotica. (2016, March-April). *Playboy Philippines*, 22.
- Denning, M. (1998). *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-class Culture in America*. New York: Verso.
- Earle, D. M. (2016). *Re-Covering Modernism: Pulp, Paperbacks, and the Prejudice of Form*. New York: Ashgate.
- Eisenmann, L. (2007). *Higher education for women in postwar America, 1945–1965*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Fukuyama, F. (1989). The End of History? *The National Interest*(16), 3-18.
- Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Golson, B. G. (Ed.). (1983). *The Playboy Interview*. New York: Perigree Books.
- Hagey, K. (2013, 02 20). Rebuilding Playboy: Less Smut, More Money. *The Wall Street Journal*, pp. B1-B2.
- Harrison, L. E., & Huntington, S. P. (Eds.). (2001). *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*. New York: Basic Books.
- Huntington, S. P. (1993). The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs*, 72(3), 22-49.
- Huntington, S. P. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Inness, S. A. (1999). *Tough Girls: Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Inness, S. A. (2004). Introduction“Boxing Gloves and Bustiers”: New Images of Tough Women. In S. A. Inness (Ed.), *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture* (pp. 1-17). New York: Palgrave Macmillan.
- Jackson, T., Ling, C., & Hong, C. (2020). Asian versus Western appearance media influences and changes in body image concerns of young Chinese women: A 12-month prospective study. *Body Image*, 33, 214-221.
- Joffe, J. (1997). How America Does It. *Foreign Affairs*, 76(5), 13-27.
- Kinsey, A. C. (1948). *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: W.B. Saunders Company.
- Kinsey, A. C. (1953). *Sexual behavior in the human female*. Philadelphia: W. B. Saunders Company.
- Machin, D., & Leeuwen, T. v. (2007). *Global media discourse: a critical introduction*. New York: Routledge.
- MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Mapp, E. (2008). *African Americans and the Oscar: Decades of Struggle and Achievement*. Oxford: Scarecrow Press.
- McNair, B. (2013). *Porno? Chic!: how pornography changed the world and made it a better place*. New York: Routledge.
- Mead, M. (1949). *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World*. New York: William Morrow.



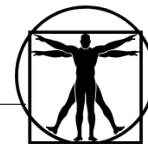
- Meyerowitz, J. (1996). Women, Cheesecake, and Borderline Material: Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S. *Journal of Women's History*, 8(3), 9-35.
- Meyerowitz, J. J. (2004). *How sex changed: a history of transsexuality*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Miller, H., Venus, B., & Sindell, G. S. (1986). *Dear, Dear Brenda: The Love Letters of Henry Miller to Brenda Venus*. New York: W. Morrow.
- Mock, E. L. (2017). Getting Comfortable: Sex, Reading, and Postwar Adjustment in 1950s Playboy. *The Journal of Popular Culture*, 50(2), 363-388.
- Nightlife in Paris. (1948). *Night and Day*, 1(1), 6-9.
- Nye, J. S. (1990a). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- Nye, J. S. (1990b). Soft Power. *Foreign Policy*, 153-171.
- Nye, J. S. (2004). *Power in the global information age: from realism to globalization*. London, New York: Routledge.
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: the means to success in world politics*. New York: PublicAffairs.
- Nye, J. S. (2011). *The Future of Power*. New York: PublicAffairs.
- On Platform. (1926). *Sex*(11), 5.
- Osgerby, B. (2005). The Bachelor Pad as Cultural Icon: Masculinity, Consumption and Interior Design in American Men's Magazines, 1930-65. *Journal of Design History*, 18(1), 99-113.
- Playboy, (1953-2020).
- Playboy. *A Revista Do Homem*, (1978-2017).
- Playboy Magazine Philippines. (16 12 2007 г.). Получено 25 02 2021 г., из Playboy Philippines Edition: <http://playboyphilippines.blogspot.com/>
- Playboy Philippines (2008-2020).
- Preciado, P. B. (2019). *Pornotopia: an essay on Playboy's architecture and biopolitics*. New York: Zone Books.
- Randall, S. (Ed.). (2006). *The Playboy Interviews: Larger Than Life*. New York: M Press.
- Rhodes, M. (2015, 10 13). *Playboy's Logo Is What Matters — It Earns More Than Nudes Do*. Retrieved 02 20, 2021, from <https://www.wired.com/2015/10/playboys-logo-is-what-mattersit-earns-more-than-nudes-do/>
- Risério, M. (2010, agosto). Playboy VS Censura: 1975 – 1980. *Playboy. A Revista Do Homen*, 231-247.
- Sigel, L. Z. (2000). Filth in the Wrong People's Hands: Postcards and the Expansion of Pornography in Britain and the Atlantic World, 1880-1914. *Journal of Social History*, 33(4), 859-885.
- Smith, E. A. (2000). *Hard-boiled : Working-class Readers and Pulp Magazines*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sumner, D. E. (2010). *The Magazine Century: American Magazines Since 1900*. New York: Peter Lang.
- Venus. *Пресса о спектакле*. (28 03 2003 г.). Получено 01 03 2021 г., из Театральный смотритель: http://www.smotr.ru/2002/2002_venus.htm



- Vizcarra, J. (2008, 03 28). *Playboy Philippines*. Retrieved 03 1, 2021, from World Famous in the Philippines: <http://jobert.blogspot.com/2008/03/playboy-philippines.html>
- Watts, S. (2009). *Mr. Playboy: Hugh Hefner and the American dream*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Черчилль, У. (1997). *Вторая мировая война* (Т. 1). М.: Терра.

References

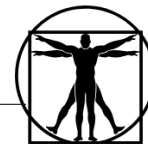
- 50 Years of the Playboy Interview: Men of Letters*. (2012). New York: Playboy Enterprises, Inc.
- 50 Years of the Playboy Interview: The Essentials*. (2012). New York: Playboy Enterprises, Inc.
- Agnew, J. (2018). *The Age of Dimes and Pulps: A History of Sensationalist Literature, 1830-1960*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Allyn, D. S. (2016). *Make Love, Not War: The Sexual Revolution, an Unfettered History*. New York: Routledge.
- Beggan, J. K., & Allison, S. T. (2005). Tough women in the unlikelyst of places: The unexpected toughness of the Playboy Playmate. *The Journal of Popular Culture*, 38(5), 796-818.
- Benjamin, W. (1999). Paris, Capital of the Nineteenth Century: Exposé <of 1939>. In W. Benjamin, *The Arcades Project* (pp. 14-26). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bogaert, A. F., Turkovich, D. A., & Hafer, C. L. (1993). A Content Analysis of "Playboy" Centre-folds from 1953 through 1990: Changes in Explicitness, Objectification, and Model's Age. *The Journal of Sex Research*, 30(2), 135-139.
- Buszek, M. E. (2006). *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham, London: Duke University Press.
- Butler, J. (2010). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Chitty, N. (2005). International Communication: Continuing into the 21st Century as an Academic "Commons". *International Communication Gazette*, 67(6), 555-559.
- Churchill, W. (1997). *World War II* (Vol. 1). Moscow: Terra. (In Russian)
- Connell, R. W. (2005). Globalization, Imperialism, and Masculinities. In M. S. Kimmel, J. Hearn, & R. W. Connell (Eds.), *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 71-89). London: Sage Publications.
- Cox, R. J. (2000). *The Dime Novel Companion: A Source Book*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Decoding Erotica. (2016, March-April). *Playboy Philippines*, 22.
- Denning, M. (1998). *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-class Culture in America*. New York: Verso.
- Earle, D. M. (2016). *Re-Covering Modernism: Pulps, Paperbacks, and the Prejudice of Form*. New York: Ashgate.
- Eisenmann, L. (2007). *Higher education for women in postwar America, 1945-1965*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Fukuyama, F. (1989). The End of History? *The National Interest*(16), 3-18.
- Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Golson, B. G. (Ed.). (1983). *The Playboy Interview*. New York: Perigree Books.



- Hagey, K. (2013, 02 20). Rebuilding Playboy: Less Smut, More Money. *The Wall Street Journal*, pp. B1-B2.
- Harrison, L. E., & Huntington, S. P. (Eds.). (2001). *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*. New York: Basic Books.
- Huntington, S. P. (1993). The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs*, 72(3), 22-49.
- Huntington, S. P. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Inness, S. A. (1999). *Tough Girls: Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Inness, S. A. (2004). Introduction "Boxing Gloves and Bustiers": New Images of Tough Women. In S. A. Inness (Ed.), *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture* (pp. 1-17). New York: Palgrave Macmillan.
- Jackson, T., Ling, C., & Hong, C. (2020). Asian versus Western appearance media influences and changes in body image concerns of young Chinese women: A 12-month prospective study. *Body Image*, 33, 214-221.
- Joffe, J. (1997). How America Does It. *Foreign Affairs*, 76(5), 13-27.
- Kinsey, A. C. (1948). *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: W.B. Saunders Company.
- Kinsey, A. C. (1953). *Sexual behavior in the human female*. Philadelphia: W. B. Saunders Company.
- Machin, D., & Leeuwen, T. v. (2007). *Global media discourse: a critical introduction*. New York: Routledge.
- MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Mapp, E. (2008). *African Americans and the Oscar: Decades of Struggle and Achievement*. Oxford: Scarecrow Press.
- McNair, B. (2013). *Porno? Chic!: how pornography changed the world and made it a better place*. New York: Routledge.
- Mead, M. (1949). *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World*. New York: William Morrow.
- Meyerowitz, J. (1996). Women, Cheesecake, and Borderline Material: Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S. *Journal of Women's History*, 8(3), 9-35.
- Meyerowitz, J. J. (2004). *How sex changed: a history of transsexuality*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Miller, H., Venus, B., & Sindell, G. S. (1986). *Dear, Dear Brenda: The Love Letters of Henry Miller to Brenda Venus*. New York: W. Morrow.
- Mock, E. L. (2017). Getting Comfortable: Sex, Reading, and Postwar Adjustment in 1950s Playboy. *The Journal of Popular Culture*, 50(2), 363-388.
- Nightlife in Paris. (1948). *Night and Day*, 1(1), 6-9.
- Nye, J. S. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- Nye, J. S. (1990). Soft Power. *Foreign Policy*, 153-171.



- Nye, J. S. (2004). *Power in the global information age: from realism to globalization*. London, New York: Routledge.
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: the means to success in world politics*. New York: PublicAffairs.
- Nye, J. S. (2011). *The Future of Power*. New York: PublicAffairs.
- On Platform. (1926). *Sex*(11), 5.
- Osgerby, B. (2005). The Bachelor Pad as Cultural Icon: Masculinity, Consumption and Interior Design in American Men's Magazines, 1930-65. *Journal of Design History*, 18(1), 99-113.
- Playboy Magazine Philippines*. (16 12 2007 г.). Получено 25 02 2021 г., из Playboy Philippines Edition: <http://playboyphilippines.blogspot.com/>
- Playboy Philippines* (2008-2020).
- Playboy*, (1953-2020).
- Playboy. A Revista Do Homem*, (1978-2017).
- Preciado, P. B. (2019). *Pornotopia: an essay on Playboy's architecture and biopolitics*. New York: Zone Books.
- Randall, S. (Ed.). (2006). *The Playboy Interviews: Larger Than Life*. New York: M Press.
- Rhodes, M. (2015, 10 13). *Playboy's Logo Is What Matters — It Earns More Than Nudes Do*. Retrieved 02 20, 2021, from <https://www.wired.com/2015/10/playboys-logo-is-what-matters-it-earns-more-than-nudes-do/>
- Risério, M. (2010, agosto). Playboy VS Censura: 1975 – 1980. *Playboy. A Revista Do Homem*, 231-247.
- Sigel, L. Z. (2000). Filth in the Wrong People's Hands: Postcards and the Expansion of Pornography in Britain and the Atlantic World, 1880-1914. *Journal of Social History*, 33(4), 859-885.
- Smith, E. A. (2000). *Hard-boiled : Working-class Readers and Pulp Magazines*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sumner, D. E. (2010). *The Magazine Century: American Magazines Since 1900*. New York: Peter Lang.
- Venus. The Press about the Performance*. (03 28 2003). Retrieved 01 03 2021, from The Theater Observer: http://www.smotr.ru/2002/2002_venus.htm (In Russian)
- Vizcarra, J. (2008, 03 28). *Playboy Philippines*. Retrieved 03 1, 2021, from World Famous in the Philippines: <http://jobert.blogspot.com/2008/03/playboy-philippines.html>
- Watts, S. (2009). *Mr. Playboy: Hugh Hefner and the American dream*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.



REVIEW OF THE BOOK BY DESMOND MORRIS “POSTURES. BODY LANGUAGE IN ART”

Elina A. Sarakaeva

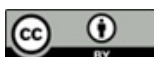
Hainan College of Economics and Business. Haikou, China. Email: 2689655292[at]qq.com

Abstract

This work reviews the latest book by an outstanding British painter and scholar Desmond Morris “Postures. Body Language in Art”. London: Thames & Hudson. Extent:320 pp. Illustrations:300. Publication date: 24 October 2019. ISBN:9 780 500 023 556.Hard cover

Keywords

Desmond Morris; body; posture; body language; art; gestures; behaviorism



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



ОБЗОР МОНОГРАФИИ ДЕСМОНДА МОРРИСА «ПОЗЫ. ЯЗЫК ТЕЛА В ИСКУССТВЕ»

Саракаева Элина Алиевна

Хайнаньский институт экономики и бизнеса. Хайкоу, Китай. Email: 2689655292[at]qq.com

Аннотация

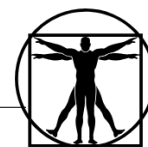
В статье приводится обзор последней книги выдающегося британского художника, искусствоведа и ученого Десмонда Морриса «Позы. Язык тела в искусстве». Лондон: Издательство Thames & Hudson. Объем: 320 с. Иллюстрации: 300. Дата публикации: 24 октября 2019 г. ISBN: 9780500023556. Твердая обложка.

Ключевые слова

Десмонд Моррис; тело; поза; язык тела; искусство; жесты; бихевиоризм



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Каждый раз, когда художник изображает человека, необходимо принять решение о позе изображаемого персонажа. Будет ли он стоять, сидеть или лежать? Улыбаться, кричать или плакать? Будет ли он складывать кисти, скрещивать руки или поднимать кулаки? Почему Наполеон позировал для официальных портретов, засунув правую руку за борт сюртука или в жилет, и каков смысл жеста, при котором персонаж, положив руку на грудь, соединяет средний и безымянный пальцы и оттопыривает указательный и мизинец – странная поза, бывшая, однако, популярной среди художников позднего Возрождения, как например на картине Эль Греко «Дворянин с рукой на груди»?



Иллюстрация 1. Поза «Дважды Разделенная Кисть». Репродукция картины Эль Греко «Дворянин с рукой на груди» («Рыцарь с рукой на груди»)



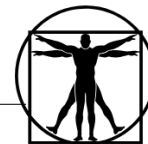
На эти и подобные вопросы отвечает в своей новой книге Десмонд Моррис, выдающийся ученый-антрополог, бихевиорист, специалист по этологии животных и поведению людей и при этом известный и успешный художник. В живописи Десмонд Моррис – один из последних современных сюрреалистов. Его первая персональная выставка состоялась в 1948 году. С тех пор он написал более 2500 сюрреалистических картин, и о его работах было опубликовано восемь книг. Он также написал несколько книг, одна из которых – «Обнаженная обезьяна» – входит в сотню самых продаваемых бестселлеров мира: к настоящему моменту было продано более 12 миллионов копий этой книги. Его монография «Жизнь сюрреалистов» была опубликована в 2018 году издательством Thames & Hudson, тем же, что издало анализируемую книгу. Этот человек настолько сам по себе неординарен, что мы просто не можем удержаться чтобы не привести здесь в очень кратком пересказе его творческую биографию (и то только основные вехи).

В 1951 году Моррис экспонирует картины на Международном фестивале искусств в Бельгии. В 1952 году он проводит персональную выставку своих картин в Музее Эшмола в Оксфорде. В этом же году в журнале *Behavior* выходит его первая научная статья о поведении животных. За этим последуют 47 других научных статей в течение следующих 15 лет.

В 1952 году он защищает в Оксфордском университете докторскую диссертацию о репродуктивном поведении десятииглой колюшки. И сразу после этого начинает постдокторское исследование репродуктивного поведения птиц. В 1961 году выходит его первая книга «Любопытные создания». В 1962 г. опубликована книга «Биология искусства», в которой исследуется поведение крупных обезьян и – неожиданно – связь этого с человеческим искусством. Книга переиздается в США, Швеции, Франции, Германии, Португалии, Японии, Дании, Мексике и Венгрии.

В 1964 г. Моррис выпускает детскую книгу «Большие и малые обезьяны» (Бодли-Хед, Лондон), в 1965 г. – справочную работу «Млекопитающие, руководство по живым видам». Затем выходят «Люди и змеи» в соавторстве с Рамоной Моррис и детская книга «Большие кошки».

В 1967 году Моррис начинает редактировать журнал «Этология приматов», публикует сборник статей о последних достижениях в изучении обезьян. В 1969 году выходит его самая известная работа «Обнаженная обезьяна», зоологическое исследование человеческого животного. Это первая из множества его книг о человеческом поведении. Книга становится бестселлером и переиздается многократно в США, Германии, Швейцарии, Испании, Аргентине, Португалии, Бразилии,



Финляндии, Франции, Италии, Турции, Греции, Израиле, Японии, Польше, Исландии, Чехии, Голландии, Швеции, Норвегии, Дании.

После громкого успеха «Обнаженной обезьяны» Моррис переезжает с женой на Мальту, где финансовое положение позволяет ему заниматься художественным творчеством. Следующие пять лет он живет на Мальте и пишет картины. Работы художника выставляются в таком большом количестве музеев и галерей, что у нас нет возможности это перечислять.

Дальше Моррис сосредотачивает весь научный интерес на поведении уже не животных, а людей. В 1969 г. он публикует книгу «Зоопарк людей» (Кейп, Лондон), продолжение «Обнаженной обезьяны», в которой исследуется поведение горожан. В 1970 г. выходит его сборник научных статей: «Паттерны репродуктивного поведения». В 1971 г. опубликована книга «Интимное поведение», исследование поведения людей при физических контактах. Вдохновленный успехом своих монографий, Моррис открывает на Мальте исследовательский центр для реализации амбициозного проекта по созданию всеобъемлющей классификации всех человеческих моделей действий. По сути, он ставит задачу создать Энциклопедию человеческих поступков.

В 1977 г. выходит еще одна книга «Наблюдая за людьми. Руководство по человеческому поведению», исследование паттернов человеческих действий. Эту работу многие критики считают лучшей из его научных и научно-популярных публикаций.

Затем выходит книга: «Жесты, их происхождение и распространение» с соавторами Питером Коллеттом, Питером Маршем и Мари О'Шонесси. Это книга суммирует исследование сходства и различия жестов в сорока местах в двадцати пяти разных странах Европы и Средиземноморья. Моррис становится ведущим телесериала для Thames TV в Лондоне о человеческом поведении под названием «Человеческая раса», который выходит весной 1982 года.

В Японии Моррис снимает еще одну телепрограмму под названием «Наблюдая за людьми в Японии». В 1983 г. он пишет роман «Инрок», его первое художественное произведение, научное фэнтези, основанное на сюрреалистическом мире его картин. В 1985 г. опубликована книга «Искусство древнего Кипра» и продолжение книги «Наблюдая за людьми» под названием «Наблюдая за телами».

В 1986 изданы книги «Иллюстрированная обнаженная обезьяна» и две книги о домашних животных «Наблюдение за кошками» и «Наблюдение за собаками». Моррис начинает работу над новым сериалом «Роуд-шоу животных», всего за следующие три года будет создано 40 таких программ.



В 1987 выходит продолжение «Наблюдения за кошками» под названием «Закон кошки». За этим следует «Наблюдение за лошадьми». В этом же году Моррис пишет книгу о собственных картинах под названием «Тайный сюрреалист».

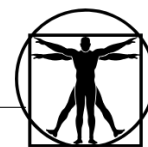
В 1991 г. серию «Наблюдение» продолжает работа «Наблюдение за детьми». Выставка картин в галерее Майор в Лондоне приурочена к публикации книги Мишеля Реми «Сюрреалистический мир Десмонда Морриса». Затем Моррис концентрируется на образовательных телепередачах, выпуская одну за одной программы для телеканала ITV «Страна животных», серию из четырех видео на тему «Язык тела», серию из шести телепрограмм «Человеческое животное» для BBC-1. Потом он издает книги «Человек-животное», «Трилогия об обнаженной обезьяне», «Иллюстрированное наблюдение за кошками» и «Язык тела: руководство по жестам всего мира».

В 1996 изданы книги «Иллюстрированное наблюдение за собаками» и «Кошачий мир. Энциклопедия кошек», выходят его сериалы о поле и гендере, оформленные потом в книгу «Человеческий пол», и снова организуются персональные выставки в Японии, Лондоне, Амстердаме, Ньюкасле, Брюсселе и Антверпене.

За два десятилетия XXI века Моррис переиздает свои старые работы и пишет новые книги «Безмолвный язык», «Обнаженная женщина. Исследование женского тела», «Природа счастья», «Обнаженный мужчина. Исследование мужского тела», а также серию работ по эволюции человеческого искусства: «Художественная обезьяна», «Три миллиона лет искусства», «Жизнь сюрреалистов», «Искусство рыбаков» и другие.

Моррис объединяет две области знаний – искусство и науку – в своей последней книге «Позы. Язык тела в искусстве» (Morris, 2019). Главное содержание работы – описание тех или иных жестов и поз тела, которыми художники наделяют своих персонажей, и подкрепленные солидной научной и искусствоведческой базой предположения об их происхождении и семантике. Автор вовлекает читателя в увлекательную экспедицию по обнаружению затекстов в искусстве, объясняя обыденные жесты или жесты загадочные, которые на протяжении многих лет сбивали с толку и интриговали искусствоведов.

К примеру, каких только предположений, порой весьма нелепых, не выдвигали искусствоведы о том, почему Наполеон всегда позировал с рукой, засунутой за борт сюртука или за жилет! Предполагали, что он скрывает полученное от любовницы кольцо, что он заводит часы во внутреннем кармане, что его терзает рак груди или рак желудка и т.п. Десмонд Моррис, сравнивая портреты Наполеона с портретами многих



политических деятелей XIX века, изображенных в той же позе, доказывает, что дело тут отнюдь не в тайнах французского императора.

Автор доказывает, что поза Скрытая Рука, как он ее называет, ведет происхождение от полемики между старой и новой школами ораторского искусства Древней Греции: в отличие от предшествующей традиции, ораторы нового поколения полагались не на бурное жестикулирование и преувеличенное выражение эмоций, а на железную логику мысли. Поэтому они нарочно придавали телу неподвижность и демонстративно прятали руку в складки одежды, чтобы показать, что они не нуждаются в жестовой поддержке. Обнаружение в XVIII веке нескольких статуй древних ораторов и даже древнего трактата, прямо предписывающего такую позу публичному деятелю, да это еще и на фоне всеобщего увлечения античностью, привело к тому, что не только Наполеон, а почти каждый политик или общественный деятель стремился быть изображенным в такой позе. Поза Скрытая Рука, доказывает Моррис, выражает спокойную сдержанность, холодную уверенность в себе и доминантность – те качества, которыми Наполеон и прочие политики явно хотели выделяться в глазах современников. К тому же, скрытой чаще всего оказывалась правая рука: спрятав ее в одежду, человек лишал себя возможности взяться за оружие – и при этом подчеркивал, что ему не нужно прибегать к насилию для доказательства своей правоты или своего статуса (Morris, 2019, сс. 80-85).

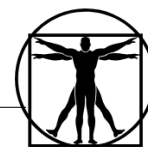
Богато иллюстрированная монография Морриса является новаторским и живым исследованием важности языка тела и наблюдением за тем, как понимают (или не понимают) искусство люди. Автор показывает, что изображенные на картинах или в других произведениях искусства человеческие жесты могут отражать нравы определенного периода истории, обычаи определенной культуры или моду на художественные стили. Изучая свой материал с мастерской тонкостью, Десмонд Моррис высказывает свое понимание социальных отношений и традиций в истории и во всем мире, находит удивительные сходства между изображением жестов и поз в произведениях искусства разных стран и разных исторических эпох.



Иллюстрация 2. Пример позы «Скрытая Рука». Репродукция картины Робера Лефера «Наполеон Бонапарт»

Охватывая самые разные жанры изящных искусств и художественного творчества, от доисторических статуэток, римских артефактов и фресок эпохи Возрождения до современного искусства, и граффити, монография «Позы. Язык тела в искусстве» предлагает оригинальный взгляд на искусство: взгляд антрополога, взгляд бихевиориста.

Главы, на которые делится книга, содержат подробные описания жестов, собранных в отдельные группы с позиций коммуникативных интенций: Приветствие, Благословление, Оскорбление, Угроза, Самозащита. Некоторые главы, впрочем, выпадают из этой классификации; например, главы «Статус», «Огорчение», «Эротика» и «Покой» не вписываются в категорию коммуникативных интенций и стоят несколько отдельно. В каждой главе описаны различные позы, с помощью ко-



торых выражаются интенции, включая жесты рук, объятия, поцелуи и так далее. К примеру, в главе «Оскорбление» можно прочесть про такие жесты и позы как:

- корчить рожи;
- показывать язык;
- показывать нос;
- делать оскорбительные жесты руками;
- показывать средний палец;
- показывать голый зад.

В главе «Эротика» описаны такие жесты и позы как:

- обнаженное тело
- женская грудь;
- фиговый листок;
- эротические объятия;
- поцелуй;
- связывание.



Иллюстрация 3. Пример «позы оплакивания». Репродукция картины Андреа Мантенья «Оплакивание Христа»



Ракурс здесь больше антропологический, чем эстетический: создается впечатление, что перед нами одна из ранних книг автора, проиллюстрированная произведениями искусства. Самым интересным в книге нам представляются сведения и рассуждения о происхождении жестов, к тому же издание весьма привлекательно визуально. Многие анализируемые автором примеры позволяют проследить динамику власти и дают более глубокое представление о существующих или существовавших социальных структурах.

Сам Моррис в интервью с газетой *The Telegraph* так прокомментировал выход своей новой книги:

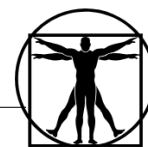
«Возвращаясь к портретам прошлого, можно так много узнать об обществе по изображенному языку тела» (Alberge, 2019).

В заключение мы приведем забавный факт о практическом применении наблюдений автора за семантикой и визуализацией человеческих жестов и поз. В последние несколько лет Десмонд Моррис сделал несколько наблюдений за языком тела популярных политиков. В интервью газете *The Telegraph* Моррис сказал, что политика превратилась в такую «пантомиму», что лучший способ смотреть теледебаты – это нажимать кнопку отключения звука:

«Тогда вы намного яснее увидите, каковы на самом деле эти политики. Вы можете о многом узнать по их языку тела».

В эпоху пристального внимания телевидения сегодняшние политики, как правило, больше жестикулируют: «Сейчас язык тела гораздо более сложный. Публичные персоны хорошо осведомлены о камерах, знают, что за ними наблюдают». Президента США Дональда Трампа он описывает как «мастера властных жестов», премьер-министр Великобритании Борис Джонсон, по его мнению, «переигрывает», чтобы казаться излучающим энергию, тогда как у лидера лейбористов Джереми Корбина «практически нет языка тела». Рассматривая мимику и жестикуляцию президента Трампа, Моррис заметил «целый ряд великолепно выполненных трюков», и в первую очередь его знаменитое «особое» рукопожатие, при котором «президент протягивает руку ладонью вниз, вынуждая других людей, в том числе лидеров разных стран, положить свою руку под его ладонь. Это означает, что Трамп буквально пристраивается сверху» (Alberge, 2019).

Завершая обзор, мы рекомендовали бы читателю, если его заинтересовало творчество Десмонда Морриса, познакомиться также с его программными произведениями «Обнаженная обезьяна» (Morris, 1969) и «Наблюдая за людьми» (Morris, 1977). В первой из них автор представляет основные аспекты человеческого существования: сначала он опи-



сывает происхождение и развитие человеческого вида, затем человеческую сексуальность и ее эволюционное значение. Далее он анализирует с позиций этологии обучение, воспитание и лечение потомства и, наконец, такие аспекты, как любопытство, борьба, прием пищи и личная гигиена (См. для сравнения не менее популярную книгу Джаред Даймонда «Третий шимпанзе», написанную совершенно на ту же самую тему и с аналогичным подходом: Джаред, 2013). Вторая работа – своего рода каталог человеческих действий, поз, жестов, мимики, одежды и украшений – включает объяснения их происхождения и значения.

Список литературы

- Alberge, D. (2019, October 6). Desmond Morris: The body language that betrays the power plays of Donald Trump and Boris Johnson. *The Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/politics/2019/10/06/desmond-morris-body-language-betrays-power-plays-donald-trump/>
- Morris, D. (1969). *The naked ape: A zoologist's study of the human animal*. London: Jonathan Cape.
- Morris, D. (1977). *Manwatching: A field guide to human behavior*. London: Jonathan Cape.
- Morris, D. (2019). *Postures: Body language in art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Даймонд, Д. (2006). *Третий шимпанзе: Два процента генотипа, которые решили все*. Москва: АСТ.

References

- Alberge, D. (2019, October 6). Desmond Morris: The body language that betrays the power plays of Donald Trump and Boris Johnson. *The Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/politics/2019/10/06/desmond-morris-body-language-betrays-power-plays-donald-trump/>
- Diamond, D. (2006). *The Third Chimpanzee: The two percent genotype that solved everything*. Moscow: AST. (In Russian).
- Morris, D. (1969). *The naked ape: A zoologist's study of the human animal*. London: Jonathan Cape.
- Morris, D. (1977). *Manwatching: A field guide to human behavior*. London: Jonathan Cape.
- Morris, D. (2019). *Postures: Body language in art*. London: Thames & Hudson Ltd.



<https://corpusmundi.com>

По всем вопросам сотрудничества и публикации материалов
обращаться по e-mail:

admin@corpusmundi.com или corpusmundijournal@gmail.com

Телефон: +7 (988) 068-63-72



Это сетевое издание доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0
Всемирная.](#)

Вёрстка: Алиев Растям Туктарович

Обложка: Якушенкова Олеся Сергеевна

© 2020 Corpus Mundi

In case you have any questions about co-operation please write an e-mail
the following address:

admin@corpusmundi.com или corpusmundijournal@gmail.com

Phone: +7 (988) 068-63-72



This journal is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](#)

Layout: Rastyam T. Aliev.

Cover: Olesya S. Yakushenkova

© 2020 Corpus Mundi