

issue 3 | 2021  
18+

# Corpus mundi

JOURNAL OF BODY STUDIES





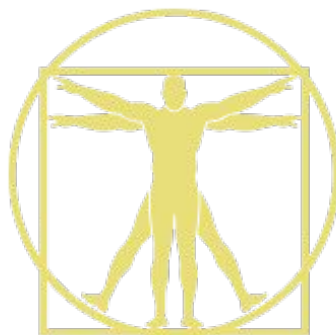
# Corpus Mundi

Academic E-Journal

[www.corpusmundi.com](http://www.corpusmundi.com)

**Vol 2, No 3**

<https://doi.org/10.46539/cmj.v2i3>



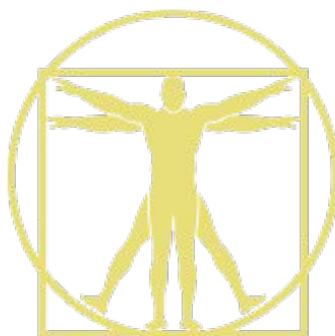
# Corpus Mundi

Научный электронный журнал

[www.corpusmundi.com](http://www.corpusmundi.com)

**Том 2, No 3**

<https://doi.org/10.46539/cmj.v2i3>



# Table of Content

---

## CHARISMATIC BODY

---

**David Hugh Kendall Brown**

Embodying Charismatic Affect(If): the Example of Bruce Lee (Translation into Russian) **15**

## THE BODY IN A CHANGING WORLD

---

**Jarryn Ha**

Uncles' Generation: Adult Male Fans and Alternative Masculinities  
in South Korean Popular Music (Translation into Russian) **50**

**Maksym W. Kyrchanoff**

Femine Body in the Mass Culture of Iran: between Nudity and Marginalization **70**

## THE BODY OF THE OTHER

---

**Elina A. Sarakaeva**

Dark Corporeality: Blood, Vampires and Erotics in the British  
TV Series "Dracula" 2020. Part 1. **125**

## CRITICS & REVIEWS

---

**Konstantin A. Ocheretyany**

«Huge, Disgusting, Corpulent, A-Hundred-Throats»: a Philosophical Study of the Fence  
and Other Monsters (Review of the book Savchuk V.V. Fence as a Balance of Forces.  
St. Petersburg: Publishing house Academy of Culture Research, 2021. – 249 p.). **153**

# Содержание

---

## ХАРИЗМАТИЧЕСКОЕ ТЕЛО

---

**Браун Дэвид Хью Кендалл**

Воплощая харизматичную аффективность:  
пример Брюса Ли (перевод на русский язык)

15

## ТЕЛО В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

---

**Ха Джаррин**

Поколение дядюшек: взрослые фанаты-мужчины и альтернативная  
маскулинность в южнокорейской популярной музыке (перевод на русский)

50

**Кирчанов Максим Валерьевич**

Феминная телесность в массовой культуре Ирана:  
между обнажением и маргинализацией

70

## ТЕЛО ЧУЖОГО

---

**Саракаева Элина Алиевна**

Темная телесность: кровь, вампиры и эротика  
в британском сериале «Дракула» 2020 г. Часть 1.

125

## РЕЦЕНЗИИ

---

**Очеретяный Константин Алексеевич**

«Обло, озорно, огромно, стозевно...»: философское исследование забора и других  
чудовищ (рецензия на книгу Савчук В.В. Забор как равновесие сил.  
Спб.: Издательство «Академия исследования культуры», 2021. – 249 с).

153

## **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 № ФС77-77481 since 31 December 2019
- ◆ 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 команда, 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 органи-

зовать 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
- ◆ Опубликованные в журнале материалы предназначены для лиц старше 18 лет

### EDITOR-IN-CHIEF

---

|                               |                                                                                                    |
|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Olesya S. Yakushenkova</b> | PhD, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Astrakhan State University, Russia |
|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|

### ASSOCIATE EDITORS

---

|                               |                                                                                                                                     |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Serguey N. Yakushenkov</b> | Dr. Habilitatus in History, Professor of the Department of Foreign History and Regional Studies, Astrakhan State University, Russia |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                         |                                                                                        |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Rastyam T. Aliev</b> | PhD, Associate Professor of the History Department, Astrakhan State University, Russia |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|

|                          |                                                                |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------|
| <b>Kwasu David Tembo</b> | PhD, University of Edinburgh, Independent Researcher, Zimbabwe |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------|

### EDITORIAL BOARD

---

|                                   |                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Alexander N. Meshcheryakov</b> | Dr. Habilitatus in History, Professor at the Institute of Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Russia |
|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                              |                                                                                                                                                       |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Sergei V. Sokolovskiy</b> | Dr. Habilitatus in History, Chief Researcher, Center of Anthropoecology, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                            |                                                                                                                                   |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Oksana V. Timofeeva</b> | Dr. Habilitatus in Philosophy, Professor, Department of Sociology and Philosophy, European University at Saint Petersburg, Russia |
|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                             |                                                                                                                 |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Natalia A. Artemenko</b> | PhD in Philosophy, Assistant Professor, Department of Cultural Studies, St. Petersburg State University, Russia |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                           |                                                                                                  |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Elena Y. Zavyalova</b> | Dr. Habilitatus in Philology, Chair of Literature Department, Astrakhan State University, Russia |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                             |                                                                                                      |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Svetlana B. Nikonova</b> | Dr. Habilitatus in Philosophy, Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Russia |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Sergey A. Troitskiy</b> | 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 |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                           |                                                                             |
|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <b>Elina A. Sarakaeva</b> | PhD, Hainan Professional College of Economics and Business in Haikou, China |
|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|

|                          |                                                                         |
|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| <b>Graham H. Roberts</b> | Dr. Habilitatus, Associate Professor, Université Paris Nanterre, France |
|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------|

|                        |                                                                                                                     |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Yuniya Kawamura</b> | PhD, Professor of Sociology, Social Sciences Department Fashion Institute of Technology/State University of NY, USA |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                            |                                                                                                                                                                            |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Shelton Waldrep</b>     | PhD, Professor and Chair of English, University of Southern Maine, USA                                                                                                     |
| <b>Jane Kuenz</b>          | PhD, Professor and Associate Dean, University of Southern Maine, Portland, USA                                                                                             |
| <b>Niharika Dinkar</b>     | PhD, Associate Professor, Art History and Visual Culture, Boise State University, USA                                                                                      |
| <b>Jeremy Mynott</b>       | PhD, Associate Professor, Art History and Visual Culture, Boise State University, USA                                                                                      |
| <b>Thomas Kampe</b>        | Dr., Professor of Somatic Performance and Education, Bath Spa University, UK                                                                                               |
| <b>Amy Bryzgel</b>         | Dr., Full Professor and Personal Chair (Film and Visual Culture), University of Aberdeen: Aberdeen, Aberdeenshire, UK                                                      |
| <b>David Brown</b>         | PhD, Cardiff School of Sport and Health Sciences, Cardiff Metropolitan University, UK                                                                                      |
| <b>Michelle Keown</b>      | Dr., Professor, Chair in Pacific and Postcolonial Literature, Department of English Literature, School of Literatures, Languages and Cultures, University of Edinburgh, UK |
| <b>Salomé Sola-Morales</b> | Dr., Professor, Audiovisual Communication and Advertising Department, Seville University, Spain                                                                            |
| <b>Jaana Parviainen</b>    | Dr., Adjunct Professor (Docent), Senior Researcher, Faculty of Social Sciences (SOC), Tampere University, Finland                                                          |
| <b>Shogo Tanaka</b>        | PhD, Professor, Center for Liberal Arts, Institute of Civilization Research, TOKAI University, Japan                                                                       |
| <b>Valeria Varea</b>       | PhD, School of Health Sciences, Division of Sport Science, Örebro University, Sweden                                                                                       |

---

---

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

|                                   |                                                                                                        |
|-----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Олеся Сергеевна Якушенкова</b> | к.филос. н., доцент кафедры Культурологии, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия |
|-----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**АССОЦИИРОВАННЫЕ РЕДАКТОРЫ**

---

|                                    |                                                                                                                                         |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Сергей Николаевич Якушенков</b> | д.ист.н., профессор, профессор кафедры Зарубежной истории и регионоведения, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                |                                                                                                      |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Растям Туктарович Алиев</b> | к.ист.н., доцент кафедры истории России, ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет», Россия |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                          |                                                                 |
|--------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| <b>Квасу Дэвид Тембо</b> | PhD, Университет Эдинбурга, Независимый исследователь, Зимбабве |
|--------------------------|-----------------------------------------------------------------|

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

---

|                                       |                                                                                  |
|---------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Александр Николаевич Мещеряков</b> | д.ист.н., профессор Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Россия |
|---------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|

|                                      |                                                                                         |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Сергей Валерьевич Соколовский</b> | д.ист. н., гл.н.с. Центра антропозологии Института этнологии и антропологии РАН, Россия |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|

|                                    |                                                                                        |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Оксана Викторовна Тимофеева</b> | д.филос.н., профессор факультета социологии и философии ЕУСПб, Санкт-Петербург, Россия |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|

|                                    |                                                                             |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <b>Наталья Андреевна Артеменко</b> | к.филос.н., доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|

|                                   |                                                                                                |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Елена Евгеньевна Завьялова</b> | д. филол. н., заведующая кафедрой литературы, Астраханский государственный университет, Россия |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                    |                                                                                                                                      |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Светлана Борисовна Никонова</b> | д. филос. н., доцент, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Россия |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                      |                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Сергей Александрович Троицкий</b> | 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 |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                |                                                                                    |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Элина Алиевна Саракаева</b> | к. филол. н., Хайнаньский профессиональный колледж экономики и бизнеса Хайкоу, КНР |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|

|                     |                                                            |
|---------------------|------------------------------------------------------------|
| <b>Грэм Робертс</b> | Dr. Habilitatus, доцент, Университет Париж Нантер, Франция |
|---------------------|------------------------------------------------------------|

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

|                       |                                                                                      |
|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Шелтон Уолдреп</b> | PhD, профессор и заведующий кафедрой английского языка, Университет Южного Мэна, США |
|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|

---

---

|                            |                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Джейн Куэнз</b>         | PhD, профессор и заместитель декана, Университет Южного Мэна, Портленд, США.                                                                                                          |
| <b>Нихарика Динкар</b>     | PhD, доцент, факультет история искусств и визуальной культуры, Университет Бойса, США                                                                                                 |
| <b>Джереми Майнотт</b>     | Dr. Habilitatus, PhD (Кембридж), почетный профессор, Колледж Вулфсона, Кембридж, Великобритания                                                                                       |
| <b>Томас Кампе</b>         | Dr. Профессор соматической деятельности и образования, Университет Бат Спа, Великобритания                                                                                            |
| <b>Эми Брызгель</b>        | доктор, профессор, зав. кафедрой (кино и визуальная культура), Абердинский университет, Абердин, Великобритания                                                                       |
| <b>Дэвид Браун</b>         | PhD, Кардиффская школа спорта и наук о здоровье, Кардиффский городской университет, Великобритания                                                                                    |
| <b>Мишель Кион</b>         | доктор, профессор, кафедра тихоокеанской и постколониальной литературы, факультет английской литературы, Школа литературы, языков и культур, Эдинбургский университет, Великобритания |
| <b>Саломе Сола-Моралес</b> | доктор, профессор, факультет аудиовизуальных коммуникаций и рекламы, Севильский университет, Испания                                                                                  |
| <b>Яана Парвиайнен,</b>    | д-р, доцент, старший научный сотрудник, факультет социальных наук, Университет Тампере, Финляндия                                                                                     |
| <b>Сёго Танака</b>         | Ph.D., профессор, Центр гуманитарных наук, Институт цивилизационных исследований, Университет ТОКАИ, Япония                                                                           |
| <b>Валерия Вареа</b>       | Ph.D., Школа наук о здоровье, Отдел наук о спорте, Университет Эребру, Швеция                                                                                                         |

---

## CONTACTS

|                        |                                                                                            |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Founder</b>         | Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise<br>“Genesis. Frontier. Science” |
| <b>Address</b>         | 29/1, Botvina St. apt. 50, Astrakhan,<br>Russia, 414052                                    |
| <b>Editor-in-Chief</b> | Olesya S. Yakushenkova                                                                     |
| <b>Email</b>           | admin@corpusmundi.com                                                                      |
| <b>CEO</b>             | Rastyam T. Aliev                                                                           |
| <b>Email</b>           | rastaliev@gmail.com                                                                        |

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

## КОНТАКТЫ

|                         |                                                                                                      |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Учредитель</b>       | Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие «Генезис.Фронтир.Наука» |
| <b>Адрес редакции</b>   | 414052, Российская федерация, г. Астрахань, ул. Ботвина 29/1, кв. 50                                 |
| <b>Главный редактор</b> | Якушенкова Олеся Сергеевна                                                                           |
| <b>Email</b>            | admin@corpusmundi.com                                                                                |
| <b>Дирекция журнала</b> | Алиев Растям Туктарович                                                                              |
| <b>Email</b>            | rastaliev@gmail.com                                                                                  |

Мнение редколлегии журнала  
может не совпадать с мнением авторов





# Embodying Charismatic Affect(If): the Example of Bruce Lee (Translation into Russian)<sup>1</sup>

---

**David Hugh Kendall Brown**

Cardiff School of Sport and Health Sciences / Cardiff Metropolitan University. Cardiff, UK.  
Email: [dbrown\[at\]cardiffmet.ac.uk](mailto:dbrown[at]cardiffmet.ac.uk)

## Abstract

---

While the concept of charisma is widely used in the social sciences, its embodied nature is less thoroughly explored and theorised. This paper revisits the key embodied characteristics of Weber's sociology of charisma and re-interprets these using Shilling's (2005, 2013) umbrella notions of the body as a source and location of and means for society as a way of analysing the idea of the charismatic body as a force for social change. It then draws on a range of embodied concepts to illuminate how charisma is significant channel of infra and inter-corporeal affective interaction between "leaders" and their followers. In particular, Freund's (2009) social synaesthesia and bio-agency, Massumi's (2002) perspective of affect and the moving body, Thrift's (2010) charismatic celebrity, allure and glamour, Mellor and Shilling's (1997) sensual solidarities, and Seyfert's (2012) conception of affectif. To develop and illustrate this perspective of the charismatically affective body in action, the life of film star and martial artist Bruce Lee (1940–1973) is utilised.

## Keywords

---

Body; Embodiment; Charisma; Affect; Affectif; Intercorporeality; Social Change; Leadership; Bruce Lee; Martial Arts; Celebrity; Bio-Agency; Sensual Solidarities; Allure



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

---

<sup>1</sup> The editors are grateful to the author for permission to translate the article Brown, D. (2020). Embodying Charismatic Affect(If): the Example of Bruce Lee. *Corpus Mundi*, 1(3), 14–52. <https://doi.org/10.46539/cmj.v1i3.22>



# Воплощая харизматичную аффективность: пример Брюса Ли (перевод на русский язык)<sup>1</sup>

**Браун Дэвид Хью Кендалл**

Кардиффская школа спорта и наук о здоровье/Университет Кардифф Метрополитан.  
Кардифф, Великобритания. Email: [dbrown\[at\]cardiffmet.ac.uk](mailto:dbrown[at]cardiffmet.ac.uk)

## Аннотация

Хотя концепция харизмы широко применяется в социальных науках, ее телесная природа менее тщательно изучена и теоретизирована. В данной работе автор пересматривает ключевые особенности понимания харизмы в социологии Вебера и по-новому интерпретирует их, используя идеи Шиллинга (2005, 2013), трактующего тело как источник, местоположение и социальный инструмент, чтобы проанализировать идею харизматического тела как движущей силы социальных изменений. Затем автор рассматривает ряд концептов, чтобы обозначить, что харизматичность является важным каналом инфра- и интеркорпорального аффективного взаимодействия между «лидерами» и их последователями. В частности, используются социальная синестезия и биоагентность Фройнда (2009), а также взгляды Массуми (2002) на аффекты и подвижные тела, подходы Трифта (2010) к трактовке харизматической знаменитости, обаяния и гламура, чувственная солидарность Меллора и Шиллинга (1997), а также концепция аффектива Сейферта (2012). Для разработки и иллюстрации этой концепции харизматического аффективного тела в движении используется жизнь кинозвезды и мастера боевых искусств Брюса Ли (1940-1973).

## Ключевые слова

Тело; воплощение; харизма; аффект; аффектив; интеркорпоральность; социальные изменения; лидерство; Брюс Ли; боевые искусства; знаменитость; биоагентность; чувственная солидарность; обаяние



Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

<sup>1</sup> Редакция благодарит автора за предоставление права на перевод статьи Brown, D. (2020). Embodying Charismatic Affect(If): the Example of Bruce Lee. *Corpus Mundi*, 1(3), 14-52. <https://doi.org/10.46539/cmj.v1i3.22>



## Введение: воплощение<sup>1</sup> харизмы

Опираясь на исследования Рудольфа Зомы о христианстве (Adair-Totef, 2014; Joose, 2014), Макс Вебер превратил термин «харизма» в социологическую концепцию, имеющую сходство в новой формулировке с социологической и секулярной переработкой Марксом концепции отчуждения Фейербаха (1854). Наблюдая за модернизацией обществ в период перехода от XIX к XX веку, Вебер ([1920] 1965) обратил внимание на харизматические силы, действующие в нерелигиозных областях социальной жизни, прежде всего в сфере военного и политического лидерства, а также на их продолжающееся влияние в религиозных институтах. Достижением Вебера было приращение харизме значительной и прочной социологической интерпретации (Adair-Totef, 2005). Его определение, согласно которому идеальные харизматические лидеры являются «носителями особых даров тела и духа» и что «эти дары считались сверхъестественными, доступными не каждому» (Weber & Eisenstadt, 1968, p. 19, курсив добавлен автором статьи), остается мощным вкладом в наше понимание власти и социальных сдвигов (Turner, 2003). Вебер сделал четыре конкретных интерпретационных комментария, которые легли в основу его теории харизматического действия и господства, а именно: харизма должна *проявляться* постоянно, *признаваться* другими, *не передаваться* легко и *умирать* вместе с телом ее носителя. Иными словами:

«Харизматический лидер завоевывает и поддерживает авторитет исключительно путем доказательства его [sic] силы. Если он хочет быть пророком, он должен творить чудеса; если он хочет быть военачальником, он должен совершать героические поступки». (Weber & Eisenstadt, 1968, p. 22)

«Он [sic] всегда должен быть готов к впечатляющей демонстрации своих способностей, иначе он рискует потерять веру своих последователей. Как и у современного спортивного кумира, его выступления находятся под постоянным наблюдением поклонников». (Parkin, 1982, p. 84).

Эти идеи были также лаконично обобщены Адайр-Тотэффом (2005, p. 198), утверждавшим, что «Вебер знал, что лидер сохраняет свою харизматическую привлекательность, пока он [sic] является или, по крайней мере, кажется успешным», и, во-вторых, «Вебер настаивал на зависимости харизматического лидера от признания последователей» (Adair-Totef, 2005, p. 195).

Хотя Вебер и имплицитно тело в своих описаниях харизматических качеств и действий лидеров, неудивительно, что телесность, учитывая время написания книги, остается в его интерпретативной социологии недостаточно разработанной темой. Еще более удивительно, что, когда широкий спектр тем классической социологической теории, включая работы Зиммеля, Маркса, Дюркгейма и Дьюи, был переосмыслен в свете «возрождения тела» в социологической мысли за последние десятилетия (Shilling, 2013), концепция харизмы

1 Мы используем это слово с учетом его этимологии, т.е. опорой на «плоть» (прим. переводчика)



была в основном исключена из этих переосмыслений. Заметными исключениями являются социально-антропологическое исследование суфийских культов как воплощенного харизматического феномена Басу и Вербнер (1999), исследование Фройндом (2009) социальной синестезии как формы биоагентности, воплощенной в отношениях между харизматическими личностями и их последователями, и дискуссия Трифта (2010) о гламуре и аффекте, в которой рассматриваются представления о харизматических знаменитостях, о чем мы поговорим позднее.

Тернер (2003, р. 24), ссылаясь на Макинтайра, напоминает, что концептуальные переосмысления иногда приносят разочарование, потому что классические концепции часто «продолжают свое существование, чтобы озадачить нас», под влиянием «социальных перемен, из-за которых изменились условия применения первоначальных концепций». Повсеместные социальные перемены в западных обществах, включающие секуляризацию (Berger, 1967); рефлексивную модернизацию (Beck, Giddens & Lash, 1994), неолиберализм, потребительский капитализм и меритократический индивидуализм (Harvey, 1992) усложнили попытки перенести эту концепцию на современные модели поведения и их контекст. Тем не менее, многие ученые успешно применяют эту концепцию в различных областях, включая лидерство (leadership) (Shamir, 1995; Beyer, 1999; Beyer & Browning, 1999; Erez et al, 2008); менеджмент (Gardner & Avolio, 1998); религию (Lewis, 1996; Junker, 2014) и новые религиозные движения (Locke, 2004; Joosse, 2012, 2014, 2017); политику (Aberbach, 1996; Tiryakian, 1995; Smith, 2000); боевые искусства (martial cultures) (B. Turner, 2003; Brown, Jennings & Leledaki, 2008; Brown & Leledaki, 2010; Brown, 2011; Brown & Jennings, 2011); гламур (Thrift, 2010) и спорт (Mullan, 1995; Early, 1996).

Значительное внимание в этих исследованиях уделялось обсуждению перехода от религиозного к светскому аспекту харизмы, а также рассмотрению статуса харизмы как Божественного, индивидуального, коллективного или контекстуального явления. Это началось с Шилза (1965, р. 200), который отметил, что «единство религиозной и светской концепций харизмы» заключается в «приписывании сакральности» – или сакрализации – «силам, трансцендентным или земным, которые человек [sic] воспринимает в качестве управляющих его жизнью» (Shils 1965, р. 204). Позднее Тернер (2003, р. 24) отмечает, что секуляризация способствовала тому, что «харизма стала обыденной, или «повседневной», и потеряла свою особую силу не потому, что стала редкой, а потому, что стала привычной». В отличие от Тернера, Сеннетт (1977), определяя роль харизмы в контексте общественной жизни, утверждает, что харизма не утратила своей сакральной власти, а превратилась в мощную социальную силу.

Хотя Сеннетт согласен с тезисом о секуляризации харизмы, он утверждает, что она стала относительно «нецивилизованным» и «наркотическим» явлением, порожденным культом личности. В заключение Сеннетт (1977, р. 269)



говорит о том, что «в светском обществе, когда “харизма” применяется к могущественному лидеру, источник его власти более мистифицируем, чем в сакральном обществе». Божественное провидение, утверждает Сеннетт (1977, р. 287), сменилось чем-то более непонятным:

Говорить о светской харизме как о тривиализирующей силе в современном обществе, в общем, не значит утверждать, что потребность в харизматическом лидере сама по себе является незначительной или несущественной. В каком-то извращенном смысле, это поиск правдоподобного героя с учетом современных понятий о личности.

Взгляд Сеннетта предвосхищает идею Уоллиса (1982, р. 26) о том, что «харизма – это, по сути, отношения, родившиеся из взаимодействия между лидером и его [sic] последователями», и еще, «харизма – это не врожденное свойство индивида, а социальные отношения, ситуативно возникающие..., построенные в процессе социального взаимодействия» (Wallis, 1982, р. 38). Вслед за Сеннеттом и Уоллисом попытки исследователей пересмотреть роль харизмы в обществах позднего модерна были обычно сосредоточены на росте и усложнении бюрократического института и на том, как харизма, как динамическое качество локальной агентности и лидерства, эволюционировала, пытаясь ужиться с современной капиталистической институционализированной бюрократией (см., например, Howell, 1988; Mullan, 1995; Beyer, 1999; Beyer & Browning, 1999). Глубокие изменения в общественной и частной жизни, особенно мощный сводный эффект медиатизирующих технологий (Sennett, 1977; Mathiesen, 1997; Bauman, 2000) означают, что многие повседневные «банальные» практики и верования немногих становятся объектом наблюдения многих и могут быстро возвыситься и «сакрализироваться», перейдя с ранее профанного на уровень «священного».

Однако во всех этих описаниях телесное измерение харизматического действия как канал интеркорпорального (межтелесного) процесса сакрализации, как правило, остается тем, что Шиллинг (2013) называет *отсутствующим присутствием*, когда тело скорее подразумевается, нежели рассматривается как самостоятельный субъект/локус.

Эту интерпретацию несколько корректирует замечание Варги (2005, р. 231), что «при гипермодернизме сакральное переместилось от индивида к телу». С этой точки зрения, харизму можно интерпретировать как рефлексивный, текучий и воплощенный (т.е. телесный) «шов» между традиционно священным и светским, когда телу приписывается сакральность (Shils, 1965) благодаря тому, что Меллор и Шиллинг (1997, р. 174) называют *чувственными солидарностями*, возникающими «из имманентности плотского тела ситуациям соприсутствия и взаимозависимости». Хотя, как я буду утверждать далее,



присутствие не всегда необходимо для возникновения инфракорпорального харизматического аффекта<sup>1</sup>.

Идеи Меллора и Шиллинга (1997) являются частью растущей конвергенции вокруг повышения значимости телесного в социальной теории. Фройнд (2009, р. 28) соглашается с Ксордасом (1997) в том, что понятие «локус харизмы» подразумевает, что «чтобы харизма была замечена, она должна быть в глазах смотрящего». В рамках этого, как считает Фройнд (2009, р. 30), важно «отметить материальные тела».

При включении материального тела в концепцию харизмы в качестве центрального субъекта на первый план выходят также эмоции и аффекты. Сейферт (2012, р. 27) утверждает, что косвенно так было всегда: «Социальные теории часто опираются на ключевую концепцию аффекта, как коллективное сознание и ритуальное возбуждение Эмиля Дюркгейма, харизма Макса Вебера, верность и благодарность Георга Зиммеля». Однако Сейферт (2012, р. 29) подчеркивает ключевое противоречие в этих подходах:

...их по-прежнему беспокоит следующая концептуальная проблема: как можно одновременно определить аффект как эффект, возникающий только при столкновении тел, и как силу, внешнюю по отношению к этим телам? Другими словами, с чего начинается аффект?

Эта озабоченность появлением, а также концентрация на соприсутствии, взаимозависимости и материальности тел согласуется с тезисом работы Массуми (2002) «Притчи о виртуальном», в которой он развивает нейтральные монистические идеи Спинозы в рамках телесной теории аффекта и социальных изменений. Массуми подчеркивает, что не только материальное тело, но, точнее, *движущееся тело* является центральным фактором воздействия тел друг на друга. Он развивает этот тезис вокруг важной идеи «тело-(движение / ощущение) – изменение» (2002, р. 1), причем изменение является качественным, инфракорпоральным и возникающим через движение тела (не все из которых непосредственно видимы, поскольку, к примеру, мысль, выраженная как мышление-ощущение, включена сюда). Досоциальная (но тем не менее не асоциальная) позиция Массуми относительно способности тела влиять и быть подверженным влиянию возможна благодаря тому, что он помещает аффект в «зону неопределенности» (“zone of indeterminacy”), которую он также описывает как «поле возникновения» (или поле эмерджентности, “field of emergence”). Другими словами, хотя аффект и проявляется в телах, он не принадлежит полностью ни индивиду, ни внешним сферам или индивидам. На практике мы можем считать, что специфические движения харизматических тел, завораживающие и воздействующие на тела, заставляют их чувствовать и двигаться иначе, чем они могли бы, стимулируя качественные интер- и инфракорпоральные социальные изменения.

1 Английское слово «affect» является многозначным, обозначая как уже привычный русскоговорящему читателю термин «аффект», так и «влияние / воздействие». Так как автор зачастую прибегает к игре слов, мы оставили за собой право в большинстве случаев использовать термин «аффект».



Подход Сейферта (2012, р. 27) в значительной степени соответствует исходной установке Массуми, когда он развивает понятие аффекта в социологическом направлении и по аналогии с понятием Фуко «диспозитив» (*dispositif*), предлагает «аффе́ктив» (*affectif*). Как и Массуми, Сейферт также опирается на «спинозовское понимание тела для осмысления восприимчивости и взаимного конституирования тел», считая важным указать, что:

*аффекты не «принадлежат» кому-либо; они не приписываются исключительно человеку или какому-либо виду тела, но возникают в ситуациях встречи и взаимодействия (между телами) (Seyfert, 2012, р. 27).*

Аффе́ктив, по его мнению, «состоит из всех соответствующих социальных тел и их дифференцированных взаимодействий (тактильных, обонятельных, эстетических, психических, семиотических, неврологических, электрических, интенсивных и т.д.)» (Seyfert, 2012, р. 42). Таким образом, воплощение харизмы предполагает идентификацию и определение местоположения воплощенных харизматиком действий в рамках аффекта. Наконец, данная работа также опирается на представления Трифта (2002) о харизматической знаменитости, объединяющих понятия славы, гламура, привлекательности, стиля и аффекта, о чем будет сказано позже.

В данной работе анализ строится в соответствии с предложением Шиллинга (2005) о том, что современной социологии на пользу пойдет многомерный взгляд на (харизматическое) тело как *источник, место и инструмент* общества. Шиллинг утверждает, что триединство источников, мест и средств не только многомерно, но и конститутивно, поскольку каждый из них представляет собой аналитически *минимальные (irreducible)* элементы для понимания развивающихся отношений между телом и обществом, как об этом сообщает ряд социальных теорий. Шиллинг (2005, р. 20) предупреждает, что эти элементы «не должны рассматриваться как взаимоисключающие варианты или совершенно отдельные функции тела, а представляют собой сосуществующие моменты или измерения непрерывного процесса, проявляющегося во времени». Очень важно также его уточнение, что «баланс между этими постоянными аспектами триединства его существования, как источник, место и средство, несомненно, меняется со временем в зависимости от ряда переменных». Данные соображения обеспечивают основу для более целенаправленного определения роли харизматического тела в любом контексте, событии и, следуя Уоллису (1982), *процессе взаимодействия*.

Ниже мы подробно рассмотрим каждое из наблюдений Вебера за харизматическим действием, о которых говорилось во введении, а также поговорим о представлениях Шиллинга (2005) о (харизматическом) теле как *источнике, месте и средстве* воздействия и влияния на общество. Иллюстрацией этих идей служат харизматические действия Брюса Ли (1940–1973). Ли был выбран в силу того, что его воплощенная харизма является предметом многочисленных публичных свидетельств, которые, следуя Смит (2000), позволяют



предположить, что влияние Ли представляло собой форму светского спасения, что соответствует идее Вебера о том, что харизматическое лидерство заключено в трансформирующем спасительном дискурсе, который Паркин (1982, р. 77) красиво резюмирует как «повинуйся мне, потому что я могу изменить твою жизнь». Об этом убедительно рассказывает документальный телефильм Стива Уэбба «Как Брюс Ли изменил мир» (2009). В фильме, содержащем свидетельства самых разных его последователей и поклонников, показывается, как харизматическое действие Ли повлияло на них лично, а также привело к глобальным культурным изменениям, включая открытие, распространение и транскультурное развитие боевых искусств и эволюцию Смешанных боевых искусств (ММА), современную популярную философию, сочетающую светские духовные формы самопомощи, тренировку в фитнес-индустрии, жанр реалистического боевика, а также пересмотр этнических отношений, что способствовало укреплению позиций этнических меньшинств. Как пишет Томас (1996, р. X), Ли «обладал природной харизмой, которая выделяла его из толпы». Он также отметил, что «Брюс Ли вдохновлял людей» (р. XVII), что перекликается с интерпретацией Паркиным предложенного Вебером (1982) идеального типичного способа подчинения последователей, как вдохновляющего. Это мнение дополняет идея Юнкера (2014) о том, что харизма как порождает, так и поддерживается активностью последователей. Таким образом, действия Ли показывают, как воплощенная харизма «является движущей творческой силой, прорывающейся сквозь установленные правила, традиционные или правовые, определяющие существующий порядок» (Giddens, 1971, р. 161).

В качестве заключения, в статье кратко рассматриваются эти идеи за рамками примера Брюса Ли, чтобы определить, как идея воплощенного харизматического аффекта (влияния) выступает важным каналом сакрализованного интер/инфракорпорального взаимодействия между лидерами социокультурных движений и их последователями, тем самым помогая нам идентифицировать воплощенный харизматический аффект(ив) в динамике воплощенного действия, социальной власти и изменений.

### **Тело Ли как источник харизматически-аффективных проявлений и признания**

Совокупность таких характеристик, как размеры тела Брюса Ли, его комплекция и этническая принадлежность, послужила важным источником его воплощенного харизматического влияния. В детстве, подростковом и взрослом возрасте Ли был относительно небольшого роста (в зрелом возрасте его рост составлял 5 футов 7,5 дюймов, а вес – около 135 фунтов<sup>1</sup>). В заявлении, которое перекликается с комментариями Смита (2000) о ничем не примечательной ранних этапов жизни и статусе политических деятелей Черчилля, Гитлера и Лютера-Кинга, биограф Литтл (1998, р. 12) утверждает, что

1 Приблизительно 172 см и 61 кг (прим. переводчика)





«росший в Гонконге, Брюс не был особенно одаренным ребенком. По правде говоря, его мать рассказывала мне, что Брюс был худым маленьким ребенком». Тем не менее, Литтл (1998) и другие биографы (см., например, Томас, 1996; Полли, 2018) достоверно описывают, что в детстве и юности Ли было много уличных драк из-за участия в молодежных уличных бандах Гонконга. Это послужило причиной того, что впоследствии у Ли сформировалась, как называли это в других источниках, склонность к эффективности в боевых искусствах (Brown & Jennings, 2013), которая впоследствии вновь проявилась как ключевая составляющая его стиля боевых искусств.

Эта ситуация должна рассматриваться в контексте доминирующей культуры азиатских боевых искусств того времени; боевое мастерство считалось превалирующим над чистой силой и мощью, а эффективность против более крупных, сильных, быстрых и даже молодых противников была важным социальным показателем, который необходимо было продемонстрировать (и управлять им с помощью ряда убедительных физических действий). Наглядное мастерство придавало уверенность в том, что данное искусство технически является превосходной системой самообороны/борьбы. Традиционно боевые навыки мастера обычно демонстрировались в особых ситуациях и относительно редко проверялись в реальном бою с опасными противниками, поскольку поражение могло подорвать видимую эффективность системы. Соответственно, системы боевых искусств, или стили, были окутаны тайной, их яростно защищали и продвигали с помощью традиций и непреклонной верности ученика системе и мастеру. В противовес этому, тело Ли стало рассматриваться как харизматический источник, который стимулировался и (позже) был способен продемонстрировать важность эффективности и действенности перед лицом реальных, несговорчивых и часто более крупных противников в реальных боевых ситуациях.

В качестве иллюстрации к этой идее о теле Ли как источнике харизматической игры можно упомянуть один случай, который и по сей день выполняет мифопоэтическую функцию среди его последователей. В 1965 году опыт успешного, но физически изнурительного поединка с Вон Джек Маном, якобы менее опытным противником<sup>1</sup>, заставил его осознать важность своей (недостаточной) физической формы. Впоследствии он активно включал физическую подготовку в программу своих тренировок, а затем и тренировок по боевым искусствам, используя собственное тело в качестве примера радикальных изменений в теле бойца, которые возможны при экстремальном, функциональном режиме физической подготовки. К этому мы вернемся позже.

Второй элемент, в котором тело Ли послужило источником для его появляющихся харизматических выступлений, — это его опыт смешанной «расовой» и этнической принадлежности: отец Ли был китайцем, а его мать

---

1 Россен (2015) предлагает взвешенный и тщательно изученный отчет об этом широко обсуждаемом инциденте. В работе Полли (2018) подробно описывается этот инцидент и приводится ряд свидетельств. (прим. автора)



Грейс Хо была частично «евразийского» происхождения<sup>1</sup>. Этно-расовая иерархия, преобладавшая в Гонконге и США в 1950-х и 1960-х гг., означала, что, несмотря на то, что Ли был выходцем из относительно обеспеченной семьи, он постоянно оказывался в положении Другого и подвергался на этой почве жестокой словесной, физической и символической дискриминации.

Расизм, с которым Ли столкнулся в 1950-х гг. в Гонконге, во многих отношениях повлиял на его жизнь, от вовлечения в драки в уличных бандах как против «белых» колониальных детей (к которым, по иронии судьбы, иногда причисляли и его самого), до вынужденного ухода с тренировок по Вин-Чунь у мастера Ип Мана<sup>2</sup> из-за того, что другие китайские ученики узнали о его европейском происхождении и возражали против его обучения<sup>3</sup> (Thomas, 1996). И хотя Ли продолжал тренироваться у Ип Мана, впоследствии эта ситуация повторилась, поскольку уже сам Ип Ман не хотел делиться своим искусством с «иностранцами» и прекратил обучение Брюса Ли искусству Вин-Чунь (из-за желания Ли преподавать в Америке кунг-фу неазиатским студентам). Более поздний опыт Ли в Америке был не менее проблемным, поскольку по прибытии он осознал, что стал частью этнического меньшинства в Америке 1960-х гг., где представители китайского этноса были физически, социально и культурно стигматизированы как *Другие из группы меньшинств* (Грамши, 1971).

Этот пережитый опыт расизма и национализма помог Ли продемонстрировать своими действиями (материальными и символическими) в жизни (в форме демонстраций, обучения западных людей и реального боевого применения боевых искусств) и в кинематографе (с помощью написания сценариев, режиссерской работы и актерской игры в четырех фильмах о боевых искусствах, которыми он прославился), что стереотип китайца как «больного человека Азии» (см. Scott, 2008) является расистским, националистическим мифом и, более того, что маргинальные народы повсюду могут и должны оспаривать свое подчинение любыми доступными им способами.

Вдобавок, как это ни парадоксально, Ли пришел к пониманию того, что его смешанное азиатско-европейское этническое наследие, будучи причиной его биосоциальной позиции подчиненного Другого, одновременно предоставило ему уникальную биоагентную возможность продемонстрировать, что азиатские боевые искусства (наряду с неазиатскими боевыми искусствами) – это ресурс, который должен быть свободно доступен всем людям, а не являться, как это было в 1950-1960-х годах в Америке и Гонконге, этнической «собственностью» и сегрегированными наборами навыков. Показательно, что в интервью 1971 года в шоу Пьера Бертоне на вопрос, считает ли он себя

1 Согласно Полли (2018), он был на одну половину английских кровей, на одну четверть голландско-еврейских и на одну четверть ханьских. (прим. автора)

2 Ип или Ип Ман (1893-1972) был мастером кунг-фу стиля Вин-Чунь. (прим. автора)

3 Имеются противоречивые сведения о корнях матери Ли. Хотя считается, что она была европеоидного происхождения, согласно Руссо (2016), существует расхождение в фактической информации между тем, что она заявляла о своей национальности: так, в Гонконге она была говорила, что она частично немка, а в США – частично англичанка. (прим. автора)



китайцем или американцем, Ли задумчиво ответил: «Я считаю себя человеком».

По мнению Шилза (1965, р. 200-201), светский и сакральный аспекты харизмы функционируют не как дихотомия, а, скорее, как континуум, в котором объединяющим аспектом является, как он называет, *вызывающая благоговение центральность*, «некая очень центральная черта существования человека [sic] и космоса, в котором он живет. Центральность в сочетании с активностью делает его необычным». Тело Ли можно назвать *источником* его харизмы, поэтому его первоначальные ограничения служили стимулом последующих действий. С преодолением этих ограничений телесные характеристики и достижения Ли усиливались и становились в глазах его последователей и поклонников чем-то харизматичным, побуждающим их не только следовать за ним, но и действовать иначе в собственной жизни.

Фройндовское понятие *биоагентности* (2009, р. 26) помогает здесь «привлечь внимание к взаимосвязанным качествам отношений “ум-тело”», харизматическое становление Ли соответствует тому, что Фройнд (2009, р. 30) называет

формой социальной синестезии, когда слово становится плотью, а харизма материализуется. Опять же, это «необычный» опыт, но, следуя Мерло-Понти (1962), он указывает на нашу повседневную тенденцию окрашивать, заострять, изменять тон и текстуру опыта и переориентировать наш психосенсориум – воплощенную субъективность, благодаря которой мы существуем в мире.

Неустанное саморазвитие Ли влияло и на других. Перефокусировка его собственного психосенсориума путем трансформации изначально маленького и этнически маргинализованного тела напоминала то, что Трифт (2010, р. 303) называет харизматической знаменитостью «такого рода, которая встречается среди главных звезд сцены и экрана, некоторых (но далеко не всех) политиков, части звезд спорта» и «некоторых топ-моделей», в качестве социальной конструкции магической персоны.

Здесь также полезно рассмотреть рассуждения Трифта о гламуре как «разновидности светской магии, созданной коммерческой сферой» (р. 297), которая имеет четыре характерные черты, все из которых имеют отношение к случаю Ли. Во-первых, публичная близость (иллюзия доступности); во-вторых, синтетический (а не прямой) опыт; в-третьих, «особое обаяние, состоящее из физической привлекательности, отсутствия застенчивости, и видимое безразличие» (р. 304) и, наконец, «нереализованная активность» (*unresolved intensity*), которая возникает благодаря обладанию противоречивыми качествами (такими как сила и уязвимость, невинность и опыт и т.д.). Биоагентное тело Ли как источник содержало именно такую близость со своими последователями, физическую привлекательность (люди могли идентифицировать себя с его маргинальным статусом и преодолением, и он обучал своих учеников боевым искусствам), синтетический опыт (большинство



людей «видели» выступления Ли на расстоянии и/или в опосредованной форме (многие никогда не «испытывали» его выступлений, но при этом они переживали его «активность»), отсутствие стеснения по поводу своего этнического статуса (в том смысле, что он отказывался быть связанным какой-либо категорией), нереализованная активность (он призывал жить полной жизнью и стремиться к совершенству и достижению себя, что было еще более очевидно, поскольку его тело было источником его «физически ограниченной» и этнически маргинальной исходной точки), а также он демонстрировал безразличие к любому аспекту традиции, который стоял на его пути. Каждый элемент в совокупности формировал *сильнейшее обаяние*. Важно отметить, что личность харизматической знаменитости, как считает Трифт (Thrift, 2010, p. 305):

Это не человек и не предмет, а нечто среднее, недостижимая реальность, воображаемый друг, аксессуар, ментальный образ, который можно выдумать, исследовать и сделать своим, нечто, что оказывается в мире под пристальным вниманием.

Идея об обаятельности перекликается с идеей Массуми о «зоне возникновения» и явно подкрепляется примером с телом Ли как источником харизматического влияния. Ли поделился своим проектом самости с другими, стимулировав тем самым, как называет это Блэкман (2012), «аффективную интерпелляцию». Это повлияло (и продолжает влиять) на других людей, находящихся в подобных, часто маргинальных, позициях, побудило их к действию, к борьбе, к активности, к улучшению себя и своей ситуации. Ли сам подчеркнул это в одной из своих многочисленных пронзительных цитат, которые сегодня используются на многих форумах по самосовершенствованию:

Если всегда ставить лимиты на все, что вы делаете, физические или какие-либо другие, это распространится на вашу работу и на вашу жизнь. Пределов не существует. Есть только плато, и вы не должны оставаться на них, вы должны выходить за их пределы.

Я ничему вас не учу. Я просто помогаю вам исследовать себя.

Преодоление и перестройка физических и социальных ограничений собственного тела были воплощенным источником, лежащим в основе его харизматической личности и «обаяния» и обеспечивающим своего рода «аффективное заражение» (Thrift, 2008).

### **Тело как место харизматических проявлений и признания: появление воплощенного харизматического аффекта**

Как утверждалось выше, хотя материальность физического тела Ли, практикующего боевые искусства, является важным источником его харизмы, она становится *аффективной* только в симбиотической связи с тем, чем было и стало его тело в социальной среде, в которой это происходило. Согласно



Сейферту (2012), воплощенный харизматический аффект (влияние) Ли, в межличностном смысле *in situ*, становится аффективом в рассредоточенном и дистанцированном смысле. В понятии аффектива, предложенном Сейфертом (2012, р. 33-34), есть четыре элемента. Во-первых, «аффекты порождаются аффективом так же, как власть порождается диспозитивом, в том смысле, что «оба возникают из совокупности разнородных элементов», а не «расположены в определенной точке или исходят из нее» (1980, р. 198), например, из субъекта или человеческого тела». Во-вторых, это предполагает не только учет всех задействованных элементов, но и внимание к тому, как связи между этими элементами образуют «аффективные взаимодействия, из которых возникают аффекты (и эффекты)» (1980, р. 198). В-третьих, «аффектив также подразумевает историческую формацию, поскольку аффективные взаимодействия, которые описывают отношения его элементов, не всегда одни и те же» (1980, с. 198). И наконец, он обходит стороной любую универсализацию аффектива, утверждая, что:

Некоторые тела более подвержены аффектам, чем другие... Очевидно, что культурные и исторические вариации индивидуальной аффективности и аффективных взаимодействий коррелируют друг с другом, просто потому, что каждое взаимодействие требует определенных рецептивных и интерактивных возможностей тела и наоборот (Seyfert, 2012, р. 33-34).

Такие образом харизматическое тело Ли и аффектив, возникавший в его движениях, делали его, по выражению Трифта (Thrift, 2010), *фрактальной личностью*: «личность оказывается посередине скорее как делимое, нежели как целое<sup>1</sup>» (р. 303). Ли становился именно такой *фрактальной личностью*, главным образом благодаря экстраординарной «культуре работы с телом» (Shilling, 2005), направленной на трансформацию тела и превращение его в источник харизматического влияния, который был уникальным и вызывающим благоговение культурным звеном для элементов культурных практик единоборств (в то время). Тело Ли (наряду с телами многих других новаторов боевых искусств, включая Дзигоро Кано, Морихея Уэсибу и Эда Паркера) считается *местом* для особенно инновационного сочетания, интерпретации и исполнения техник в целостной и отличительной форме, которая традиционно называлась стилем или системой (Brown, 2011). Это важно, потому что, по определению Трифта (Thrift, 2010, р. 297), стиль, или «стиль обаяния»:

«это модификация сущности, которая порождает очарованность, отчасти благодаря нашему собственному ее познанию... Стиль, другими словами, можно считать самостоятельным агентом, поскольку он определяет, с чем мы можем взаимодействовать в мире».

Провокационно Ли отказался от терминологии стиля для обозначения своего боевого искусства, предпочтя знаковую формулировку «стиль без

1 В оригинале: "the person lies in between as a dividual rather than an individual". Автор использует игру слов, где *dividual* предполагает *фрактальность*, а *individual* (*индивидуальность*) – *неделимость, целостность*. (прим. переводчика)



стиля» или «бесформенная форма» (Lee, 1975, p. 23), что было вдохновлено даосскими философскими взглядами Ли, его жизненным опытом отчуждения от традиционных сообществ боевых искусств, персональным мнением о практической неэффективности многих традиционных боевых искусств и его общей неприязнью к категоризации. Все эти аспекты явно аффективно интерпеллировали других людей с аналогичным опытом, которые были восприимчивы к практическим альтернативам традиционным боевым искусствам.

«Стиль без стиля» Ли также был привлекательным и заразительным, именно потому, что эта идея отвечала американскому *Zeitgeist* 1960-х гг. (подробнее об этом позже), и вызывала благоговение именно потому, что он развивал и демонстрировал «бесформенную форму» на материальном уровне с помощью своего собственного тела. К середине 1960-х гг. тело Брюса Ли стало знаменитым харизматическим центром (или, как сказал бы Массуми, зоной возникновения) нового транскультурного боевого искусства (Джит Кун-До). Кроме того, Ли формировал и демонстрировал одно из самых искусных и эстетически впечатляющих боевых телосложений из когда-либо виденных, что производит сильное впечатление даже по сегодняшним стандартам. Вдова Ли, Линда Ли Кэдвелл, и его коллега, актер, мастер боевых искусств и друг Чак Норрис (цитируется в Little, 1998, p. 18 и 172) иллюстрируют значимость этой трансформации:

«Знаю, что миллионы его поклонников считают, что Брюс родился с необычным телом; они наблюдали за его необыкновенной силой, видели его ловкость, изучали, когда он напрягал свою миниатюрную, но удивительно мускулистую форму. Многие просто не верят, когда я объясняю им, что Брюс добился своего выдающегося телосложения благодаря упорству и силе воли, а также интенсивным тренировкам» (Ли Кэдвелл).

«Ни один человек никогда не тренировался так фанатично, как Брюс. Он жил и дышал этим начиная с подъема в шесть часов утра и до самой ночи. Он либо тренировался, либо думал об этом. Его ум всегда был активен, никогда не отдыхал. Он думал о том, как он может улучшить себя или какие новые усовершенствования возможны» (Норрис).

Как видно из приведенных цитат, «фанатичная» преданность Ли своему делу обеспечивала ему столь высокие уровни мастерства, формы, и понимания, что создавалось впечатление, будто он обладает почти сверхъестественными способностями (относительно социально-временного контекста, в котором он жил). Томас (Thomas, 1996, p. 286) говорил следующее о вызывающей благоговение харизматической привлекательности Ли:

«Брюс Ли был уникален как кинобоец, потому что он был реален... Смотреть на Брюса Ли в кино – значит видеть человеческое тело, доведенное до уровня высших способностей благодаря сочетанию почти сверхъестественного таланта и упорнейшего труда длиною в жизнь... Это, как если бы вы были свидетелем блестящего гола Пеле или услышали взрывное гитарное соло Джими Хендрикса,



человеческое воображение не надо “захватывать”, когда оно является свидетелем *реального*».

Сверх того, Ли сделал свое тело уникальным биофизическим центром для комбинации боевых искусств, охвативших как восточные, так и западные виды единоборств. Среди них эклектичная смесь техник из Вин-Чунь Кунг Фу, Тайцзицюань, Дзюдо, западного фехтования, бокса и техник борьбы. Такое транс-искусство и транскультурное смешение и эклектизм были практически невиданными в то время (за исключением, возможно, американского кенпо-карате Эда Паркера), ведь многие традиционные искусства обычно диктовали строгую преданность изучению отдельной и полной системы в абсолютной изоляции от других систем. Тело Ли буквально стало «местом» для транскультурного слияния боевых практик, что, в результате его выступлений, стало настоящим вызовом авторитету многих традиционных боевых культур. В совокупности боевое искусство Ли, его тело и сопровождавшая его жизненная философия стали зоной возникновения, аффективно привлекательной, заражительной, интерпелляционной, и если взять их в более широком контексте, то можно рассмотреть их как элементы харизматического аффектива Брюса Ли. Более того, перформативный аспект теории харизмы Вебера, наряду с идеей аффектива, более наглядно высвечивается концепцией Шиллинга о теле как *средстве*, которая будет рассмотрена далее.

### **Перформативное тело Ли как средство харизматически-аффективных выступлений и признания**

Большинству людей «знакомо» мастерство Ли по урокам, демонстрациям и фильмам, и именно это оказывает на них вдохновляющее воздействие. В терминах Сейферта (2012), харизматический аффектив Ли следует рассматривать как гетерогенный сплав элементов, которые объединяются вместе и из которых интра- и инфракорпоральные аффекты возникают для других и для него самого. Период между 1970 и 1973 гг. для Ли был интенсивным, поскольку он использовал *Zeitgeist* той эпохи, став двигателем перемен как в западной, так и в азиатской культуре. Он одновременно воплощал и продвигал американский индивидуализм, боевой прагматизм, светскую духовность в сочетании с восточноазиатской философией, этнический плюрализм и сопротивление меньшинств доминанте большинства. Каждый из этих элементов способствовал воплощению харизматического обаяния Ли, поскольку он создавал новое пространство в авангарде меняющихся культур. Тем не менее, есть один элемент, который, следуя Веберу, является обязательным аспектом появления харизмы Ли – его *подвижное* перформативное тело. Для того времени выступления Ли отличались высочайшим и уникальным качеством движения, и эти движения буквально *сподвигли* других людей, стимулируя желание *двигаться* и изменять собственные тела и



жизненные траектории<sup>1</sup>. В двояком смысле это перекликается с основной идеей Массуми (2002, р. 1) «Тело-(движение/ощущение) = изменение». В двойном смысле, потому что сам Ли в высшей степени интуитивно учился на своем теле и построил Джит Кун До в основном на этом принципе, а также потому, что он вдохновлял своих последователей делать то же самое, заряжая их энергией его движений, то есть, по сути, следовать его пути для поиска своего собственного пути. Основополагающее значение движущегося тела как средства для этого харизматического воздействия было разъяснено Трифтом (2000, р. 45), утверждающим, что телесные практики

позволяют обострить настоящее, поскольку они вызывают обостренное ощущение движения тела и, в то же время, фокусируют и усиливают это движение. Это ритмы вовлечения без какого-либо необходимого намерения или инициативы. Они («текущее» время через мельчайшие тонкости телесных движений, которые одновременно оказывают воздействие и дают опыт. Это «исполненные мечты» (Schechner, 1995), «виртуальные актуализации» времени, которые позволяют сознанию стать острым без необходимости быть направленным, благодаря привлечению некогнитивного.

Ли использовал свое движущееся перформативное тело как инструмент возникновения харизматического аффекта, а в своих фильмах, в частности, он «воплощал мечты», кинематографические и реальные действия, преодолевающие физические, этнические и традиционные границы, которые побуждали его последователей также мечтать о выходе за границы. Это согласуется с исследованиями Гарденера и Аволио (1987, с. 43) о драматургическом взгляде на харизму и, в частности, об идее управления впечатлением и театрализации с целью построения харизматических отношений:

Харизматические лидеры, по-видимому, очень хорошо осознают важность невербального поведения для имиджа. Поэтому они используют свои превосходные актерские способности для управления невербальным и экспрессивным поведением, которое воспринимается последователями как очень подвижное, направленное вовне и оживленное (Bass, 1985, 1988; Weiarter, 1997). Хотя многие из этих моделей поведения связаны со спонтанным проявлением подлинных эмоций, некоторые из них прописаны заранее или с помощью импровизации для обеспечения максимального воздействия. Их вдохновляющий эффект легко заметен по реакции аудитории. Например, люди описывают голоса харизматиков как завораживающие, а их глаза – как магнитические и гипнотические (Bryman, 1992; Willner, 1984). Харизматики также демонстрируют мощное, уверенное и динамичное присутствие через позу тела, темп речи, жесты, улыбки, зрительный контакт и прикосновения.

В мире боевых искусств ожидается, что демонстрация технического мастерства будет очень успешной. Если мастер боевых искусств является или был также опытным бойцом, это, по-видимому, еще больше усиливает созда-

1 Этому есть мощная и наглядная иллюстрация в документальном фильме Вебба (2009), демонстрирующем следующие за выходом фильма "Войди в дракона" сцены, когда западные зрители (в основном молодые мужчины) выходят из кинотеатров и спонтанно начинают имитировать кунг-фу поединки.





ваемую физическую ауру, но эти два качества не следует смешивать. В то время как боевые виды спорта и самозащиты сосредоточены на результатах техники (движимые бинарностью победа/поражение, определяющей современный спорт (Storm, 2010)) и реальных столкновениях, практическая демонстрация техники сама по себе продолжает сохранять огромное значение во многих традиционных боевых искусствах. Этот демонстрационный форум передает определенную степень контроля харизматическому лидеру, что Гарденер и Аволио (1987) называют инсценировкой. Мастер боевых искусств обязан впечатлить (и, в некоторой степени, развлечь) публику, которая, в терминах Вебера, требует этого через потребность в биоагентом «доказательстве». Более того, демонстрации востребованы потенциальными последователями, что проявляется в таких субкультурных нарративах, как: *«действительно ли эта техника/искусство работает? Хорош ли ты? Если ты не можешь этого сделать – как ты покажешь мне, как это делается?»*. И важный нарратив культивации/спасения: *«Каким человеком я могу стать, если буду следовать тебе и твоему искусству?»*. Такие нарративы связаны с идеями Хауса и Баэтца (1979, цит. по Gardener & Avolio, 1987, p. 29) о харизматических отношениях, благодаря которым харизматические лидеры «силой своих личных способностей могут оказывать глубокое и экстраординарное воздействие [и влияние] на последователей». Следует отметить, что Ли в детстве был опытным актером, снявшись к 18 годам примерно в двадцати фильмах, и ему было комфортно выступать как на экране, так и вне его. Ли убедительно использовал свое тело как средство для инсценировки харизматического действия, что перекликается с Гарденером и Аволио (1987, p. 41):

Независимо от их происхождения, уважение и власть крайне важны для харизматических лидеров, которые должны производить впечатление обладателей особых знаний или навыков, а также уметь использовать их для достижения влияния, чтобы убедить последователей в том, что они могут достичь своих высоких целей, таким образом обеспечивая их доверие и преданность.

Ли намеренно использовал физическое и боевое мастерство своего подвижного тела как средство создания зоны появления, для производства интерпелляции и аффективного влияния. Некоторые из этих демонстраций были записаны на пленку, что еще больше «сакрализировало» значение этих действий и для будущих поколений. Возможно, самая решающая публичная демонстрация Брюса Ли как мастера боевых искусств состоялась на Международном чемпионате по каратэ в Лонг-Бич в 1964 году (и снова в 1967 году), который проводил покойный Эд Паркер. Паркер, сам знаменитый новатор, создатель американского кенпо-каратэ, пригласил Ли, потому что уже «разглядел что-то в Ли». Это приглашение позволило (читай «потребовало») Ли продемонстрировать (или «доказать») свои навыки публично. Что он и сделал, ошеломив толпу невиданными доселе приемами китайского кунг-фу, локализованной силой, такой как «удар на один дюйм», и демонстрацией



упражнений на чувствительность Вин-Чунь Чи-Сау<sup>1</sup>. Линда Ли-Кадвелл (1989, р. 70) так описывает это событие:

Демонстрацию Брюса наблюдала большая аудитория, среди которых было много ведущих черных поясов и тренеров. Большинство присутствующих согласились с тем, что Брюс не только может предложить что-то свое, но и обладает уникальной личностью. Как сказал один наблюдатель: «У него было что-то, чего не было у других – это было видно по тому, как он объяснял свое искусство, по тому, как он говорил». В тот вечер он был очень динамичен, и это не могло не привлечь к нему внимание, даже те, кто мало что знал о боевом искусстве, слушали его внимательно. К счастью, Эд Паркер заснял демонстрацию Брюса, что должно было подтвердить прорыв в этом направлении.

Действительно, эти кадры стали ключевой частью превращения воплощенного харизматического аффекта Ли в аффектив, простирающийся в пространстве и времени. Они по-прежнему доступны на таких сайтах, как YouTube<sup>2</sup>, наряду с мириадами других снятых тренировок Ли и демонстраций (обычно повторяющихся). Несмотря на низкое качество и отсутствие монтажа, для последователей Брюса Ли они стали знаменитыми «сакральными» свидетельствами «настоящих» боевых искусств. Нетрудно понять, почему его экранное и публичное харизматическое влияние заставило легионы людей на Западе стать последователями и практиками кунг-фу (и продолжает это делать), если учесть ограниченность знакомства западных людей с подобной боевой культурой в то время – все это впечатляет. Вопреки мнению Сеннетта (1977, р. 276) о том, что в политической сфере и сфере знаменитостей «светская харизма» в ее телевизионной, опосредованной и синоптической форме отвлекает «массы людей от исследования социальных проблем», мы также можем рассматривать эти медиа как имеющие потенциал для реализации социальной синестезии. Синестезия харизматически-аффективной притягательности, возникающей из движений вызывающего благоговение тела, породила «дионисийский опыт, который может создать состояние кризиса сам по себе». В случае Ли даже на расстоянии это заметно повлияло на людей и заставило их признать наличие проблемы (кризиса) и решения в боевых искусствах (тот факт, что традиционные боевые искусства не всегда работают, а для того, чтобы они работали, они должны быть эклектичными, практичными и постоянно пересматриваться людьми в соответствии с их собственными телесными и ситуационными потребностями). С одной стороны, это был вызов традиционному институту боевых искусств, но также это было связано с *Zeitgeist* зарождающейся глобальной боевой культуры, а также контркультуры того времени.

- 1 Буквально, «липкие руки». Упражнение, выполняющееся в паре и требующее буквального «прилипания» руками к рукам противника, что развивает чувствительность и способность предсказывать дальнейшие действия противника (прим. переводчика)
- 2 Например, видео "10 лучших моментов Брюса Ли (Top 10 Bruce Lee Moments)" ко времени написания статьи имело более 93 миллионов просмотров (прим. автора)



Более того, Ли с помощью своего собственного движущегося тела продемонстрировал, что свидетельством этого решения является его боевое искусство. Применение Ли своего тела в качестве средства вдохновляет на манер аффективной биоагентности, которая, в отличие от примера многих актеров боевиков, подкреплялась его «реальной» (физически «реальной» атлетической кинематографической и иной записанной на пленку) воплощенной единоборческой харизмой, которую он последовательно демонстрировал (тело как средство) ученикам во время тренировок, поединков, публичных демонстраций и интервью. Это подтверждает актер, последователь Джит Кун До и многолетний друг Джеймс Кобурн (цит. по Little, 1998, p. 150):

Брюс принес большой, тяжелый мешок для снаряжения... футболисты часто используют их. Мы подвесили его к большой L-образной железке и использовали для отработки боковых ударов... В общем, он сказал: «Так, вот так надо делать», и он ударил ногой по этому мешку, который, должно быть, весил от 100 до 150 фунтов. Он пробил дыру в середине мешка! Он сломал цепь, на которой висел мешок, отчего тот улетел на лужайку. Я помню, что мешок был набит тряпками, и тряпки были повсюду... Это было действительно поразительное зрелище».

Другой бывший ученик и учитель Джит Кун До, Такки Кимура (Seven 1998) рассказывал:

Реальный Ли превосходил миф. Он мог стоять в пяти футах от вас, предупредить о предстоящем ударе, а затем коснуться вашего лица раньше, чем вы вздрогнете. Ему не нужны были трюки с камерой. Его боевое искусство зиждилось на жизнеспособной философии. Вот почему никто не пришел ему на смену.

Третьей мощной иллюстрацией использования Ли своего тела для создания харизматического аффекта является рассказ Тома Танненбаума о его первой встрече с Ли. Танненбаум, уже прошедший обучение карате, в то время был главой Paramount TV и отвечал за производство телесериала «Лонгстрит» (в котором, как предполагалось, Брюс мог сыграть одну из ролей). Он пришел в студию боевых искусств Ли, желая выяснить, был ли Брюс Ли «подлинником» для потенциального кастинга, а также решить для себя, стоит ли начинать обучение в школе Ли:

Он подошел ко мне и сказал: «Я буду держать эту перчатку, а ты бей по ней». Я весил около 200 фунтов, а Брюс в то время весил около 132. Я ударил, и ударил довольно сильно. Брюс сказал: «Теперь держи». Даже не отводя руку для удара назад, используя только вращательное усилие своего тела, он буквально снес меня на другой конец комнаты. При этом я так сильно ударился о стену, что упала картина. Это было довольно стыдно, потому что все ученики в классе смотрели на меня. Тем не менее, я был восхищен, потому что никогда не встречал человека, который при весе почти на семьдесят фунтов меньше меня мог перекинуть меня через всю комнату. Брюс сказал: «Вот это сила. А сейчас я покажу тебе скорость». Он положил палец мне на ладонь и сказал: «Сомкни пальцы, пока я не выхватил его у тебя из руки». Он двигался как молния, и я быстро сжал пальцы. Когда я раскрыл ладонь, палец исчез, а на его месте лежал десятицентовик. Это все, что я успел увидеть. Я сказал: «Отлично, я твой».



Так я начал брать уроки у Брюса. (Том Танненбаум, цитируется в Thomas, 1996, р. 129).

Рассказ Танненбаума иллюстрирует воплощенное харизматическое влияние Брюса Ли и аффектив, потому что без опосредованного аффекта, который Ли вызывал в среде боевых искусств, Танненбаум вообще не пришел бы на занятие. Присутствие его там наглядно показывает, что воплощенное харизматическое влияние перформативного боевого тела было необходимо потенциальным последователям для веры в лидера («Все в порядке, я твой»). Это также показывает, как Ли в телесном смысле был способен, согласен и готов давать такие представления зрителям и, тем самым, использовал свои боевые выступления как *средство* демонстрации харизматического авторитета мастера боевых искусств.

От других мастеров боевых искусств воплощенное харизматическое влияние Ли отличалось тем, что его выступления были не просто эффективными/аффективными, но и несли в себе актуальное для того времени послание. За пределами кругов, практикующих боевые искусства, Ли в основном известен своими четырьмя фильмами о боевых искусствах и содержащейся в них жизненной философией. Как уже говорилось ранее, он был опытным актером с детства и прекрасно «применял методы артикуляции и управления впечатлением, чтобы вдохновить последователей на достижение цели» (Gardener & Avolio, 1987, р. 29). В интервью на шоу Пьера Бертона (1971) он использовал эти навыки, объясняя свое видение боевых искусств и подход к роли, повторяя реплики героев, которые он написал в соавторстве со Стирлингом Силлифантом, исполнительным продюсером телешоу «Лонгстрит»:

Не закидывайтесь на одной форме, адаптируйте ее и создавайте собственную, и пусть она растет и будет как вода. Опустошите свой разум, будьте бесформенным, текучим – как вода. Если налить воду в чашку, она станет чашкой; если налить воду в бутылку, она станет бутылкой; если налить воду в чайник, она станет чайником. Вот так вода может течь, а может и бурлить. Будь как вода, мой друг.

Эти реплики, равно как и исполнение их на экране в сериале и в последующем интервью, очевидно, были заимствованы из фрагментов даосской книги Лао Цзы «Дао дэ цзин» ([1891] 2006, р. 49), в которой постоянно используется метафора воды и, в частности, в главе 78:

«Нет в мире ничего более мягкого и слабого, чем вода, и все же для разрушения твердого и сильного нет ничего, что могло бы преобладать над ней, – ибо нет ничего (столь действенного), что могло бы ее заменить».

Эта и многие другие максимы, разработанные Ли, в значительной степени способствовали «канонизации» Ли его многочисленными последователями не только как великого актера и мастера боевых искусств, но и как философа,



духовного гуру и даже небольшого пророка для маргинальных групп населения в светское время<sup>1</sup>.

Воплощенный харизматический аффект(ив) Ли здесь согласовывается с позицией Смита (2000, р. 105), утверждающего, что очень важно придерживаться идеи, что «харизма связана с поиском спасения и проблемами чистоты, сакрального, профанного и грязного», и что «формирующиеся культурные аспекты первоначального утверждения Вебера сохраняются и наполняются содержанием». Здесь очевидны параллели с повествованиями о других харизматических лидерах, указанных в анализе Смита (2000), включая Уинстона Черчилля и Мартина Лютера Кинга, которые также изначально не рассматривались как особые или харизматические фигуры в своих социальных областях – но стали таковыми благодаря тому, как они харизматически воздействовали на ситуации, в которых оказались, использовали *Zeitgeist* того момента и предлагали кажущиеся действенными решения для населения, которое было контекстуально предрасположено прислушаться к ним. Более того, Смит (2000, р. 109) утверждает, что «существует множество локальных вариантов воплощения универсального стремления к спасению: вполне вероятно, что в иных культурных условиях они будут опираться на местные религиозные традиции». Однако, как утверждает Смит (2000, р. 110), «основополагающими в этом процессе являются негативные символы, в противовес которым конструируются герои и повествования о спасении».

В послании Ли можно найти пример этих двух элементов харизмы. Негативный символизм был связан с тем, от чего Ли предлагал спасение: от цепей традиционализма, необходимости покорности внешним условиям современной жизни, расизма, национализма и творческого застоя. Важно отметить, что хотя эти символы зачастую были связаны именно с боевыми искусствами, он комментировал и жизнь в целом, что способствовало его широкой популярности. Спасение для Ли было культивируемым, содержащим индивидуалистические, материальные (в отличие от трансцендентных) элементы светской духовности и восточноазиатской философии. Каждый из этих элементов был удивительно созвучен культурным сдвигам и слиянию западной и восточной культур в конце 1960-х и начале 1970-х гг.. Таким образом, харизматическое влияние Ли стало аффективом – эффективно распространяемым – что в значительной степени способствовало процессу, который Кэмпбелл (2007) называет культурной ориентализацией Запада, происходившей в то время.

Для примера, негативные и позитивные символы Ли присутствуют во многих фразах из его фильмов и книг. Например, в фильме «Выход дракона» (1973), обучая молодого ученика, Ли комментирует его движения:

Что это было? Выставка? Нам нужно эмоциональное содержание. А теперь попробуй еще раз! Не думай, чууувствуй... Это как палец, указывающий

---

1 Об этих различных мнениях говорится в документальном фильме 2009 года "Как Брюс Ли изменил мир".



в сторону луны. Не концентрируйся на пальце, иначе ты пропустишь все это небесное великолепие<sup>1</sup>!

Искусство – это путь к Абсолюту и к сути человеческой жизни. Цель искусства – не одностороннее стимулирование духа, души и чувств, а открытие всех способностей человека – мысли, чувства, воли – жизненному ритму Природы. Так безмолвный голос будет услышан, а самость приведена в гармонию с ним<sup>2</sup>. (Lee 1975, p. 10)

Вероятно, знаменитая «сцена в Колизее» из фильма «Путь дракона» (1972) является лучшей иллюстрацией сочетания воплощенного харизматического влияния Ли, драматургического мастерства и философии, объединенных в одном кинематографическом моменте. Это был первый фильм, в котором Ли был автором сценария, режиссером, продюсером и актером, и поэтому содержащиеся в нем послания принадлежат ему самому. По словам кинокритика Брейхана (2015):

«Полчаса фильма проходит до первой драки, и Ли все равно справляется с этим, благодаря его жгучей харизме и готовности быть смешным... Но настоящая радость от фильма – это, когда он начинает драться и когда всех постепенно осеняет, что он абсолютный сверхъестественный гений боя».

По сюжету герой Ли становится спасителем небольшого китайского ресторана, оказавшегося под натиском шантажа со стороны местной мафии, и сталкивается в поединке с киллером-боевиком (в исполнении Чака Норриса), которого банда наняла, чтобы заставить Ли замолчать. Они встречаются в Римском Колизее, который не только внешне является знаковым, но и выбран как символ места, где угнетенные боролись за свободу от угнетателей. Однако борьба за свободу выходит за рамки сюжета фильма, как и во всех фильмах Ли, здесь есть история спасения, воспитания и трансформирующего боевого искусства.

Во время разминки бойцов Ли раздевается до пояса (до фильмов Ли такая практика была неслыханной в азиатском кино о боевых искусствах), обнажая удивительно развитый бойцовский торс, который буквально воплощает в себе максиму Ли: «Впитывай полезное, отбрасывай ненужное, добавляй свое». Противник Ли следует его примеру, демонстрируя подтянутый, но менее стратегически отточенный торс. Начинается поединок, противник Ли крупнее,

- 1 Здесь Ли ссылается на махаянскую "Ланкаватара-сутру" (В переводе Д.Т. Судзуки (2009)), в которой говорится: "Подобно невеждам, которые вцепились в кончик пальца вместо луны, те, кто ухватился за букву, не познали моей истины" (p. 193). Эта идея была воспринята многими исследователями дзэн как сентенция, подчеркивающая ограниченность языка и шаблонов мышления при описании, подменяющих спонтанность непосредственного опыта. Очевидно, это и было уроком для ученика Ли в этот день, а также общей идеей, воплощенной им в его преподавании боевых искусств. К тому же, это показывает, что эклектизм был присущ не только его технике боевых искусств, но и философии.
- 2 Идея безмолвного голоса также является намеренной отсылкой к даосской и дзэнской логике, где суть кроется в парадоксах и не может быть познана разумом – как, например, в 41 главе "Дао дэ цзин": "Громко звучит, но ни слова не сказано". Ли активно использует эту логику в своей деятельности, например, описывая свой стиль как "стиль без стиля", что также отражено в "Дао дэ цзин" как идея "Формы бесформенного" (глава 14).



и оба поначалу используют традиционные стили карате и кунг-фу соответственно. Противник, как более крупный мужчина, быстро одолевает и валит шквалом атакующих ударов карате и ногами Ли, чей традиционный стиль кунг-фу оказывается неэффективным против более крупного противника с мощной техникой. Камера приближается, показывая, как Ли поднимается с пола, обдумывая дальнейшие действия. Ли восстанавливается и переходит в режим Джит Кун До, используя в более свободную стойку кикбоксинга с отброшенной дальнобойной защитой, легко танцуя вокруг противника, он делает выпады, используя технику ног, заимствованную из фехтования, выполняет низкие удары ногами из Вин Чун, джебы и кроссы из бокса, сочетая их с разворотными ударами в стиле Тхэквондо и Шаолиня, парированием боксерских ударов и даже низкими блоками ног Вин Чун.

В этом месте замедленная съемка подчеркивает уникальное транскультурное сочетание техник, их исполнение и физическую подготовку Ли в бою. Противник Ли неоднократно попадает под непредсказуемые атаки и заметно замедляется, а затем и вовсе падает. Однако он не сдается, поднимается и продолжает нападать и защищаться в единственном известном ему стиле, хотя эти средства и тактика больше не работают, что делает его пленником собственной воплощенной боевой традиции. Необычно работа камеры – угол съемки смещается, показывая размытое и шаткое восприятие не способного к инновациям противника, который с недоумением смотрит на Ли. Камера переключается на находящегося рядом котенка, который играет с листком бумаги, словно кошка с раненой мышью, символизируя доминирующую стратегию Ли. В конечном итоге, отказавшись от капитуляции, противник оказывается поверженным и умирает. Ли в знак последнего уважения накидывает на тело павшего доги и уходит со сцены, чтобы расправиться с остальными членами банды. Данная сцена несет в себе негативную символику закрепощения в рутине и традициях, угнетения и конечного поражения противника, не способного к адаптации.

В противоположность этому, спасительный дискурс изображается телом Ли, использующим его как место и средство демонстрации «стиля без стиля» Джит Кун До для решения проблемы традиций в боевых искусствах силами кинематографического жанра (и для этого ему пришлось заново изобрести жанр боевика). Искусство Ли было представлено как концепция, позволяющая адаптироваться к обстоятельствам и не быть скованным боевыми традициями. Символизм, конечно, не ограничивается боевыми искусствами, но и жизнью в целом. Эта сцена и его выступление в ней – ключевое наследие в появлении более широкого воплощенного харизматического *аффектива* Ли.



## **Посмертный харизматический аффектив: воплощенный харизматический аффект не может быть легко передан и умирает вместе с телом его носителя. Или нет?**

Ключ к бессмертию – жить  
жизнью, которую  
стоит помнить.  
© Брюс Ли

Период, во время которого Ли стал широко известен благодаря боевым искусствам и фильмам, был удивительно коротким, но насыщенным, и длился менее десяти лет (1964–1973). Однако за это время Ли разработал концепцию нового боевого искусства, создал школу боевых искусств с верными последователями, опубликовал книгу на эту тему (и частично написал еще одну), снялся в четырех фильмах (и работал над пятым), сыграл в телешоу из 26 эпизодов и участвовал в ряде других телевизионных передач. Более того, все это происходило в международном контексте: он все чаще перемещался между США и Гонконгом. Внезапная смерть Ли 20 июля 1973 года в возрасте тридцати двух лет образовала пустоту, которая так и не была заполнена, и это особенно яркая иллюстрация к высказыванию Вебера о том, что (воплощенная) харизма не может быть легко передана и умирает вместе с телом ее носителя. Паркин (1982, р. 86) транслирует эту мысль Вебера следующим образом:

Поскольку харизма – это дар, который присущ экстраординарному, раз в жизни встречающемуся человеку, ее нельзя законсервировать и передать по наследству. После смерти харизматического деятеля возникает кризис преемственности, который невозможно правильно разрешить. После назначения преемника все становится иным. Таким образом, харизма – это пламя, которое горит ярко и недолго, а затем внезапно гаснет. После завершения харизматического правления власть возвращается к более традиционной форме или начинает приобретать бюрократические черты.

Как отмечают Браун, Дженнингс и Леледаки (2011), многие традиционные боевые практики являются примерами живых, перформативных форм искусства, сознательно распространяемых телами целых поколений практикующих последователей; наиболее ярким примером является многолетняя родовая монахов кунг-фу из храма Шаолинь. В этих культурах преемственность является предметом неустанной заботы, здесь остро понимают, что когда мастер боевых искусств умирает, то же самое происходит и с точным «психосенсориумом» искусства, если оно не было соответствующим образом «передано» от тела мастера к телу избранного преемника.

Брюс Ли наделил статусом учителя только трех своих учеников – Таки Кимуру, Джеймса Йимма Ли и Дэна Иносанто. Каждый из них много тренировался у Брюса с самого начала его тренерской деятельности в Америке примерно с 1964 года, и каждый из них, по мнению Брюса, постиг суть практи-





ческих и философских принципов Джит Кун До. С тех пор Дэн Иносанто сертифицировал только относительно небольшое количество инструкторов Джит Кун До. Таким образом, была создана линия «тело-опыт» (Brown & Jennings, 2011), а вместе с ней почти неизбежный и слегка ироничный процесс одновременной традиционализации и бюрократизации искусства Ли и его посмертного харизматического лидерства.

Несмотря на то, что никто из них не был избран в качестве преемника, они, тем не менее, подчеркивают крайне важную часть харизматического аффектива Ли. Их тела становятся живыми свидетельствами тесной физической связи с Брюсом Ли (тело как источник), умения и навыки, воплощенные в их телах, воспринимаются как легитимные (тело как место), и их тела используются как проводник для передачи искусства и вдохновения Ли другим (тело как средство). Считается, что эти последователи и учителя продолжают передавать Джит Кун До в том духе, в котором учил их Ли, как это иллюстрирует Кимура (в Little, 1998, p. 17):

«До сих пор у меня кровь стынет в жилах, когда я вспоминаю те далекие дни, когда мы с Брюсом были вместе... Когда Брюс был жив, он всегда подталкивал меня в направлении, которое, я думаю, он пожелал бы всем нам: максимально раскрыть свои физические возможности, что позволит вам со смирением и гордостью определить, кто вы есть на самом деле. Стоит только это сделать, и дверь откроется, и вы войдете в царство философской духовности».

Воплощенный харизматический аффектив Ли продолжает продуцировать аффекты в других и через тела других людей и артефакты, которые усиливают и поддерживают воплощенную харизму Ли. Происходящее здесь – это описанная Фройндом (2009) форма социальной синестезии, возникшая в результате тесного социального и физического взаимодействия с движущимся телом Ли и служащая для того, чтобы «окрасить, обострить, изменить тон и текстуру опыта» этой интерпретации боевых искусств, изменяя тем самым «психосенсориум – воплощенную субъективность, благодаря которой мы существуем в мире» (Freund, 2009, p. 3). Все это связано с концепцией Меллора и Шиллинга (1997) о «восстановленной чувственности», которая отражает развивающееся освящение профанного мира» (1997, p. 161-162), и приводит к переформулировке того, что они называют чувственной солидарностью вокруг сенсорного наследия, возникающего в результате аффективного интерсубъективного интеркорпорального взаимодействия между телом Ли и телами его учеников и их учеников. Как отмечают Меллор и Шиллинг, «чувственным солидарностям более привычно возникать из имманентности плотского тела в ситуациях соприсутствия и взаимозависимости» (1997, p. 174).

Однако близкие харизматические отношения – это лишь часть воплощенного харизматического аффект(ив)а Ли. Опираясь на понятие Шамира (1995) о дистанционном харизматическом лидерстве, а также на идею Юнкера (2014) об агентности последователей, можно получить некоторое представление о том, как воплощенное харизматическое влияние Ли вышло за пределы лока-



лизованных представлений на сцене и за сценой (Joosse, 2012) и превратилось в аффектив, распространившийся на глобальную медиатизированную аудиторию, чего сам Ли не успел увидеть. Загадочная смерть Брюса Ли в 1973 году, через несколько недель после выхода в Гонконге фильма «Выход дракона», быстро получившего признание критиков, стала культурным событием, потрясшим мир боевых искусств и вышшим за его пределы. Произошел внезапный всплеск интереса как к боевому искусству Ли, так и многим другим видам боевых искусств. Отсутствие сертифицированных учителей Джит Кун До привело к появлению множества других преподавателей, которые начали обучать искусству Ли, заявляя о своей связи с ним (тренировался с Ли или с одним из его учеников, или с кем-то из их учеников). Разумеется, далеко не все из них считались близкими к Ли или его ученикам по наследию, способностям или философии. Тела таких учителей, по мнению его ближайших последователей, не были ни источником, ни местом, в которых харизма и учение Ли проявлялись бы в достаточной степени.

Запечатленная медиа жизнь и смерть Ли совпали с появлением общества зрителей или *синоптикона* (Mathieson, 1977), где многие наблюдают за единицами, и это также повлияло на аффектив Брюса Ли. Воплощенные харизматические выступления Ли становились все более медийными и оставались культурно анархичной аффективной силой, охватывающей социальное пространство и время и привлекающей последователей, некоторые из которых родились только после смерти Ли. Эти посмертные последователи были тронуты, вдохновлены и наделены силой действовать благодаря харизме, переданной через их опосредованное потребление фильмов, книг, фольклора и отредактированных записей выступлений Ли. Стремясь быть как Ли, но по-своему, под влиянием его идей и практики, эти дистанцированные последователи занялись мимесисом и переосмыслением (Elliot, 2013), которое должно было смести многие традиционные значения и практики в боевых искусствах, а также вдохновить ряд творческих практик в виде фитнес-тренировок, диетологии, экспериментальных методов создания фильмов, чувства этнической гордости и эмпатии.

Однако относительно недавно вновь начались попытки скоординировать и управлять преподаванием боевого искусства Ли и перенаправить харизматический аффектив, который продолжает стимулировать спрос на него, в сторону, заставляющую снова вспомнить концепцию Эллиота (2013) о *переизобретении* основополагающих принципов чувственной солидарности вокруг более специфического психосенсорiums, проповедуемого Ли. И снова тело служит источником, местом и средством для формирования цепочки телесных и межличностных сенсорных контактов с самим Ли. Эта ситуация является *prima facie* подтверждением комментария Сеннетта (1977, р. 274) о посмертных действиях харизматического лидера:



«Когда харизматический лидер уничтожен, утверждает Вебер, феномен харизмы сам по себе не исчезает. Он становится “рутинизированным”, что означает, что должность или положение, которое занимал харизматический лидер, получает отголосок того восторга, который когда-то был связан с его личностью. Лишь на этом этапе перехода от павшего человека [sic] к должности харизму можно считать стабилизирующей силой; должность вызывает определенные чувства, потому что у людей есть память о великом человеке [sic], который когда-то ее занимал, и поэтому должность приобретает определенную легитимность. Но эта “загробная жизнь” харизмы – лишь слабый отголосок той страсти, которая окружала лидера, и пока лидер жив, сила харизмы разрушительна и анархична».

Фонд Брюса Ли был создан в 2002 году как зарегистрированная благотворительная организация (калифорнийская общественная благотворительная корпорация 501(c)(3)), которая «стремится сохранить, увековечить и пропагандировать пример жизни Брюса Ли, его философию и искусство Джит Кун До®» ([www.bruceleefoundation.com](http://www.bruceleefoundation.com)). Само существование этого фонда иллюстрирует, как отношения между харизматическим телом Ли и телами его ближайших последователей стали использоваться в качестве средства распространения наследия его боевых искусств. В соответствии с идеями Вебера, возрожденными Джоузом (2017), это развитие можно расценивать как одно из формальных воплощений *харизматической аристократии*, которая заключается в явном выделении внутреннего круга или группы «образцовых харизматических последователей – последователей, которые обладают исключительной квалификацией для исполнения ролей доблестных подчиненных партнеров в харизматическом взаимодействии» (Joose, 2017, p. 338). Руководство BLF представляет собой собрание последователей, прошедших практическое обучение (включая трех назначенных инструкторов), а возглавляют его Линда Кэдвелл, вдова Ли, и дочь Ли – Шеннон. Кроме того, фонд прямо заявляет:

Фонд Брюса Ли, основанный в 2002 году, является единственной в мире официально санкционированной благотворительной организацией, посвященной Брюсу Ли, и единственной общественной благотворительной организацией, которая поддерживается Шеннон Ли и Линдой Ли Кэдвелл вместе с рядом учеников и друзей Брюса Ли. Фонд Брюса Ли представляет миру все наследие Брюса Ли, показывая его не только как мастера боевых искусств и звезду боевиков, но и как философа, друга, учителя, гуманиста и семьянина.

BLF не берется называть конкретных инструкторов Джит Кун До, однако иллюстрирует концепцию BLF то, что тело Ли все еще действует как источник, место и средство харизмы, и она сохраняется через (ре)конструирование линий телесного опыта. BLF заявляет:

Имеет ли ваш инструктор связь с прямой родословной инструктора первого поколения JKD? Другими словами, занимался ли он[sic] когда-либо в течение длительного времени с одним или несколькими настоящими учениками Брюса Ли или одним из ближайших учеников второго поколения? Это важно,



поскольку это один из показателей наличия у мастера легитимного фундамента знаний, а не только опоры на книги и фильмы.

Воплощенное харизматическое влияние Ли несет харизматическая аристократия, что неявно сужает легитимность возможных инструкторов до сравнительно небольшого числа последователей из бывшего ближнего круга. Основой для такой аутентичности считаются качество и продолжительность телесного опыта, который человек имел либо непосредственно при общении с харизматическим телом Ли, либо косвенно с ближайшим учеником Ли той эпохи. После столкновения с зарождающейся бюрократией телесное харизматическое влияние Ли, по выражению Ветерелла (2015), «аффективно распределяется» и становится аффективом. BLF продвигает представление о Ли как о возникающем в эмпирическом взаимодействии тел, совместно продуцирующих боевое искусство, создавая источник биоагентности, передаваемой и заново изобретаемой среди адептов.

Воплощенное харизматическое влияние Брюса Ли продолжает распространяться и производить аффектив спустя много лет после его смерти различными выходящими за границы передачи через человеческие тела способами, и зачастую это выходит за рамки намерений BLF. Сейчас они включают в себя множество артефактов и технологий (Ash, 2015), начиная от сакрализованного боевого искусства, персонажей компьютерных игр, пантомим, пиктограмм и фигурок. На кладбище в Сиэтле, где покоится тело Ли, установлено надгробие, которое украшают слова: «Пусть Ваше вдохновение направит нас к нашему личному освобождению». Сюда совершают паломничество многочисленные поклонники, чтобы уловить его харизматическое влияние, посмертно подкрепленное этими словами. Статуи также являются особенно мощными «аффективными объектами» (Ahmed, 2008), через которые передается и поддерживается воплощенное харизматическое влияние Брюса Ли. В частности, в 2005 году на Авеню Звезд в Гонконге была открыта 7-футовая статуя Ли, посвященная 65-летию со дня его рождения, на которую фан-клуб «Rubão» собрал 100 000 долларов. В 2005 году в Мостаре (Босния и Герцеговина) была установлена статуя Брюса Ли как символ этнической солидарности в разделенном городе. А в 2013 году на центральной площади Чайна-тауна в Лос-Анджелесе была установлена 7-футовая бронзовая статуя Ли. Кроме того, в городе Цзюньань, Фошань в китайской провинции Гуандун, где родился отец Ли, местные власти потратили 158 миллионов юаней на строительство «Райского парка Брюса Ли», центральным элементом которого стала 18,8-метровая бронзовая статуя Ли, установленная в память о мастере боевых искусств, культурной претензии на место происхождения его рода и явной попытке стимулировать туризм благодаря притягательности его неизменной харизматической славы.

Дистанционный воплощенный харизматический аффект Ли продолжает опираться на его тело как источник, место и средство, в его опосредованной



синоптической форме, создавая аффектив, который вдохновляет и дает силы многим последователям в пространстве и времени, влияя на их собственную жизнь и саморефлективные проекты идентичности.

## Выводы

Смит (2000, р. 105) утверждает, что «ценность теории можно увидеть в ее способности прояснить данные», а Тернер (2003, р. 5) утверждает, что, несмотря на сомнения относительно концепции харизмы, «ни одна концепция, являющаяся столь точным изображением постоянно повторяющегося социального явления, не выйдет из употребления». В данной статье мы обратились к целому ряду теорий, чтобы показать, что хотя понятие харизмы широко используется, оно еще не полностью раскрыто в свете изучения телесности и аффекта в социальной теории. Три способа рассмотрения тела по отношению к обществу, предложенные Шиллингом (2005): тело как источник, местоположение и инструмент для/в обществе, были использованы, чтобы помочь сосредоточить наш анализ на том, как харизма может быть изучена как воплощенный феномен. Эти телесные измерения были добавлены к социологической интерпретации харизмы Вебером, согласно которой харизма должна проявляться постоянно, признаваться другими, не передаваться легко и умирать вместе с телом ее носителя, чтобы исследовать роль движущегося тела харизматического лидера на примере Брюса Ли, и то, как его воплощенное харизматическое влияние возникло как «движущая творческая сила» (Giddens, 1971, р. 161) или аффект(ив), стимулирующий социальные изменения.

Представленная здесь идея воплощенного харизматического аффекта и аффектива приводит к ряду более общих наблюдений. Во-первых, возвращаясь к Шилзу (1965, р. 200-201), светский и сакральный аспекты харизмы являются не дихотомией, а скорее континуумом, в котором объединяющим аспектом является то, что он называет вызывающей благоговение центральностью, которая является «некой очень центральной чертой существования человека и космоса, в котором он живет. Эта центральность в сочетании с интенсивностью делает его экстраординарным». Более того, то, чем оказываются эти вызывающие благоговение центральности, является культурно и исторически конкретным, произвольным и нефиксированным. Опираясь на работы Сеннетта (Sennett, 1977) и Трифта (Thrift, 2010), можно предположить, что такие фигуры, как Брюс Ли, раскрывают роль экстраординарных телесных особенностей и способностей, и интенсивности, которая создает харизматической знаменитости особую личность, обладающую привлекательностью стиля, ставшего мощной и часто таинственной секуляризованной социальной силой.

Во-вторых, то, что становится сакрализированным и харизматичным или, если на то пошло, де-сакрализированным и нехаризматичным, может возникнуть из биоагентства (не)примечательных личностей, сталкивающихся с конкретными историко-культурными и пространственно-временными обстоятель-



ствами. Харизматики не столько создают новую вызывающую благоговение центральность, сколько демонстрируют или переосмысливают ее в ответ на призыв потенциальных последователей. В этом смысле харизма, как и влияние, не «принадлежит» им, хотя их тела, можно сказать, являются источниками, местами и средствами для возникновения харизматического аффекта и аффектива.

В-третьих, вышеупомянутый взгляд смещает локус воплощенной харизмы от представлений об индивидуальном обладании уникальной сущностью личности к признанию того, что воплощенная харизма – это скорее форма биоагентности, осуществляемой телом в движении, в конкретных пространственных и временных культурных контекстах. Такой взгляд согласуется с понятием восстановленной агентности Варелы (2009, р. 321), приводящего к следующему выводу:

Суть человеческого существования – это свобода: волюнтаризм – это личная агентность..., личная агентность – это чрезвычайный случай причинной обусловленности агента – самодвижение в природе..., агентность (потенциал : возможности) человека (агента : вещи : субстанции) – это (причинная) сила(ы) действия»

Однако, хотя мы можем быть свободны в своих действиях, биоагентность, по самой своей природе, затрагивает и подвергается воздействию материи за пределами индивида. Пример Ли показывает, как движущееся тело является центральной «зоной возникновения» в продуцировании воплощенного харизматического аффекта. Аффект, который трансформируется в аффектив посредством своей заразной, манящей, взаимопроникающей, единичной и фрактальной энергии. Таким образом, сущность воплощенного харизматика заключается в экстраординарном, интенсивном и успешном осуществлении агентности через движение в социальном поле, где борьба вокруг того, что Бурдье (1993, р. 122) называет *легитимным телом* и *легитимным использованием* тела, представлена очень ярко. Харизматическая личность успешно использует биоагентность для воздействия на своих последователей таким образом, что профанные, светские и даже банальные практики канонизируются в вещи, способные стать вдохновляющими источниками веры.

В-четвертых, необходимы дальнейшие исследования связей между воплощенной харизмой как успешной биоагентностью и коллективистскими воплощенными социологическими идеями, включая социальную синестезию Фройнда (2000), чувственную солидарность Меллора и Шиллинга (1997) и коллективное возбуждение Дюркгейма (1915), для того чтобы обозначить и лучше сформулировать роль объединенного социального тела в харизматической передаче и освящении внушающих благоговение центральностей.

Наконец, тело харизматика также играет важную роль в построении и поддержании того, что Шамир (1995) называет близким и дистанционным харизматическим лидерством, однако, в согласии с Юнкером (2014), близкое



и дистанционное преемничество также нуждается в изучении, с особым вниманием к тому, всегда ли вдохновение приводит к подчинению или оно также может вдохновлять индивидуальную и коллективную активность через формы эмпауэрмента, которые замещают или отклоняются от первоначальных харизматических отношений. Все это связано с появлением того, что Сейферт (2012) называет (харизматическим) аффективом.

В целом, изложенная здесь точка зрения заключается в том, что харизматического тела не существует, а социально-исторический контекст, в котором находится конкретное движущееся тело, имеет решающее значение для того, чтобы оно считалось харизматичным. Для того чтобы телесное влияние (воплощенный аффект) (которым в большей или меньшей степени мы все обладаем через движение) рассматривался как харизматический, необходимы другие элементы. Различные материальные и опосредованные способы, с помощью которых локализованный аффект Брюса Ли стал аффективом во времени и пространстве, подтверждают мысль Массуми (2001, р. 9) о том, что движение, ощущения и аффекты, а также возникающие на их основе аффективы – это онтогенетический процесс:

Одной из вещей, «предшествующей» онтогенетически аспекту становления, является, таким образом, само различие между индивидуальным и коллективным, а также любая реальная модель их взаимодействия. Именно это взаимодействие – является тем, что принимает форму. Это то, что социально определяется и пересматривается при каждом культурном акте.

В заключение следует сказать, что харизматики не рождаются и не создаются, а возникают по мере движения их индивидуальных тел в исторически и социально конкретных условиях взаимодействия с другими людьми и объектами. Тела харизматических личностей не харизматичны сами по себе, просто их движущиеся тела вовлечены в онтогенетический процесс, который создает зону для материализации харизматического аффекта.

## Список литературы / References

---

- Aberbach, D. (1996). *Charisma in Politics, Religion and the Media: Private Trauma and Public Ideals*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Adair-Toteff, C. (2005). Max Weber's charisma. *Journal of Classical Sociology*, 5(2), 189–204. Doi: 10.1177/1468795X05053491
- Adair-Toteff, C. (2014). Max Weber's charismatic prophets. *History of the Human Sciences*, 27(1), 3–20. Doi: 10.11772F0952695113518212
- Ahmed, S. (2008). Imaginary prohibitions: Some preliminary remarks on the founding gestures of the new materialisms. *European Journal of Women's Studies*, 15(1), 23–39. Doi: 10.1177/1468795X05053491
- Ash, J. (2015). Emotion, space and society, technology and affect: Towards a theory of inorganically organised objects. *Emotion, Space and Society*, 14, 84–90. Doi: 10.1016/j.emospa.2013.12.017





- Brown, D. H. K., Jennings, G., & Leledaki, A. (2008). The changing charismatic status of the performing male body in Asian martial arts films. *Sport in Society*, 11(2-3), 174-194. Doi: 10.1080/17430430701823414
- Brown, D. H. K. & Leledaki, A. (2010). Eastern Movement Forms as Body-Self Transforming Cultural Practices in the West: Towards a Sociological Perspective. *Cultural Sociology*, 4(1), 123-154. Doi: 10.1177/1749975509356866
- Brown, D. H. K. (2011). La concezione weberiana del carisma: l caso delle arti marziali [The Weberian conception of charisma: the case of martial arts]. *Religioni e società* (71), 42-60. (In Italian).
- Brown, D. & Jennings, G. (2011). Body lineage: conceptualizing the transmission of traditional Asian martial arts (in the West). *STAPS: Revue Internationale des Sciences du Sport et de l'Education Physique*, 32(93, 3), 61-71.
- Brown, D. & Jennings, G. (2013). In search of a martial habitus: Identifying core dispositions in Wing Chun and Taijiquan. In R.S. García and D. Spencer (Eds.) *Fighting Scholars: Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Sports* (pp. 33-48). London and New York: Anthem.
- Basu, P. & Werbner, H. (1999). *Embodying Charisma: Modernity, Locality and the Performance of Emotion in Sufi Cults*. London: Routledge.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, U., Giddens, A. & Lash, S. (1994). *Reflexive Modernization: Politics, Traditions and Aesthetics of Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press.
- Berger, P. (1967). *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*. New York: Anchor Books.
- Beyer, J. M. (1999). Taming and promoting charisma to change organizations. *The Leadership Quarterly*, 10(2), 307-330. Doi: 10.1016/S1048-9843(99)00019-3
- Beyer J. M. & Browning, L. (1999) Transforming an industry in crisis: charisma, routinization, and supportive cultural leadership. *The Leadership Quarterly*, 10(3), 483-520. Doi: 10.1016/S1048-9843(99)00026-0
- Blackman, L. (2012). *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*. London: Sage.
- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in Question*. London: Sage Publications.
- Breihan, T. (2015). The Way of the Dragon Is a stone-cold classic for that one fight alone. *The Concourse*. Retrieved from: <https://theconcourse.deadspin.com/the-way-of-the-dragon-is-a-stone-cold-classic-for-that-1695164125>
- Bruce Lee Foundation (2019) Retrieved from <https://bruceleefoundation.org>
- Campbell, C. (2007). *The Easternization of the West*. London: Paradigm.
- Csordas, T. J. (1997). *Language, Charisma and Creativity*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Durkheim, É. ([1915] 2001). *The Elementary Forms of the Religious Life*. Oxford: OUP.
- Early, G. (1996). Baseball, boxing and the charisma of sport and race. In G. Early, E. Solomon, & L. Wacquant (Eds.) *The Charisma of Sport and Race* (pp 1-46). Berkeley: University of California.
- Elliot, A. (2013). *Reinvention*. London: Routledge.
- Erez, A., Misangyi, V.F., Johnson, D.E., LuPine, M.M. & Halverson, K.C. (2008). Stirring the hearts of followers: Charismatic leadership as the transferal of affect. *Journal of Applied Psychology*, 93(3), 602-615. Doi: 10.1037/0021-9010.93.3.602





- Feuerbach, L. ([1854] 2014) *The Essence of Christianity*. New York: Prometheus Books
- Freund, P. (2009). Social synaesthesia: Expressive bodies, embodied charisma. *Body & Society*, 15(4), 21-31. Doi: 10.1177/1357034X09347220
- Gardner, W. L., & Avolio, B. J. (1998). The Charismatic relationship: A dramaturgical perspective. *Academy of Management Review*, 23(1), 32-58. Doi: 10.5465/amr.1998.192958
- Giddens, A. (1971). *Capitalism and modern social theory: An analysis of the writings of Marx, Durkheim and Max Weber*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart.
- Harvey, D. (1992). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Howell, J. M (1988). Two faces of charisma: Socialized and personalized leadership in organizations. In J. A. Conger, & R. N. Kanungo (Eds.) *Charismatic Leadership: The Elusive Factor In Organizational Effectiveness* (pp. 213-236). San Francisco: Jossey-Bass.
- Junker A. (2014). Follower agency and charismatic mobilization in Falun Gong. *Sociology of Religion*, 75(3), 418-441. Doi: 10.1093/socrel/sru021
- Joosse P. (2012). The presentation of the charismatic self in everyday life: Reflections on a Canadian new religious movement. *Sociology of Religion*, 73(2), 174-199. Doi: 10.1093/socrel/srr045
- Joosse, P. (2014). Becoming a God: Max Weber and the social construction of charisma. *Journal of Classical Sociology*, 14(3), 266-283. Doi: 1468795X14536652
- Joosse, P. (2017). Max Weber's Disciples: Theorizing the charismatic aristocracy. *Sociological Theory*, 35(4), 334-358. Doi: 10.1177/0735275117740402
- Locke, S. (2004). Charisma and the iron cage: Rationalization, science and scientology. *Social Compass*, 51(1), 111-131. Doi: 10.1172F0037768604040794
- Lee, B. (1975). *The Tao of Jeet Kune Do*. California: Ohara Publications.
- Lee-Cadwell, L. (1989). *The Bruce Lee Story*. Ohara publications: Santa Clarita, California.
- Lewis, I. M. (1996). *Religion in Context: Cults and Charisma*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Little, J. (1998). *The Art of Expressing the Human Body*. Boston: Tuttle Publishing.
- Mathiesen, T. (1997). The viewer society: Michel Foucault's Panopticon' revisited. *Theoretical Criminology*, 1(2), 215-234. Doi: 10.1172F1362480697001002003
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press.
- Mellor, P., & Shilling, C. (1997). *Re-forming the Body: Religion, Community and Modernity*. London: Sage.
- Mullan, M. L. (1995). Sport As institutionalized charisma. *Journal of Sport and Social Issues*, 19(3), 285-306. Doi: 10.1172F019372395019003005
- Parkin, F. (1982). *Max Weber*. London: Tavistock Publications.
- Polly, M. (2018). *Bruce Lee: A Life*. London: Simon & Schuster.
- Rossen, J. (2015). Bruce Lee: The time Bruce Lee was challenged to a real fight. *Mental Floss*, 10<sup>th</sup> August . Retrieved from <http://mentalfloss.com/article/67108/time-bruce-lee-was-challenged-real-fight>



- Russo, C. (2016). *Striking Distance: Bruce Lee and the Dawn of Martial Arts in America*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Scott, D. (2008). *China and the International System, 1840-1949: Power, Presence, and Perceptions in a Century of Humiliation*. State University of New York Press.
- Sennett, R. ([1977] 2002). *The Fall of Public Man*. London: Penguin.
- Seven, R. (1998). Gone but not forgotten -- Along his highway to fame, Bruce Lee changed a humble Seattle grocer's life. *Seattle Times*, Sunday, July 12. Retrieved from <http://community.seattletimes.nwsources.com/archive/?date=19980712&slug=2760597>
- Seyfert, R. (2012). Beyond personal feelings and collective emotions: towards a theory of social affect. *Theory, Culture & Society*, 29(6), 27-46. Doi: 10.1177/0263276412438591
- Shamir, B. (1995). Social distance and charisma: Theoretical notes and an exploratory study. *The Leadership Quarterly*, 6(1), 19-47. Doi: 10.1108/S1479-357120180000009021
- Shilling, C. (2013). *The Body and Social Theory*. (Third Edition). London: Sage.
- Shilling, C. (2005). *The Body in Culture, Technology And Society*. London: Sage.
- Shils, E. (1965). Charisma, order, and status. *American Sociological Review*. 30(2), 199-213. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/2091564>
- Smith, P. (2000). Culture and charisma: Outline of a theory. *Acta Sociologica*, 43, 101-111. Doi: 10.1177/000169930004300201
- Suzuki, D. T. (2009). *The Lankavatara Sutra: A Mahayana Text* (Tr. For the first time from the original Sanskrit). Motilal Banarsidass.
- Storm, R. K. (2010). Professional team sports and profits—An irreconcilable combination? Systems theoretical observations on the sports business. In U. Wagner, R. K Storm, & J. Hoberman (Eds.) *Observing Sport: Modern System Theoretical Approaches* (pp. 103-130). Schorn-dorf: Hofmann-Verlag.
- Thomas, B. (1996). *Bruce Lee: Fighting Spirit*. London: Pan Books.
- Thrift, N. (2000). Still life in nearly present time: The object of nature. *Body & Society*, 6(3-4), 34-57. Doi: 10.1177/1357034X00006003003
- Thrift, N. (2008). *Non-Representational Theory: Space, Politics and Affect*. London: Routledge.
- Thrift, N. (2010). Understanding the material practices of glamour. In G. Mamssa, & G. J. Seigworth (Eds.) *The Affect Theory Reader* (pp. 289-308). Durham: Duke University Press.
- Tiryakian, E. A. (1995). Collective effervescence, social change and charisma: Durkheim, Weber and 1989. *International Sociology*, 10(3), 269-281. Doi: 10.1177/026858095010003002
- Turner, B. (2003). Warrior charisma and the spiritualization of violence. *Body & Society*, 9(4), 93-108. Doi: 10.1177/135703403773684676
- Turner, S. (2003). Charisma reconsidered. *Journal of Classical Sociology*, 3(1), 5-26. Doi: 10.1177/1468795X03003001692
- Tzu, L. ([1891] 2006) *The Tao Te Ching* (Translated by James Legge). Gloucester: Dodo Press.
- Varela, C. R. (2009). *Science for Humanism*. Oxon: Routledge.
- Varga, I. (2005). The body - the new sacred? The body in hypermodernity. *Current Sociology*, 53(2), 209-235. Doi: 10.1177/0011392105049538



- Wallis, R. (1982). The social construction of charisma. *Social Compass*, 29, 25-39.  
Doi: 10.1177/003776868202900102
- Webb, S. (2009). *How Brice Lee Changed the World*. A&E Home Video.
- Weber M. & Eisenstadt, S. N. (1968). *Max Weber on Charisma and Institution Building*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weber M. ([1920] 1965). *The Sociology of Religion*. London: Methuen.
- Wetherell, M. (2015). Trends in the turn to affect: A social psychological critique. *Body & Society*, 21(2), 139-166. Doi: 10.1177/1357034X14539020



# “Uncles’ Generation: Adult Male Fans and Alternative Masculinities in South Korean Popular Music (Translation into Russian)<sup>1</sup>

---

**Jarryn Ha**

Case Western Reserve University. Cleveland, Ohio, USA. Email: [jarryn.ha\[at\]case.edu](mailto:jarryn.ha[at]case.edu)

## Abstract

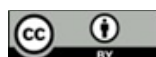
---

This article discusses the recent emergence of adult male fans of Korean pop (K-pop) music who openly engage themselves in fan activities typically associated with teenagers (particularly teenage girls) and the significance of their adoration of young female celebrities. The recent appearance of the ‘samchon/uncle fans’ in the K-pop culture discourse marks the first instance since the early 1990s, when teenagers became the primary target audience of South Korea’s entertainment industry, in which male adults reclaimed a significant position as a demographic group of fans. The samchon fans differ from the traditional ajossi (middle-aged, patriarchal men) listeners of adult contemporary music in the kinds of singers and musical genres to which they listen, as well as in their self-identification as fans, participation in fan activities and mass media portrayals. I investigate the implications of the men’s consumption pattern and their representation in South Korean mass media within the contexts of the history of the construction of hegemonic masculinity in South Korea and of recent developments in East Asian popular culture. I also explore possible ways to apply, complicate and question existing theoretical and conceptual frameworks to explain the phenomenon and argue for the possibility of politically potent, alternative masculinities constructed and manifested through the men’s conspicuous consumption of cultural commodities.

## Keywords

---

Korean Pop; Masculinity; Adulthood; Grass-Eating Men; Conspicuous consumption; Habitus



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

---

<sup>1</sup> We are grateful to the author and the editors of the Journal of Fandom Studies for permission to translate and publish the article Ha, J. (2015), Uncles generation: Adult male fans and alternative masculinities in South Korean popular music. *Journal of Fandom Studies*, 3(1), 43-58. [https://doi.org/10.1386/jfs.3.1.43\\_1](https://doi.org/10.1386/jfs.3.1.43_1)



# Поколение дядюшек: взрослые фанаты-мужчины и альтернативная маскулинность в южнокорейской популярной музыке (перевод на русский)<sup>1</sup>

**Ха Джаррин**

Университет Кейс Вестерн Резерв. Кливленд, Огайо, США. Email: [jarryn.ha\[at\]case.edu](mailto:jarryn.ha[at]case.edu)

## Аннотация

В данной статье рассматривается сравнительно новое явление – взрослые фанаты корейской поп-музыки (К-поп) мужского пола, которые открыто участвуют в фанатской деятельности, обычно ассоциирующейся с подростками (в особенности с девочками-подростками); оцениваются следствия их увлечения молодыми знаменитостями женского пола. В начале 1990-х годов подростки стали основной целевой аудиторией южнокорейской индустрии развлечений, и недавнее появление «фанатов самчхон / дядюшек» в дискурсе К-поп культуры знаменует собой первый случай возвращения взрослым мужчинам значительной демографической роли в фанатской группе. Фанаты самчхон отличаются от традиционных аджосси (патриархальных мужчин среднего возраста), слушающих современную «взрослую» музыку, интересом к иным типам исполнителей и музыкальным жанрам, а также их самоидентификацией в качестве фанатов, участием в фанатской деятельности и изображением в средствах массовой информации. Исследуется воздействие мужской модели потребления и их репрезентации в южнокорейских масс-медиа в контексте истории формирования гегемонной маскулинности и последних событий в популярной культуре Восточной Азии. Кроме того, исследуются возможные способы применения, усложнения и оспаривания существующих теоретических и концептуальных рамок для объяснения этого явления и утверждается возможность политически мощных, альтернативных маскулинностей, конструируемых и проявляющихся через демонстративное потребление мужчинами культурных продуктов.

## Ключевые слова

корейская поп-музыка; мужественность; взрослая жизнь; травоядные мужчины; демонстративное потребление; габитус



Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

<sup>1</sup> Мы выражаем признательность автору, Джаррин Ха, и редакции Journal of Fandom Studies за разрешение на перевод и публикацию статьи Ha, J. (2015), 'Uncles' generation: Adult male fans and alternative masculinities in South Korean popular music'. *Journal of Fandom Studies*, 3(1), 43–58. [https://doi.org/10.1386/jfs.3.1.43\\_1](https://doi.org/10.1386/jfs.3.1.43_1)



## Вступление

На протяжении большей части 1990-х годов и первого десятилетия XXI века потребительская база фанатов южнокорейской поп-музыки состояла в основном из подростков. Жизнерадостная подростковая поп-музыка, выпускаемая крупными звукозаписывающими лейблами, сменила современную музыку для взрослых, начала доминировать в национальной популярной культуре. Подростки, обладающие возросшей покупательной способностью, практически оттеснили предыдущее поколение на задворки; стал очевиден разрыв между поколениями в культурном потреблении. Однако в последние несколько лет южнокорейские СМИ сообщают о растущем числе взрослых мужчин, в основном за 30, которые открыто следят за молодыми айдолами женского пола и активно участвуют в фан-группах и мероприятиях, сглаживая различия в мировоззрении младших и старших. Эти мужчины, именуемые поклонниками самчхон / дядями, похоже, конструируют отдельную идентичность-габитус и, вероятно, даже новую модель маскулинности, бросая вызов широко распространенному стереотипу «аджосси» – мужчины среднего возраста, который долгое время ассоциировался с «правильной» корейской маскулинностью патриархального «белого воротничка». На феномен стоит обратить пристальное внимание, поскольку он свидетельствует о существовании (или, по крайней мере, возможности) альтернативных маскулинностей как среди знаменитостей, так и среди обычных людей. Если согласиться с идеей о возможности и легитимности конструирования идентичности посредством демонстративного потребления благ, становится ясно, что необходимо обратить наш исследовательский интерес на мужчин, которые одержимы видом превращенных в товар поп-звезд, относящихся к другой демографической группе, и которые делают все, чтобы это различие было увековечено.

Результаты неоднозначные. С одной стороны, такие фанаты отражают потребление корейской поп-музыки (К-поп) в широком спектре стилей и поджанров. Они нарушают установившийся баланс между легитимным и нелегитимным, легко потребляемым искусством и низкопробным, взрослым и подростковым, мужественным и женственным. Последнее казалось стабильным довольно долгое время, о чем свидетельствуют разнообразные поджанры корейской популярной музыки и аудитория, которую каждый из них привлекал. С другой стороны, рост числа самчхон-фанатов является своеобразным коллективным комментарием на тему преобладающей в Южной Корее маскулинности и ожиданий, которые общество возлагает на мужчин. Комментарий этот в основном принимает форму демонстративного потребления товаров, которые обычно считаются «немужскими» или неприемлемыми для мужского потребления, что бросает вызов существующим представлениям о гендерных ролях и правильных моделях потребления. Целью данной статьи



является рассмотрение альтернативных путей маскулинности, предложенных самчхон-фанатами, и оценка значения указанного феномена.

В послевоенные десятилетия на южнокорейской сцене в основном доминировал поджанр музыки для взрослых под названием «трот», черты которого включают двухдольный ритм, минорный лад, оркестровый аккомпанемент (реальный или на синтезаторе), а также интенсивные вокальные модуляции и орнаментации. В конце 1980 – начале 1990-х годов трот постепенно отступил на задний план, став локализованным и традиционным жанром, а доминирующее положение в мейнстриме страны заняли любовные баллады и подростковый поп (Pak, 2006, p. 64–66; Son 2006, p. 51). На экономическом уровне этот сдвиг в доминирующем музыкальном стиле совпал с почти одновременным сдвигом в господствующей бизнес-модели корейской популярной музыки. Во время финансового кризиса, поразившего Корею и соседние регионы в конце 1990-х годов, многие звукозаписывающие лейблы, играющие заметную роль на внутреннем рынке, не были организованы как крупномасштабная экономическая сила. Они столкнулись с финансовыми трудностями, которые вынудили резко сократить штат или, что еще хуже, полностью выйти из бизнеса. Заполнили пустующие места в индустрии управляющие компании, которые предпочитали гораздо более интегрированный подход к производству культурных товаров, продвигая итоговые продукты (в отличие от просто записей) в основном на рынок наиболее мощной и относительно неосвоенной демографической группы: подростков.

Все более системная и зрелищная индустрия развлечений принесла славу юным исполнителям с «молодым» стилем. Их музыка, более продуманная и более коммерциализованная, чем у большинства современных взрослых исполнителей, вскоре затмила последних на рынке, и подростки с выросшей покупательской способностью (благодаря бурно развивающейся экономике страны к началу 1990-х гг.) стали лидировать в потреблении корейской поп-музыки. Ориентированные на взрослых музыкальные стили (как трот) не исчезли со сцены, остались и их преданные поклонники. Однако они остались на задворках рынка, а приоритетное место заняла музыка для более молодых потребителей. Это позволило осуществлять систематический менеджмент, маркетинг исполнителей и перформативных товаров в таких формах, как визуально стимулирующие постановки телевизионных выступлений, эффектные музыкальные видеоклипы с участием известных актеров, крупномасштабные концерты, телешоу, в которых многочисленных музыкантов поуждали и зачастую даже заставляли появляться, и товары с изображением исполнителей. Это направление корейской популярной музыки, в значительной степени разработанное и продаваемое конгломератами индустрии развлечений, в конечном итоге стало первым брендом К-рор, вышедшим за пределы Корейского полуострова. Резкое расширение рынка К-рор сегодня называется «корейской волной» (или Hallyu).



## Методология

---

Поскольку данная статья посвящена современной южнокорейской популярной культуре, мой подход носит теоретический характер. Я обозначаю закономерность (довольно последовательное вовлечение взрослых мужчин в музыкальные фандомы К-рор, которые в прошлом ассоциировались в основном с девочками-подростками), применяя существующие идеи и концептуальные рамки для объяснения и осмысления этого явления. Теоретические модели сопровождаются и дополняются эмпирическими наблюдениями за музыкальными программами на южнокорейском телевидении, а также за деятельностью фанатов на веб-форумах, взаимодействием с присутствующими на концертных мероприятиях. Более того, будучи уроженцем Кореи, я полагаюсь на свои знания истории и культуры страны и на свое понимание идеалов и ожиданий, разделяемых или оспариваемых ее жителями, чтобы вписать свой анализ в соответствующий культурный контекст. Мое понимание культуры изнутри ценно как основа для суждений о том, какие аспекты рассматриваемого явления становятся значимыми и почему. Тем не менее, есть несколько моментов, которые я обсуждаю в этой статье лишь вкратце или вовсе опускаю, не обязательно потому, что они менее значимы, но скорее в силу отсутствия необходимых для анализа данных, интервью и этнографических исследований. И наконец, все неатрибутированные переводы корейских текстов принадлежат автору статьи.

## Быть фанатом

---

Кто такие фанаты и чем они занимаются? Они могут слушать музыку артиста, который является их кумиром, коллекционировать его альбомы, синглы, плакаты и другую атрибутику, смотреть телевизионные программы, в которых появляется объект увлечения, создавать произведения искусства и литературы, вдохновленные им, следить за рекламными акциями и посещать «живые» выступления (и другие публичные мероприятия). Наиболее заметными для широкой публики из этих видов фанатской деятельности являются открытое и коллективное отслеживание промо-акций кумира и публичных живых выступлений. Давно стало обычным явлением для больших фан-групп (в основном подростков) разбивать лагерь у офисов управляющих компаний, телевизионных студий и квартир исполнителей (особенно это касается молодых айдол-групп, которым менеджмент лейбла часто предоставляет совместное жилье), в надежде мельком увидеть своих кумиров. Любопытно, что превращение телевидения в основное средство распространения музыки, по сути, привело к переносу центра фанатской активности из домов в общественные места (т.е. телевизионные студии и концертные площадки). Хотя, возможно, частью маркетинговой стратегии развлекательных компаний было организация масштабных зрелищ с участием толп зрителей, этот новый,





очень демонстративный и отнимающий много времени способ потребления, безусловно, является более подходящим вариантом для молодежи, а не для взрослых с регулярной работой с девяти до пяти. Возникновение такого рода активного, инициативного способа быть фанатом в Южной Корее знаменует собой проникновение андеграундной (и часто патологизированной) фандомной культуры в капитализированный мейнстрим. Но даже при всем этом в большинстве своем подростковая демографическая группа новых возникающих фандомов и их типичная деятельность, требующая большого количества времени и самоотдачи, вероятно, стали причиной маркировки таких фанатов как «ненормальных», «незрелых» или «Других». Как пишет Джюли Дженсон, сравнивая увлеченность и фанатство:

Что если мы опишем приверженность, которую ученые испытывают к академическим дисциплинам, а не к командным видам спорта, и посещение научных конференций, а не концертов и футбольных матчей? [...] Будут ли здесь применяться стереотипы о неадекватности, девиантности и опасности? Вероятно, нет. [...] Кажется, что фандом трудно представить как некую базовую или общую черту, как форму лояльности или привязанности, как способ “принятой близости”. Вместо этого фандом – это то, что делают “Они”, а “Мы”, с другой стороны, обладаем вкусом и предпочтениями, и отдаем свое уважение и восхищение достойным людям, убеждениям и занятиям. Более того, то, что делают “они”, является девиантным, а значит, опасным, а то, что делаем “мы”, является нормальным, а значит, безопасным (1992, р. 19).

Фанат корейской популярной музыки в этом контексте вдвойне ненормален, в силу возраста и патологического статуса фандома и его деятельности. Подростковая демографическая группа фандома К-поп работает на его «Инаковость», что связано с незрелостью, нестабильностью и фундаментальным недостатком (определяемым в негативных терминах, т.е. как неспособность быть надлежащим взрослым), связанным с возрастной группой.

Конечно, появление подростков-фанатов поп-музыки – это не первый случай в истории, когда молодежная культура считалась ненормальной. Известный пример такого рода высказываний можно найти в тексте Дика Хебдиджа 1979 года о молодежных субкультурах. Описываемые им британские субкультуры создают и манифестируют последовательные, многомерные системы посредством «нарушения дозволенных кодов, с помощью которых социальный мир организуется и переживается» и «выражения запрещенного смысла (осознание класса или отличий) в запрещенных формах (нарушение вестиментарных и поведенческих норм, попрание закона и т.д.)», которые с точки зрения доминирующей культуры являются «неестественными» (Hebdige, 1979, р. 91–92). Эти субкультуры также используют существующие материальные коды в качестве строительного материала для своего выражения, в процессе конструирования смысла через использование конкретных символов, что Хебдидж называет «бриколажем» (1979, р. 102–104). Однако поколение поклонников южнокорейской популярной музыки после 1990-х годов отличается тем, что их демонстративное потребление едва ли



напоминает идеологическую оппозицию гегемонии, если вообще таковая имеется. Патологизация этой культуры, другими словами, основывается на «чрезмерном» увлечении и преданности объектам привязанности и вытекающей из этого неспособности участвовать в деятельности, которой должны заниматься «нормальные» граждане капиталистической экономики. Вместо вкуса или предпочтений они демонстрируют одержимость; подразумевается, что что-то в них и в том, что они делают, неправильно.

### **Быть мужчиной**

Участие взрослых мужчин в музыкальных фандах К-поп усложняет различие или политическое разделение между двумя культурными классами. Существующая динамика среди «нормальных» и «ненормальных» изменяется в основном двумя способами. Во-первых, деятельность и проявление идентичности, которые обычно ассоциируются с бесправными (в патриархальном обществе), теперь перенимаются сильными. В этом контексте принятие мужчинами фан-идентичности через демонстративное потребление музыкальных товаров, похоже, не опровергает ни статус доминирующей группы, ни принадлежность фан-культуры к периферии культурной политики, а скорее приводит к появлению альтернативной маскулинности, которая заслуживает пристального внимания. Во-вторых, таким образом они пытаются отвергнуть стереотипы и отойти от ожидаемой от них традиционной модели маскулинности. Эта функциональная, стилистическая и телеологическая модель для южнокорейских мужчин воплощена в «аджосси» – слове, которое в самом узком смысле означает «дядя», но эволюционировало до обозначения любого взрослого мужчины, поскольку в корейском языке термины родства часто распространяются на незнакомых людей. Характеристика «аджосси» влияет не только на ожидаемый от мужчин внешний облик, но и на их поведение, модель потребления и идеологию, которая формирует и закрепляет особый тип маскулинности, исторически сложившийся в корейском обществе. Устойчивые конфуцианские патриархальные ценности и ставший нормой после быстрой модернизации, индустриализации страны во второй половине XX века идеал мужчины-трудоголика способствовали формированию традиционной маскулинности аджосси. Аналогичный случай можно найти в японском образе сараримана (т.е. белого воротничка), который также отражает «навязанные корпоративные маскулинные идеалы и ожидания» (Iida, 2005, p.63).

В стране, где 40-часовая рабочая неделя стала нормой только в середине 2000-х годов и где работники проводят на работе больше времени, чем в любой другой стране-члене Организации экономического сотрудничества и развития (ОЭСР), ответственность за обеспечение семьи –тяжким трудом – часто ложится в основном на мужчин, несмотря на рост числа работающих полный рабочий день женщин (Министерство стратегии и финансов 2012, 9).



В результате мужчины, тратящие время и деньги на досуг или культурные мероприятия, часто ассоциируются с экстравагантностью и пренебрежением обязанностями достойного, продуктивного гражданина (и неспособностью соответствовать идеалу последнего), что видно из изображения в СМИ так называемых твенджаннам (doenjangnam, «соевых мужчин»), мужского аналога твенджаннё, уничижительного стереотипа в отношении женщин, которые тратят большие суммы денег на дорогую еду и аксессуары (Pearson and Rashid, 2012).

Согласно преобладающей гендерной норме, корейские мужчины не должны тратить деньги и время на досуг, хобби или культурные блага, такие как посещение концертов и уход за собой. Однако в последние годы наблюдаются отклонения и отступления от этой нормы. С одной стороны, южнокорейские актеры и певцы все чаще стали придерживаться метросексуального стиля, что, возможно, является отражением масштабной тенденции среди корейских мужчин тратить все больше денег и времени на культивирование и поддержание стильного, ухоженного и элегантного внешнего вида. Хотя такую тенденцию часто называют «феминизированной мужественностью» (Iida 2005: 56), считать эстетическое восприятие исключительно женским было бы ошибочно. Подобная чувствительность и внимание к внешнему виду и самопрезентации ассоциируются с женственностью во многих культурах, включая современную Южную Корею, но в эстетическом сознании мало что является женским по своей сути. Вместе с тем, эта тенденция, безусловно, отходит от общепринятой модели современной корейской мужественности, выраженной «аджосси». Хотя такие различия в подходах к выражению мужественности между поколениями редко становятся главной темой в телевизионных драмах и других продуктах СМИ, посвященных конфликту поколений, мужчины разных возрастов явно различаются по манере одеваться и держать себя на публике и на экране.

С другой стороны, такой поколенческий разрыв в идеалах маскулинности типичен для южнокорейских мужчин в целом; ключевым фактором вновь становится потребление. Косметическая промышленность и индустрия моды, традиционно нацеленные в основном на женскую аудиторию, быстро отреагировали на появление нового, эстетически ориентированного идеала мужчины, создав многочисленные линии продукции и бренды, рассчитанные исключительно на мужчин, отдающих предпочтение «мужским предметам красоты» (Miller, 2006, p. 125). Все чаще молодые корейцы уходят из мужских парикмахерских в салоны красоты, которые раньше считались исключительно женской территорией. Создавая иной образ маскулинности и конструируя новый набор поколенческих идеалов через потребление благ, через принятие модели потребления, которая кардинально отличается от модели потребления типичного мужчины предыдущего поколения, эти мужчины бросают вызов существующему социальному порядку. Хотя типичные дискуссии об изменении и диверсификации маскулинности в современной Корее редко фокусируются



на власти, основной вопрос гораздо более фундаментальный и сложный, чем просто индивидуальные вкусы.

### **Что на кону?**

Дело не просто в привычках потребления отдельных людей или групп, а в том, что французский социолог Пьер Бурдьё называет «габитусом» – объективной гомогенизацией практик «без какого-либо намеренного расчета или сознательной ссылки на норму [...] взаимно согласованных в условиях отсутствия прямого взаимодействия или, *a fortiori*, явного со-управления» (1977, р. 80, оригинальный курсив). Другими словами, понятие габитуса подразумевает подсознательную идеологическую конструкцию, которая связывает социальную структуру и составляющие общества без намеренной синхронизации. Указанный конструкт в конечном итоге определяет культурные предпочтения и вкусы индивидов, а не лежащие в основе (и давно существующие) социальные факторы, которые порождают эти тенденции. В связи с этим в остальной части статьи будет описано, как концепция габитуса может помочь объяснить рост числа самчхон-фанатов и как влияние социальных факторов усложняет наше понимание культурных предпочтений. Выбор мужчинами модели потребления и приоритетов (т.е. их преданность интересам за пределами традиционно мужских сфер работы и семьи), следовательно, является политически значимым актом. И я интерпретирую участие самчхон-фанатов в фандомах поп-музыки именно в контексте отступления корейских мужчин от нормативной, патриархальной формы укоренившейся в национальной культуре маскулинности.

Участие мужчин в фан-культуре было довольно «скрытым», предположительно из-за их основных обязанностей как глав семей, сыновей, работников и так далее. Тем не менее, существуют три вида свидетельствующих о происходящем источников, относительно свободных от культурного давления: мужская активность на веб-сайтах и дискуссионных онлайн-площадках, освещение фанатской активности мужчин в СМИ (особенно на телевидении) и знаменитости, которые открыто признают и обсуждают свою увлеченность более молодыми женщинами-идолами. Беглого взгляда на сообщения и комментарии на таких сайтах, как DC Inside, Daum и Twitter, достаточно, чтобы понять, что сам ярлык «самчхон» используется как взрослыми мужчинами-фанатами, так и сторонними наблюдателями. Они также в основном занимаются деятельностью, которая мало мешает их обычным дневным обязанностям, например, следят за своими любимыми исполнителями в социальных сетях, размещают и распространяют в Интернете материалы об исполнителях и по возможности посещают их концерты. О ночевках возле корпоративного офиса компании или квартиры идол-группы обычно не может быть и речи. Посещение концертов и телевизионных съемок музыкальных программ (обычно с участием живой аудитории в студии), гораздо более приемлемо для работающих людей.



Все чаще можно увидеть взрослых мужчин-фанатов на этих мероприятиях, а также на эфирной версии программ (что говорит о множестве сознательных решений в процессе производства), заметно возбужденных и воодушевленных посещением мероприятий и встречей со своими любимыми звездами-идолами. Мысль, что мужское поведение – это не просто акт праздности, а скорее политическое заявление, подтверждается (и отчасти обосновывается) замечанием одного из таких фанатов, 32-летнего Ёнгиля из Инчхона, которого я встретил на телевизионной съемке в студии Корейской вещательной системы (KBS). Ожидая очереди на вход в студию, он сказал:

«Все более открытое и заметное участие в фандоме [его и других поклонников] ... делает заявление о культуре, которая ценит исключительно трудолюбивую, самоотверженную патриархальную фигуру, остающуюся умышленно невежественной в отношении таких якобы ничтожных и тривиальных вещей, как музыка и другие формы искусства и культуры».

«Патриархальные гендерные установки мешают мужчинам чувствовать себя комфортно», – добавляет его 29-летняя невеста Нараэ, делая «что-то настолько естественное, как сказать, что тебе нравится музыкант и его музыка, чем-то ненормальным и патологическим, чего нужно стыдиться». Вызов существующему положению вещей не оправдывается возвышенными целями общественного движения, но определяется правом человека принимать свои увлечения. В Южной Корее в наше время оспаривание культурных установок и стереотипов происходит все чаще. Отчасти это происходит из-за вовлечения в процесс взрослых мужчин, которые занимают социальное положение, позволяющее им инициировать импульс, необходимый для рождения заметного социального движения и перемен, а также из-за того, что индустрия культуры и те, кто вовлечен в работу СМИ, предоставляют больше места для «неортодоксальной» аудитории, усиливая ее голос. Знаменитости открыто говорят о своих увлечениях как фанаты, они могут показать гораздо более ясную и многогранную перспективу, поскольку большинство их высказываний массово транслируются по телевидению, радио и в социальных сетях. Их слова нельзя рассматривать так же, как комментарии обывателей, поскольку в круг интенций включаются поддержание экранного имиджа, определенной манеры поведения; при этом знаменитости нацелены на избежание любого потенциального скандала.

Ночные телевизионные программы популярны во многих странах, и хотя их форматы и жанры могут различаться, большинство из них включают музыкальные выступления. Гораздо реже встречаются коммерческие программы, в которых особое внимание уделяется именно живому исполнению. Однако поздние ночные музыкальные программы не только распространены, но и довольно популярны в Южной Корее, где телевизионные станции транслируют их на национальном уровне уже несколько десятилетий. Одним из ранних примеров такого формата является «Маленький концерт Но Ён Шим» (Noh Young Shim-eui Jageun Eumakhoe / Noh Young Shim's Little Concert), транс-



лировавшийся на национальном канале KBS с 1992 по 1994 год. Все три эфирные телевизионные сети, вещающие на национальном уровне в Южной Корее, KBS, Munhwa Broadcasting Corporation (MBC) и Seoul Broadcasting System (SBS), подготовили и выпустили в эфир ряд таких музыкальных передач. В настоящее время в эфире находятся программы «Концерт 7080» и «Альбом этюдов Ю Хиёля». Первая выходит на национальном канале KBS-1TV по воскресеньям вечером, ее ведет Пэ Чхоль Су, опытный 60-летний радиоведущий и диджей. Как следует из названия, в программе в основном участвуют певцы, которые пользовались коммерческим успехом в 1970-х и 1980-х годах, что привлекает студийную аудиторию (и, предположительно, телезрителей) в возрасте от 40 лет и старше.

«Альбом эскизов Ю Хиёля» (Yu Huiyeol's Sketchbook), впервые вышедший в эфир в 2009 году на канале KBS-2TV, судя по примерному возрастному диапазону студийной аудитории, привлекает в основном молодых зрителей. Каждый эпизод длится 80 минут без рекламных пауз и состоит из 15–20 минутных выступлений трех–пяти исполнителей на сцене, установленной в телевизионной студии и напоминающей концертную площадку. Автор песен и продюсер Ю Хиёль ведет передачу, он представляет и кратко интервьюирует каждого исполнителя, но приоритет остается за выступлениями, а не разговорами. Программа Ю, как и многие подобные, отражает личность ведущего и его музыкальный вкус. Например, The Sketchbook показывает огромное количество независимых музыкантов, отдавая особое предпочтение тем, кто специализируется на электронике и сибуя-кей<sup>1</sup>, продолжая тенденцию, заложенную ведущим в его прошлых радиопередачах, таких как «Вся эта музыка» (2002–2004) и «Радио Чонгук / Радио Небеса» (2008–2011). В качестве постоянных гостей в программе также выступают знакомые ведущего, которые имели с ним тесные музыкальные связи. Из 215 эпизодов, выходивших в эфир с апреля 2009 года по декабрь 2012 года, Lucid Fall появился в восемнадцати, Сон Ши Кён – в шестнадцати, Ким Ён У – в двенадцати, а Юн Чон Син, Ким Чан Хун и Ли Джок – в девяти. Большинство из этих исполнителей сотрудничали с Ю в прошлых музыкальных проектах, выступали с ним в радиопрограммах или подписаны на лейбл Ю, Antenna Music и публично сообщали о близких личных отношениях с ним. Такая субъективность вносит свой вклад в подчеркнутую личную атмосферу шоу и способствует видимому «разрушению образа».

На мой взгляд, программа The Sketchbook интересна тем, что в ней довольно часто появляются группы девушек-идолов и молодых музыканток, которых мало ожидаешь встретить в подобной передаче и которые не связаны с ведущим. Во многих случаях единственным объяснением их появления служат восторженные заявления Ю во время интервью, достаточно убедительные благодаря личностным смыслам, пронизывающим программу, и открытости Ю в выражении симпатии к ряду женщин-музыкантов

1 Разновидность японской поп-музыки (прим. переводчика)



в интервью и личных беседах на телевидении, радио и в Интернете. В частности, певица IU (Ли Чжи Ын) впервые появилась в эпизоде The Sketchbook от 3 июля 2009 года, в котором крупным планом была запечатлена довольная ухмылка Ю на фоне импровизированного выступления 16-летней певицы во время интервью. Телезрители и поклонники сразу после трансляции начали распространять в Интернете фотографии и видеофрагменты реакции Ю, придумав такие термины, как «Maе-eui nun» («ястребиный глаз») и «Heergasm», последний из которых представляет собой сочетание фамилии Ю и слова «оргазм» (Park, 2011). Также в эпизоде The Sketchbook (2012) от 15 сентября 2012 года Ю представил группу KARA как «женщин, которые сделали возможным лучший момент в [его] жизни», и это суждение он неоднократно подтверждал в других эпизодах. Мужчины в студии с энтузиазмом встречали исполнительниц, о чем можно судить по кадрам, вышедшим в эфир. В большинстве эпизодов музыкальных программ, в том числе и в The Sketchbook, где выступают группы девушек и молодые исполнительницы, взрослые мужчины-фанаты показаны в диком восторге, бурно аплодирующими. Во всех (кроме двух) выпусках с-молодыми исполнительницами в программе The Sketchbook, выходивших в эфир с июня по ноябрь 2013 года, крупным планом представлены рукоплещущие мужчины в зале, в то время как выступления других артистов редко монтировались подобным образом. По всей видимости, продюсеры программы стремились показать мужчин-фанатов, восхищающихся молодыми женщинами, и тем самым угодить этой демографической группе. Важно также отметить, что подобные решения, сделанные в процессе производства, служат для легитимизации как музыки айдолов, так и одержимости ею взрослыми фанатами, перенося их из мира ориентированных на подростков программ прайм-тайм в мир чуть более «приличных» ночных музыкальных программ.

Деятельность поклонников самчхон выходит далеко за рамки посещения телестудий. Обычно эти мероприятия называют «ореу» (термин происходит от сокращенной формы слова «offline»<sup>1</sup>, личные встречи фанатов варьируются от собраний, спонсируемых менеджментом айдолов, до неформальных вечеринок, организуемых фанатскими группами. Судя по посетителям этих мероприятий, многие группы девушек-идолов привлекают большое количество взрослых мужчин-фанатов. Одним из примеров является группа Crayon Pop, состоящая из пяти человек. Самчхон группы неофициально называются «попджосси», что является производным от «поп» (из названия группы) и «аджосси». Многие «попджосси» также являются членами Sketchbook, официального фан-клуба группы, организованного ее лейблом, но их деятельность выходит далеко за рамки последнего. Взрослые мужчины-фанаты Crayon Pop организуют массовые закупки толстовок, свитшотов и блондинистых париков, сделанных на заказ и напоминающих сценические костюмы группы, и посе-

1 Речь идет о корейском чтении этого слова (прим. переводчика)



щают мероприятия ореу в этих нарядах. Более того, некоторые группы фанатов даже снимают на видео свое исполнение танцевального номера с сингла Bar Bar Bar и размещают видео на сайтах вроде YouTube (примеры можно найти на каналах YouTube пользователей Kim701006 и dunungbaba, среди прочих). В статье, опубликованной в журнале Time, один из поклонников Crayon Pop утверждает, что самчхон-фанат думает об исполнительнице «как дядя, который смотрит на племянницу, интересуясь ее активностью, и поддерживает» (Rothman 2013), стремясь оформить дискурс о самчхон в совершенно ином контексте, нежели это присуще молодым людям, воспринимающим айдаолов через призму романтики и сексуальности. Однако, хотя заявление вышеупомянутого поклонника подкрепляется менее сексуализированным и более непринужденным имиджем девичьей группы, не все исполнительницы, у которых есть такие фанаты, позиционируют себя подобным образом.

### **О чем это говорит?**

Один из вариантов объяснения мужской одержимости молодыми женщинами-знаменитостями – это отнюдь не новое воплощение традиционного мужского желания покорять, доминировать и обладать женщинами как объектами. С этой точки зрения, появление поклонников самчхон представляет собой возвращение зрелым мужчинами доминирующего положения, оно гораздо мощнее, чем подростковая одержимость, из-за возрастных и, во многих случаях, социально-экономических преимуществ мужчин. В силу своего пола, гендера и возраста мужчины по-прежнему принадлежат к социальной группе, которая контролирует, а не контролируется. Подобный жест восхищения приобретает совершенно иное значение, нежели влюбленность поклонника-подростка. Другими словами, мужчина, идентифицирующий себя как фанат, просто играет роль без необходимости быть всем тем, что она собой символизирует, это акт потребительского косплея и, по сути, субкультурной инкорпорации (Hebdige, 1979, p. 94–95). Эти люди могут позволить себе «перенимать только модели поведения, не опасаясь последствий» (Miller, 2006, p.154). Они могут заниматься «фанатскими штучками» как любимым делом, не сталкиваясь с вышеупомянутыми последствиями патологического фанатства; быть фанатом – это просто деятельность, способ потребления и хобби. На самом деле стигматизация, которой подвергаются самчхон, кажется гораздо менее серьезной, чем та, которая ассоциируется с типичным фандомом в целом. Другими словами, их опыт общения с социальной структурой в корне отличается от опыта женщин или подростков, а значит – их приобретенные культурные предпочтения и вкусы должны значительно отличаться от вкусов последних.

В статье журнала Time о Crayon Pop (Rothman 2013) выражается опасение, что фанаты-мужчины «жутковаты», а модель фаната-самчхон служит для





оправдания извращенного, квазипедофилического желания. Отсюда, возможно, именно культурная склонность рассматривать сексуальное влечение более взрослых мужчин к юным девушкам как табу заставила фаната Crayon Pop отрицать романтический аспект мужского интереса. Более того, использование для описания термина, связанного с родством («самчхон», т.е. «дядя»), только усугубляет неловкость ситуации. С учётом интерпретации любви фанатов как мужского желания контроля и подчинения, становится понятно, почему употребление термина из области семейных отношений может ассоциироваться с инцестом. Кажется, что использование этого термина самими мужчинами предполагает их бесстыдное чувство права обладать женщинами, в то время как его применение широкой публикой лишь показывает, насколько женоненавистнической является культура и насколько люди забывают о последствиях патриархального образа мышления, пронизывающего общество. Хотя очевидно, что происходит и осознание доминирующего мужского социального порядка, благодаря которому это преобразованное мужское желание так легко себя обнаруживает, оправдание и терпимость к такому систематизированному и внутренне укоренившемуся женоненавистничеству еще сохраняется и столь явно проявляется в индустрии развлечений.

Тем не менее, важно отметить, что привилегированное социально-политическое положение мужчин в устойчивой патриархальной системе ценностей не делает явление самчхон сомнительным, пустым или незначительным. Стоит привести аргументы в пользу другой интерпретации этой версии фан-культуры и ее появления в различных формах СМИ как формы политического и культурного комментария к мужской и женоненавистнической социальной атмосфере. Как уже говорилось ранее, выбор фанатами-мужчинами моделей потребления представляет собой намеренный отход молодых от образа жизни, установленного предыдущими поколениями. Финансовый кризис, охвативший многие азиатские страны в конце 1990-х годов, а также последовавшая вскоре разочаровывающая рецессия, возможно, способствовали возникновению у поколения после бэби-бума мысли о том, что унаследованная ими модель мужественности (в которой от мужчин ожидалось, что их жизнь будет сосредоточена в первую очередь вокруг работы и семьи, и в которой их успех в качестве отца и главы семьи был основой их авторитета), а также экономический и социальный мир, который зависел от нее, могут оказаться неустойчивыми. Серьезность ситуации наверняка ощущали и молодые, и пожилые. Во время финансового кризиса огромное количество корейских патриархов, оказавшихся безработными, банкротами или иным образом неспособными обеспечить свои семьи, предпочли скорее расстаться с жизнью, чем признать свою несостоятельность и столкнуться с последующим унижением. Дегуманизированные и низведенные до уровня безличных машин, зарабатывающих на жизнь, мужчины, возможно, также подверглись десексуализации во время общественных потрясений.



Объясняя чувства поклонника Crayon Pop, можно заметить, что мужчины, смирившиеся с обесцениванием их самих и их сексуальности в условиях экономического бума, на самом деле могли рассматривать свое желание как сугубо несексуальное, в отличие от присущего мужчинам собственнического желания. Во любом случае, несколько социальных, экономических и политических факторов способствовали ощущению краха, разочарования и неудовлетворенности в южнокорейском обществе в конце 1990-х годов. В Корее и близлежащих регионах произошел ряд событий, которые, на мой взгляд, отвечают этим настроениям. Например, в одной только Южной Корее выпускники колледжей в возрасте 20–30 лет вновь проявили интерес к гуманитарным и социальным наукам, которые, казалось, оказались на задворках экономического и промышленного бума страны в послевоенные десятилетия (Harvie and Lee 2003). Все чаще встречается стремление к «чему-то большему», чем деньги и *suprek* (от слова «спец», т.е. «спецификация», соотносящая человеческие качества с техническими характеристиками электронных изделий). В последние годы стремительно растет количество публичных лекций и семинаров по истории, философии и другим гуманитарным дисциплинам, проводимых частными, некоммерческими организациями, университетами, публичными библиотеками и местными органами власти.

Одной из таких компаний является сеульская Ddanzi Group, прогрессивно настроенная компания, выпускающая новостной веб-журнал под названием Ddanzi Ilbo / Daily Ddanzi (последнее слово – жаргонизм, отражающий самопровозглашенный «искривленный взгляд» на текущие политические события), а также ряд подкастов. Веб-Журнал стал центром общественных дебатов и просвещения, а также центробежной точкой прогрессивных голосов. Он начал свою работу в 1998 году как личный блог основателя Ким Уджуна, состоящий из сатирических комментариев к основным новостным СМИ. Компания до сих пор придерживается заметно прогрессивной позиции, устраивала интервью, лекции в месяцы подготовки к президентским выборам в декабре 2012 года. На этих мероприятиях выступали видные политики и политически активные деятели из прогрессивного лагеря (в центре которого находится оппозиционная Минчжодан, или Демократическая партия), включая законодателей Со Кихо, Чон Дон Ёна и Но Хючана, а также потенциальных кандидатов в президенты Ким Дуквана, Мун Джэина, Сон Хагю и Чон Секюна. В серии подкастов Naneun Ggomsuda / I Am a Trickster («Я – трикстер»), сатирически критикующей бывшего тогда президентом Ли Мён Бака, случайные слушатели узнали о коррупции и скандалах, окружавших президента и доминирующую консервативную партию (Choe 2013, A6). Однако компания также проводила публичные лекции журналистов, писателей и ученых, встречи книжного клуба раз в две недели, где обсуждались различные классические и современные произведения по философии, политологии, истории и религии в части офиса, превращенной в кофейню. Именно здесь общественное движение молодых корейцев (которое, как я подозреваю, подпитывает и, отчасти, проявляется в



возникновении взрослых фанатов музыки К-поп) оказывается многогранным и в то же время отчетливо политическим. Несколько лекций и семинаров, которые я посетил летом 2012 года, полностью заполнили подвальное кафе вместимостью около 300 человек, а онлайн-трансляции мероприятий заинтересовали ещё больше слушателей. Среди значительного числа корейцев в возрасте 20–30 лет становится «круто» быть политически активным и широко осведомленным вне своей профессии.

Стремление получить всесторонние знания в области гуманитарных наук, политического активизма и других интересов не просто отвлекает от работы и семейной жизни, а помогает преодолеть замкнутое, некоммуникабельное и авторитарное мировоззрение, сформировавшееся у предыдущих поколений корейских мужчин. В этом смысле новые поклонники самчхон и то, что они воплощают, напоминают *sôshokukei danshi* («травоядных мужчин»), которые, по-видимому, впервые возникли в Японии. Термин «травоядный», введенный Маки Фукасакой, используется для описания «стройных гетеросексуальных мужчин, профессионально не амбициозных, склонных к потребительству, пассивных или не заинтересованных в гетеросексуальных романтических отношениях» (Charlebois, 2013, p. 89). Традиционный западный идеал маскулинности тесно связан с мясоедением на многих уровнях. Красное мясо, в частности, не только широко ассоциируется со здоровым мужским телом, но и символизирует «мужское господство над природой» (Potts and Parry 2010, p. 58), поскольку само мясо часто готовится со следами крови, которая во многих человеческих культурах понимается как сущность жизни и символ силы (Lévi-Strauss, 1970). В отличие от них, травоядные мужчины, которых, по оценкам, до 60 % среди японских мужчин в возрасте приблизительно 20 лет, предпочитают проводить свободное время за занятиями вроде садоводства и вязания, что не ассоциируется с традиционными мужскими ролями и интересами (Garcia, 2008, p. xviii). Ученые связывают рост этих альтернативных маскулинностей с экономическим спадом, который страна переживает с 1990-х годов, что привело к беспокойному социальному климату и разочарованию в существующих идеалах, особенно среди молодежи (Garcia, 2008, p. xviii). Взрослые молодые мужчины «больше не довольствуются простым следованием гегемонным мужским идеалам, а активно ищут и используют эстетические стили и характеристики, условно ассоциируемые с женщинами, в своих собственных целях» (Iida 2005, p.59). Хотя очевидная «феминизация» мужских стилей и эстетических предпочтений может быть наиболее заметной чертой движения, оно, строго говоря, не связано с женоподобностью или гендерным эгалитаризмом. Шарлебуа пишет:

Располагаясь в меняющейся социальной географии Японии, травоядные маскулинности скорее обозначают контекст, в котором давно желанные и гегемонные мужские гендерные практики в настоящее время недоступны. В ответ на эту социокультурную ситуацию травоядная маскулинность представляет собой пастиш альтернативных гендерных практик, которые могут,



но сами по себе не уравнивают отношения между мужчинами и женщинами, между маскулинностью и фемининностью (2013, р. 90)

Травоядная маскулинность, другими словами, знаменует собой отход от традиционного шаблона и того, что он обозначает, но, похоже, не определяет и не ограничивает направление или цель этой альтернативы. Скорее, их «деконструкция или разрушение жестких [...] гендерных категорий и образов» (Miller, 2006, р.151) в конечном итоге «нарушает стабильность гегемонного порядка и патриархального мужского “я”» (Iida, 2005, р. 69). Кажущийся эстетическим выбор мужчин, по своей сути, имеет отношение не только к гендерным стилям или способам самопрезентации как таковым, но и (что более важно) к социально-политическим вопросам, а также к гендерной и поколенческой политике.

### **Быть мужчиной... который покупает**

Примечательной особенностью проявления этого движения в виде поклонников самчхон является то, что оно требует в качестве необходимого условия для функционирования потребительский, капиталистический общественный порядок. Иными словами, выражение альтернативного мировоззрения и системы ценностей предполагает демонстративное потребление товаров. Это отличается от констатации очевидного факта, что любой социальный комментарий на статус-кво обязательно зависит от последнего, чтобы иметь смысл или, возможно, вообще существовать. Политически заряженный посыл молодых корейцев воплощается в потребительской деятельности среднего класса, поскольку возможность посвятить время таким вторичными интересам, как посещение концертов, философских дискуссий и политических лекций, является роскошью, которая предполагает наличие основной работы с достаточно высокой заработной платой. Более того, в сфере индустрии популярной культуры роль мужчин как потребителей на рынке имеет гораздо более конкретные последствия, чем их гегемонное положение в обществе. Их роль как потребителей культурных артефактов, циркулирующих в СМИ, в отличие от администраторов телеканалов, руководителей управляющих компаний или знаменитостей, снимающихся в телепрограммах и музыкальных записях, наиболее четко отличает их от всех остальных. Поэтому зрители-мужчины, сидящие в телевизионной студии, могут смотреть на объект обожания совсем не так, как это делает телеведущий, берущий у нее интервью на сцене. Задача здесь не в том, чтобы осуждать одну (или обе) из этих манифестаций как откровенно хищное мужское стремление обладать объектом желания и одержимости. Резкое различие в объеме культурного капитала (и вообще капитала) фаната и знаменитости, в сочетании с нежеланием или неспособностью мужчин-фанатов бросить вызов потребительскому, капиталистическому порядку индустрии популярной культуры, который превращает в товар как объект желания, так и само желание, приводит к вышеупомянутому неравен-



ству, делает неправдоподобным интерпретацию желания фаната просто как плохо замаскированной мужской тяги к доминированию.

В этом контексте изображение в СМИ феномена самчхон имеет сложные последствия для мужчин. В некотором смысле то, что они получили заметное освещение и внимание СМИ, является триумфом для мужчин, демонстрирующих и проявляющих альтернативные качества, которые могут бросить вызов гегемонному гендерному образу и идеалам. Это редкость, когда такое мощное послание распространяется через средства массовой информации, где обычно преобладает однообразие. И это особенно удивительно, если учесть, что именно соответствующие гегемонному социальному порядку мужчины (и получающие из него выгоду) контролируют индустрию развлечений Южной Кореи. Но не слишком ли это хорошо, чтобы быть правдой?

Изображение в СМИ альтернативных маскулинных качеств может в реальности сдерживать и смягчать мощное политическое послание. На первый взгляд, кажется странным, что индустрия развлечений обращается именно к этой демографической группе. Можно оправдывать любопытное расширение целевой аудитории, указывая на то, что сегодня индустрия имеет как никогда большое предложение исполнителей и песен, в то время как спрос остается ограниченным; но это кажется рискованным решением. С одной стороны, мужчины явно идут против широко принятых и разделяемых общественных идеалов в своей готовности потреблять товары популярной культуры и делать модель потребления частью своей конструируемой идентичности. С другой стороны, они слишком похожи на предыдущие поколения, что может способствовать восприятию обществом выбранных ими товаров как «некрутых». Однако растущий интерес и внимание СМИ к этим мужчинам на южнокорейском телевидении говорят о том, что рискованное решение, возможно, оказалось оправданным, а некогда угрожающий политический посыл, лежащий в основе их демонстративного потребления, возможно, утратил свою силу ставить под сомнение гендерные идеалы в существующей общественной норме. Тот факт, что все больше и больше мужчин эстетически дистанцируются от традиционной маскулинности аджосси, способствует восприятию этих мужчин как нестандартных и, в конечном счете, безобидных.

## **Заключение**

Чрезвычайно важно, что взрослые фанаты-мужчины строят свои образы и способы самопрезентации, потребления товаров в зависимости от сформированного обществом типа, образца или габитуса. Их вкусы и предпочтения формируются под влиянием исторических и политических факторов, о чем говорилось выше, а их воздействие, в свою очередь, проявляется в социальных, экономических и политических тенденциях. Если учесть, что массовая медиация и ремедиация любого (разумно распространяемого и циркулирующего) политического сообщения неизбежна, если не необходима, для его даль-



нейшего распространения, потенция того, что воплощают такие упомянутые примеры, как индустрия мужской красоты и фанаты самчхон (и их демонстративное потребление музыкальных товаров), не может быть полностью побеждена и уничтожена их интеграцией и изменением контекста.

Их появление, скорее, вывело альтернативные маскулинности и саму возможность их существования на южнокорейский социально-политический ландшафт для дальнейшего обсуждения и продвижения. К тому же, это привело к широкому распространению информации об альтернативных маскулинностях не только среди молодых мужчин-знаменитостей, которые, несомненно, эстетически восприимчивы, но могут казаться далекими и несколько обезличенными, но и среди обывателей, для которых нетрадиционная маскулинность может быть недоступна из-за давления общества в различных формах, вынуждающего соответствовать норме, в которой акцент на авторитете и легитимности серьезных, патриархальных мужских фигур, преданных работе и семейной жизни, определяет не только нормативную маскулинность, но и нормативную зрелость и взрослость. В частности, в случае с фанатами самчхон активное и очень заметное участие взрослых мужчин в фандоме представляет собой альтернативный способ потребления для данной демографической группы, и указывает на возможность гораздо более масштабного, сложного движения, бросающего вызов ранее существовавшим представлениям о мужественности и о том, что она должна подразумевать. Появление альтернативных маскулинностей и способов конструирования альтернативных субъектностей в социальной динамике Южной Кореи следует приветствовать, поскольку они будут способствовать обогащению культурных дискурсов, происходящих в стране, чей быстрый экономический и социальный рост во второй половине XX века сопровождался явным отсутствием культурного разнообразия и процветанием авторитарной, патриархальной власти вокруг нее.

## Список литературы / References

- All That Music. (2002). Seoul: MBC-FM4U.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice* (NiceR., Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. New York: Routledge.
- Charlebois, J. (2013). Herbivore masculinity as an oppositional form of masculinity. *Culture, Society & Masculinities*, 5(1), 89–104.
- Choe, S. (2013, May 12). South Korea Seeks Journalist's Arrest in Defamation Case. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2013/05/13/world/asia/south-korea-seeks-arrest-of-podcaster-choo-chin-woo.html>
- Garcia, G. (2008). *The Decline of Men: How the American Male Is Getting Axed, Giving Up, and Flipping Off His Future*. New York: Harper Perennial.



- Harvie, C., & Lee, H. (2003). Export-led industrialisation and growth: Korea's economic miracle, 1962–1989. *Australian Economic History Review*, 43(3), 256–286.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen.
- Iida, Y. (2005). Beyond the 'feminization of masculinity': Transforming patriarchy with the 'feminine' in contemporary Japanese youth culture. *Inter-Asia Cultural Studies*, 6(1), 56–74.  
doi: [10.1080/1462394042000326905](https://doi.org/10.1080/1462394042000326905)
- Jenson, J. (1992). Fandom as pathology: The consequences of characterization. In L. Lewis (Ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (pp. 9–29). London and New York: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (1970). *The Raw and the Cooked* (J. Weightman & D. Weightman, Trans.). New York: Harper & Row.
- Miller, L. (2006). *Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Ministry of Strategy and Finance. (2012). Current state of employment in Korea: Comparison of key indices to OECD (Organisation for Economic Co-operation and Development) member states. Retrieved from <http://www.mosf.go.kr/news/news02.jsp?actionType=view&runno=4014784>
- Pak, G. L. (2006). On the mimetic faculty: A critical study of the 1984 Ppongthak debate and post-colonial mimesis. In K. Howard (Ed.), *Korean Pop Music: Riding the Wave* (pp. 62–71). Folkestone, Kent: Global Oriental.
- Park, S. (2011). Yoo Hee-Yeol's Sketch Book [sic]: Four Keywords from Show's First Hundred Episodes. Retrieved from Ten Asia website: <http://tenasia.hankyung.com/archives/7345>
- Pearson, J. (2012, May 29). What's with all these "Ladygates?" *The Korea Times*. Retrieved from [http://www.koreatimes.co.kr/www/news/opinion/2012/05/137\\_111949.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/opinion/2012/05/137_111949.html)
- Potts, A., & Parry, J. (2010). Vegan Sexuality: Challenging Heteronormative Masculinity through Meat-free Sex. *Feminism & Psychology*, 20(1), 53–72. doi: [10.1177/0959353509351181](https://doi.org/10.1177/0959353509351181)
- Rothman, L. (2013). K-Pop's unlikeliest fans: Middle-age males. Retrieved from Time Entertainment website: <http://entertainment.time.com/2013/09/02/k-popsunlikeliest-fans-middle-age-males>. Accessed 2 January 2014
- Son, M. (2006). Regulating and Negotiating in T'ûrot'û, a Korean Popular Song Style. *Asian Music*, 37(1), 51–74.
- Yu Huiyeol's Sketchbook. (2009). Seoul: KBS-2TV.
- Yu Huiyeol's Sketchbook. (2012). Seoul: KBS-2TV.



# Femine Body in the Mass Culture of Iran: between Nudity and Marginalization

---

**Maksym W. Kyrchanoff**

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

## Abstract

---

The author analyses the problems of visualisation and marginalisation of female corporeality in developments of Iranian political and cultural identity from the early modernisation project of the 19<sup>th</sup> century and the radical modernisation of the 1920s – 1970s to the Islamic Revolution of 1979, which changed significantly the vectors and trajectories of the visualisation of the female body in public spaces and the discourse of Iranian culture. The author believes that Iran / Persia in the 19<sup>th</sup> century belonged to the number of Muslim countries that were under stable European influences. Russia and Great Britain became the main sources of cultural changes. Cultural exchange with these countries stimulated changes in Persian identity. The author analyses the features of corporeality in the visual art of Iran from the Qajars to the Islamic revolution and its mutations during the process of radical Islamisation of the social life inspired by it. The author believes that the early modern project of the Qajars was the first attempt to visualise female corporeality and map in the centre of cultural coordinates which in fact simulated European discourse. The identity project of the Pahlavi period became an attempt to transform and adopt Western concepts to the Iranian national canon. The Islamic Revolution of 1979 marginalised the visual and visible forms of female corporeality, presented earlier in public and cultural spaces. The project of Islamisation inspired subordination of the female body, marginalising attempts to visualise in ways Western intellectuals did it. Modern feminine corporeality in Iranian culture develops as a dichotomy of official religious identity and its secular alternative, represented by the “high” cultural segments of the consumer society. The author analyses how and why Western strategies of visualisation of female corporeality coexist with its religious rejection. It is assumed that the Iranian mass culture assimilated Western practices of visualising femininity, although the official cultural discourse continues to reproduce the canon of the body imagined as predominantly religious construct.

## Keywords

---

Iran; Qajars and Pahlavi; modern and modernization; body; female body; femininity; female breasts and décolleté in Iranian culture; “Qajar décolleté” as an invention of traditions



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





## Феминная телесность в массовой культуре Ирана: между обнажением и маргинализацией

**Кирчанов Максим Валерьевич**

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

### Аннотация

Автор анализирует проблемы визуализации и маргинализации женской телесности в развитии иранской политической и культурной идентичности от проекта ранней модернизации XIX века и радикального модернизационного проекта 1920 – 1970-х гг. до Исламской революции 1979 г., которая существенно изменила векторы и траектории визуализации женского тела в публичных пространствах и дискурсе иранской культуры. Автор полагает, что Иран / Персия в XIX веке принадлежал к числу мусульманских стран, которые пребывали под устойчивым европейским влиянием, а основными источниками культурных перемен были Россия и Великобритания, так как культурный обмен с этими странами стимулировал изменения в идентичности. Автор анализирует особенности представленной телесности в визуальном искусстве Ирана от Каджаров до Исламской революции и вдохновленной ей процесса радикальной исламизации жизни общества. Автор полагает, что ранний модерный проект Каджаров стал первой попыткой визуализации женской телесности в системе координат, которая симулировала и имитировала европейский культурный дискурс, а проект идентичности периода правления Пехлеви стал попыткой трансформации западных концептов в иранский национальный канон. Исламская революция 1979 г. маргинализировала визуальные формы женской телесности, видимые и присутствующие в общественных и культурных пространствах, так как проект исламизации и субординации женского тела маргинализировал попытки его визуализации в западной системе координат. Современная феминная телесность в иранской культуре развивается как дихотомия официальной религиозной идентичности и ее светской альтернативы, представленной высшими сегментами общества потребления. Поэтому автор анализирует, как и почему западные стратегии визуализации и актуализации телесности сосуществуют с ее религиозным неприятием. Предполагается, что иранская модель массовой культуры ассимилировала западные практики визуализации феминности, хотя официальный культурный дискурс продолжает воспроизводить канон тела, воображенного в преимущественно религиозной системе координат.

### Ключевые слова

Иран; Каджары и Пехлеви; модерн и модернизация; тело; женское тело; феминность; женская грудь и декольте в иранской культуре; «каджарское декольте» как изобретение традиций



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



## Введение

На протяжении своей многовековой истории Персия / Иран<sup>1</sup> имели различные, но, как правило, всегда многоуровневые и разнообразные отношения с внешним миром, включая те общества и страны, которые в историографии традиционно определяются как «европейские» или в более широком контексте воспринимаются как «западные». Несмотря на наличие разнообразных контактов и отношений на политическом и экономическом уровнях, Иран практически всегда был в состоянии сохранять свою уникальную культурную и религиозную идентичность. Если на определенных этапах истории основой таковой был зороастризм, то исламизация не смогла в полной мере интегрировать индоевропейцев иранцев в мир арабского сунитского ислама, так как персы стали шиитами.

В традиции западной историографии, вероятно, заложенной еще древнегреческими историками, утвердилась традиция последовательной оппозиции и противопоставления персов и греков, что позднее было отягощено политическими мифами и религиозными стереотипами. Как результат, к концу XVIII-началу XIX века Персия / Иран в западной культурной и интеллектуальной традиции стали составными компонентами конструкта, известного как «Ориентализм». На Персию, как и другие мусульманские регионы, проецировались соответствующие мифы Другости и Инаковости, которые в одинаковой степени распространялись на культурные и религиозные особенности жизни персов, которые европейскими авторами нередко редуцировались до одних из мусульман.

Начавшаяся в конце XVIII столетия конфронтация Ирана с Российской Империей, как части Европы, содействовала не только дальнейшему развитию такого образа, но и его продвижению на Западе при российском культурном посредничестве, а убийство в Тегеране дипломатов и служащих российской миссии в 1829 году только стимулировало распространение именно таких образов. Тем не менее, иранская реальность XIX века была все же далека от таких стереотипных представлений, так как начавшиеся отношения с Россией и другими европейскими странами не только постоянно развивались, но и содействовали проникновению в персидскую культуру западных элементов.

Иран в XIX столетии в определенной степени может быть поставлен в один ряд с государствами-империями, так как, вероятно, именно империя была универсальной формой государственности того времени. Все империи, в большей или меньшей степени, сталкивались с угрозами как модернизации, так и архаизации, что вынуждало элиты адаптировать имперскую модель к постоянно изменяющимся внешним условиям. Персия не стала исключением из этой универсальной логики развития и трансформации имперских

1 В тексте данной статьи термины «Иран» и «Персия» / «иранский» и «персидский», «персы» / «иранцы» используются как синонимы дабы избежать излишнего, стилистически неудобного, повторения.



систем, что привело иранские элиты к пониманию и осознанию как вынужденности, так и неизбежности модернизации, одной из форм которой и стала ассимиляция западного культурного опыта в Иране, протекавшая при посредничестве как российского, так и английского культурного влияния. Этот процесс оказался крайне медленным и обладал значительными особенностями, связанными с тем, как уникальная иранская культура адаптировала «под себя» внешние западные влияния.

Одной из форм такого культурного влияния стало изменение отношения к телесности. Традиционный канон персидской культуры средневековья, который возник под влиянием шиитского ислама, предусматривал наличие ряда ограничений на визуализации в искусстве тела, в первую очередь – женского и обнаженного, что оказала существенное влияние и воздействие на формы визуального представления телесности в иранской культуре.

Поэтому, в центре внимания в данной статье будут проблемы визуализации феминной телесности в дискурсе персидской / иранской культуры от периода Каджаров до попыток и последствий ее исламизации.

Целью статьи является анализ тех культурных тактик и стратегий, которые персидские авторы использовали для визуализации тела, что привело к появлению уникальной культурной изобретенной традиции изображения феминной телесности, которые нередко носили в значительной степени фантастический характер, не отражая реалий жизни представителей персидской элиты, для которых подобные произведения каджарского искусства и были предназначены.

Исходя из этого, задачи статьи могут быть сведены к следующему: анализ феминной телесности в визуальном искусстве периода Каджаров в контекстах т.н. «каджарского декольте»; изучение вестернизации визуальной женской телесности в иранской культуре XX века; анализ проблем маргинализации визуализированной феминной телесности после Исламской революции; и изучение проблем актуализации феминной телесности в современной иранской версии культуры общества потребления.

### **Актуальность**

Анализ проблем как представленности, так и маргинализации феминной телесности в истории иранской культуры XIX – XX вв. как истории идей, интеллектуальной истории или археологии идей представляется актуальным в силу целого ряда факторов.

Во-первых, данная проблематика в историографии, в отличие от других аспектов истории иранской культуры, изучена в меньшей степени. Во-вторых, сама культурная политика правящего режима в Исламской Республике Иран направлена на последовательную маргинализацию визуального искусства Ирана XIX и XX веков до Исламской революции, так как его произведения практически невозможно интегрировать в доминирующий канон, основанный



на религиозной системе координат, что делает практически любые визуальные изображения женской телесности не только нежелательными, но и маргинальными и недопустимыми с точки зрения религиозной морали.

В-третьих, на современном этапе в ряде стран Запада предметы иранского искусства XIX и XX веков, которое в самом Иране статуса официального не имеет, начинают пользоваться спросом на аукционах, специализирующихся на продаже предметов искусства и антиквариата. В-четвертых, европейские и американские музеи и частные коллекционеры являются владельцами уникальных и значительных коллекций предметов изучаемого искусства, что свидетельствует о наличии устойчивого интереса к иранской истории и культуре XIX – XX веков, а также проявляется в периодически организуемых выставках, одна из которых «Роскошь Заката: Иран эпохи Каджаров», например, открылась 15 мая 2021 г. в Музее Востока в Москве.

В целом, автор полагает, что эти факторы в комплексе придают актуальность изучению проявлений феминной телесности в иранском искусстве двух столетий, что позволяет рассмотреть не только основные формы репрезентации визуализированной феминности, но и проанализировать как ее генезис, трансформации и мутации, а также маргинализацию в результате исламской революции.

## Историография

Если истории персидской / иранской культуры посвящена значительная академическая литература, которая охватывает несколько тысячелетий уникального культурного опыта в целом, то проблемы феминной (и не только) телесности принадлежат к числу практически неизученных проблем. Немногочисленные попытки актуализации этой тематики представлены в текстах, сфокусированных на изучении содержательно иных проблема – истории иранской государственности в ее имперской модели, истории политической и культурной модернизации, проблем культурной политики исламской революции.

В современной историографии сложились различные модусы описания тела и телесности как в рамках исторической и культурной антропологии, так и в контекстах теории и истории моды, но и в этой ситуации внешнего историографического благополучия следует признать, что число текстов о феминной телесности и женской моде с ней связанной в странах с доминированием мусульман, а тем более – в исламских республиках, количественно несопоставимы с работами о телесности в европейском, американском и российском культурном дискурсах. Поэтому, «другие способы и системы формирования модного тела по-прежнему включают в глобальный дискурс о моде лишь в рамках системы, построенной на современности и колониальности, а не как самостоятельные явления, с собственными определениями, эстетикой и эпистемологическим аппаратом» (Янсен, 2021), что не только



локализует иранские сюжеты в современных студиях тела на периферии, но и косвенно свидетельствует как нужности их изучения, так и необходимости ревизии западноцентричного подхода.

В этой историографической ситуации вопросы и проблемы истории визуализации и репрезентации феминной телесности в иранской культурной традиции XIX и XX веков не успели стать предметом самостоятельных студий, несмотря на значительный междисциплинарный потенциал данной проблематики и открывающиеся возможности применения и использования тех методов, которые, безусловно, могли бы привести историков интересным и оригинальным результатам.

## **Методология**

Анализ проблем истории визуализации и репрезентации феминной телесности в иранской культуре представляется наиболее перспективным в случае одновременного использования методов, которые теоретически могут стать частью междисциплинарного синтеза.

Во-первых, автор полагает, что в рамках изучения визуализации женской телесности в рамках иранского культурного канона изучаемого периода возможно использование концепта «изобретения традиций» (Hobsbawm, Ranger, 1983), в рамках которого практики, тактики и стратегии иранских живописцев XIX века и дизайнеров XX столетия могут быть описаны как различные формы изобретения и дальнейшего воспроизводства культурных традиций путем их тиражирования.

Во-вторых, различные версии и модификации семиотического подхода также представляются вполне применимыми и эффективными для изучения визуализации и актуализации феминной телесности в иранской культурной традиции изучаемого периода, если тело и его отдельные части воспринимать и интерпретировать как культурные знак или соответствующие культурные знаки – поэтому различные формы и стратегии как позиционирования телесности в искусстве, так и ее более поздние критические и академические прочтения представляют собой составные элементы процесса семиозиса – интерпретации тела как знака, что влечет за собой производство и воспроизводство соответствующих смыслов.

В целом, использование такого методологического инструментария, как полагает автор, может оказаться не только эффективным для изучения истории визуализации и актуализации феминной телесности в контекстах иранской культуры, но и может привести к компромиссу между нарративными стратегиями и тактиками интерпретации, с одной стороны, и попытками переосмысления культурного опыта через призму визуальных источников, с другой.



## **«Каджарское декольте»: художественная реальность Ирана или первая изобретенная традиция (прото)массовой культуры**

Анализируя особенности проявления феминной телесности в живописи Ирана эпохи Каджаров, во внимание следует принимать ряд факторов, связанных с особенностями как моды, так и стратегиями позиционирования гендера в культурных пространствах.

Формальные идеалы красоты в Персии XIX века в значительной степени отличались как от современных иранских, так и европейских. Во-первых, в качестве идеального типа маскулинного героя позиционировался молодой человек, подражающий женщине. Во-вторых, идеальной феминной героиней считалась женщина имитирующая визуально мужчину. В-третьих, одним из распространенных образов в каджарской живописи стала девушка, внешность которых предусматривала несколько обязательных атрибутов – луно-ликое лицо, миндалевидные глаза, искусственные черные мушки, маскулинная монобровь. В-четвертых, значительная часть произведений иранской живописи периода Каджаров фиксирует и визуализирует предметы моды того времени (Diba, 2012), включая эгет (украшения головного убора), пирохан (тонкая рубаша), базубанды (наплечные браслеты), шальвары (пышные цветные штаны). В-пятых, феминное тело (руки и ноги) могли обильно украшаться хной (Гасымов, 2016; Григорьева, 2021).

Анализ феминной телесности в визуальном искусстве периода Каджаров, вероятно, следует начать с проблемы т.е. «каджарского декольте».

Единого определения этого явления в научной литературе по истории иранской живописи не существует, но под «каджарским декольте» можно понимать не только попытки визуализации женской телесности персидскими художниками второй половины XIX века, но и более поздние рефлексии и спекуляции как иранских, так и зарубежных авторов относительно реальности или нереальности существования этого явления как части женской моды в «высокой культуре» Ирана периода пребывания у власти династии Каджаров.

Что такое «каджарское декольте»?

В самом общем плане под «каджарским декольте» следует понимать набор художественных приемов и практик, который использовался иранскими художниками (Pakbaz, 1396 / 2017) для визуализации обнаженной феминной телесности. При этом во внимание следует принимать и доминирующую роль шиизма в политической и культурной жизни Ирана XIX века и в этом контексте возникают вопросы относительно реальности и историчности «каджарского декольте», так как одежда, пусть и предназначенная для ношения исключительно в женской части дома, вряд ли предусматривала полное обнажение груди. «Каждарское декольте», несмотря на его маловероятность реального использования как элемента платья, можно воспринимать как элемент того,



что в исследовательской литературе (Деннике, 1938) определяется как «каджарский стиль» (Амиранишвили, 1940; Robinson, 1958).

Реальное использование «каджарского декольте» представляется маловероятным не только в силу шиитского основания иранской культуры, но и по причине того, что в более модернизированной и секуляризированной Европе современного Каджарам периода использование декольте в женской моде было связано с определенными ограничениями и не предусматривало визуального открытия груди. Тем не менее, явление «каджарского декольте» фиксируется на ряде картин периода Каджаров.

Генезис такого явления моды, реальной или воображаемой, то есть социально и культурно предписываемой, как «каджарское декольте», остается дискуссионным.

С одной стороны, ряд возможных объяснений появления визуальных образов декольте и обнаженной женской груди в мусульманской стране, где значительная роль в функционировании идентичности принадлежала не светскому искусству (Gary, 1392 / 2013), а особому типу шиитской религиозности, связан с возросшим именно в XIX веке европейским влиянием и тем, что персидские художники (Abdi, 1384 / 2005) получили (пусть и ограниченную) возможность ознакомиться с образцами европейского искусства (Tāvusi, 1391 / 2012). К середине XIX века европейская культура обрела значительный опыт визуализации феминной телесности, в том числе – и обнаженной, который в шиитском Иране отсутствовал, а его отдельные проявления в персидские культурные контексты проникали крайне медленно.

С другой стороны, истоки такого явления как «каджарское декольте» могут быть локализованы в рамках истории древнеевропейского искусства, так как в значительной степени аналогичные мотивы демонстрирует религиозная скульптура крито-микенской цивилизации, в частности – т.н. Богини со змеями (иллюстр. 1 – 4), но вопрос знакомства иранских художников с этим пластом европейской культурной истории остается дискуссионным. К тому же, большая часть находок подобных скульптурных изображений на Крите датируется началом XX века. В этом контексте, средиземноморский генезис «каджарского декольте» представляется более чем сомнительным, хотя некоторые авторы все же полагают, что подобные полотна актуализировали «нежное, томное, игривое, а в некоторых случаях даже эротическое содержание» (Ибрагимов, 2013:30).

В этом контексте представляется более логичным и уместным интерпретировать «каджарское декольте» (иллюстр. 5 – 6) не как часть условно реальной и повседневной женской моды Ирана XIX века, но как культурный и интеллектуальный конструкт, одну из первых изобретенных традиций актуализации и визуализации обнаженного феминного тела. «Каджарское декольте» представлено в качестве атрибута женской моды не только на ряде картин иранских авторов XIX столетия (иллюстр. 7 – 9), которые, вероятно, были предназначены для представителей высшего или высшего среднего класса персид-



ского общества. По мнению некоторых российских исследователей (Васильева, 2017), подобные элементы можно обнаружить и в иранской живописи более раннего времени, но они фантастичны, отражая европейское влияние, не будучи вдохновлёнными реальными атрибутами персидской моды. Поэтому культурная циркуляция «каджарского декольте» (иллюстр. 10 – 11) как модного элемента или изобретенной традиции, вероятно, была ограничена.

Несмотря на это, в XIX веке образы «каджарского декольте» фиксируются и на более дешевых изделиях из папье-маше (иллюстр. 12), что, вероятно, указывает на постепенно углубляющие процессы секуляризации культурного пространства и начало относительно массового тиражирования узнаваемых и продаваемых визуальных образов феминной телесности. Несмотря на формально нереальность использования такого элемента как «каджарское декольте» в реальности, его образы как картинах иранских авторов отражают некоторые стереотипные представления персидского общества об идеальном женском теле и понятии «женская красота». Кроме этого, картины с изображением «каджарского декольте» фиксируют и некоторые реальные проявления и формы женской моды высшего политического класса в Иране.

В целом, вопрос о реальности или нереальности существования такого явления как «каджарское декольте» представляется второстепенным в контексте того влияния, которое эта изобретенная культурная традиция оказала на социальную историю телесности в Персии. Само явление «каджарского декольте» в искусстве Ирана важно в том смысле, что именно оно стало одной из первых попыток визуализировать женское тело вне традиционной системы координат для страны, в составе населения которой численно доминировали мусульмане. Женская «портретная» живопись периода Каджаров, вероятно, к классическому портрету отнесена быть не может, но она содействовало деконструкции женской феминности из традиционной системы координат, и, поэтому, «женское тело было снято с холста и введено в трехмерность перформанса, тело все еще должно было оставаться сдержанным, замкнутым, гладким, легким на вид и легким в обращении, очень похожим на статую или даже предмет потребления. Женское тело было гораздо более закодировано понятиями красоты и отвращения, чем его мужской аналог. Эти культурные коды гарантировали, что тело не нарушает своих границ, не делает видимыми свое внутреннее естество и при этом остается пассивным и сдержанным» (Цырлина, 2018), но эта вторичность, пассивность, сдержанность и подчиненность женского тела, были в персидской культуре Каджаров явлениями временными, так как визуализация частично обнаженного, декольтированного, женского тела стала шагом к актуализации самой феминной телесности в целом, результаты которой стали в большей степени заметны в XX веке, в рамках радикального модернизационного проекта Пехлеви.

Во-первых, оно стало одно из первых изобретенных традиций, что свидетельствовало о начале содержательно нового этапа в истории иранской иден-





тичности, связанного с ее постепенной секуляризацией и вестернизацией. «Каджарское декольте», вероятно, может быть поставлено в один ряд с другими «модными» изобретенными традициями, например – шотландским килтом, так как именно мода в этом культурном контексте конструирует свой потенциал в деле конструирования идентичностей потому, что она «дает надежду и возможность приблизиться к идеалу. Она существует на границе тела, в пороговом пространстве между “я”, осознаваемым изнутри собственного тела, и “не-я”, наступающим извне. Двусмысленность границы между телом и одеждой стимулирует развитие моды, и не исключено, что именно в этом пороговом пространстве происходит взаимодействие между восприятием себя и попыткой выразить его посредством моды» (Боултвуд & Джеррард, 2021), хотя в случае с культурными практиками Каджарской Персии, вероятно, более уместным констатировать не персонифицированные оппозиции, но противостояния различных подходов к визуализации телесности как компонента идентичности, которые могли быть ориентированы не только на внутреннее, но и внешнее потребление.

Во-вторых, появление такого феномена как «каджарское декольте» актуализировало гетерогенный характер иранского культурного пространства, которое начало в большей степени фрагментироваться на тренды высокой и низкой культуры, что, как следствие, привело к проявлению форм элитарной и массовой культуры, которые оперировали своими версиями визуализированной феминной телесности. Крис Хессельбайн, комментируя особенности современной историографической ситуации, полагает, что «во многих исследованиях, затрагивающих феномен телесного воплощения моды, тело рассматривалось скорее как неподвижная и бесчувственная болванка. В большинстве работ, посвященных взаимоотношениям одежды и тела, одежду описывают как поверхностный покров или как границу между телом и внешним миром» (Хессельбайн, 2019), хотя возможна и иная интерпретации и тела, и одежды, точнее – тактик и стратегий из визуализации, как процесса изобретения традиций, так и их продвижения в тех случаях, если отношения тела и одежды, например – «каджарское декольте», уже успели стать изобретенной культурной традицией как визуализации феминной телесности, так и моды в качестве обслуживающей ее культурной индустрии.

В-третьих, вероятно, без появления такой изобретенной традиции как «каджарское декольте» не были бы возможны или были бы содержательно иными другие, более поздние формы и попытки визуализации телесности как в рамках модернизационных культурных практик периода Пехлеви, так и радикальный отказ от них в рамках процессов традиционализации представлений о теле, вдохновленных Исламской революцией.

Вероятно, уже на этапе Каджаров в изображении женской телесности в Иране стали заметны первые элементы того, что уже при Пехлеви станет массовой культурой. Согласно российскому историку культуры И. Кондакову, для масскульта «во все культурные эпохи» характерен ограниченный набор



функций, а именно – «общеинтересность содержания, доступность (клишированность, формульность) изложения, динамизм тематического развития, универсальность и простота жанров, увлекательность восприятия массовым реципиентом, установка на развлечение» (Кондаков, 2019, с. 6). Все эти особенности, в большей или меньшей степени, были характерны и для попыток визуализации женской телесности в период Каджаров. Вероятно, картины, где в качестве составного элемента фиксируемого феминного тела фигурирует «каджарское декольте», актуализируют именно такие качества массовой культуры как клишированность и формульность, но, вместе с тем, живопись эпохи Каджаров – это не классический масскульт, так как степень тиражирования и циркуляции подобной культурной продукции была еще недостаточной, чтобы описывать ее в категориях масскульта.

Если «каджарское декольте» никогда и не применялось в реальной моде как элемент женского платья и является плодом воображения персидских художников XIX века, то развитие фотографии, которое в Персии активно начинается к началу XX века, наоборот, фиксирует реальные культурные перемены (иллюстр. 13 – 16), которые имели место в восприятии женской телесности в позднекаджарском Иране, существенно влияя на ее визуализацию и фиксацию. Если мы обратимся к коллекции фотодокументов по истории Ирана периода Каджаров, которая хранится в Гарвардском Университете и оцифрована по его инициативе, то очевидны станут тенденции постепенной либерализации и, как следствие, легитимации феминной телесности не только в частных пространствах дома или его женской половины, но и в более широких социальных пределах общественной жизни.

### **Феминная телесность в массовой культуре Ирана периода Пехлеви: либерализация, объективизация, сексуализация**

Период с 1925 по 1979 г., ознаменованный пребыванием у власти династии Пехлеви стал не только важным этапом в социальной, политической и культурной модернизации иранского общества, но и существенно изменил его отношение к телу, что стало следствием пересмотра государственной политики в отношении женщин. В научной и популярной литературе в отношении Ирана периода Пехлеви доминирует идея о том, что страна подверглась радикальному модернизационному эксперименту, к которому не была готова. Некоторые меры, предпринятые властями с 1925 по 1979 г., оказали существенное влияние на иранских женщин, хотя тенденции к эмансипации и, как результат, большего присутствия женщин в общественной жизни, а феминной телесности в культуре, были заметны и раньше, когда «в Иране, в конце 19 века, началось женское движение... женщины вышли на улицы во время конституционной революции; однако после революции их отправили обратно в свои дома, но обратно пошли далеко не все» (Esfandiari, 1997b), предпочтя активно бороться за собственные права и права других женщин в иранском обществе.



Например, начиная с 1928 г. женщины получили возможность получать образование в Европе за счет государства. С 1935 г. женщинам было разрешено учиться в университетах Тегерана. В 1936 г. был введен запрет на ношение хиджаба, что, вероятно, отразило в иранских реалиях того времени «крайне высокомерное отношение к костюму народному, который изображается как система тривиальная, неразвитая и допотопная» (Васильева, 2017) со стороны элит, которые делали ставку на секуляризацию и модернизацию, а «народное» в реалиях Ирана ассоциировалось именно с мусульманским, которое элитами автоматически воспринималось как традиционное и поэтому антисовременное и автоматически – антиправительственное.

В 1944 г. в Иране было введено обязательное начальное образование для девочек. Кроме этого, после второй мировой войны женщины получили избирательные права и возможность избираться в парламент с 1963 г. В результате таких мер должности министров и судей были открыты в Иране для женщин (Esfandiari, 1997a). В 1966 г. в Тегеране была создана коалиция женских организаций Ирана, которая в качестве своей цели ставила борьбу за права женщин в достижении ими фактического равноправия с мужчинами. В 1967 г. в Иране был закон «О защите семьи», который стал одним из первых шагов в мусульманском мире в борьбе против семейного насилия. Кроме этого, возраст вступления в брак для женщин был повышен с 13 до 18 лет.

Такие прогрессивные мероприятия в отношении женщин в стране с мусульманским большинством не могли не отразиться и на их представленности, видимости и визуальности в культурных пространствах Ирана. На протяжении второго этапа в истории династии Пехлеви (после второй мировой войны) визуализация феминности в Иране имела несколько проявлений.

Во-первых, вестернизация общества, точнее – его политических, высших классов, привела к европеизации и / или американизации женской моды в той части иранского социума, которая формировала общество потребления, и основу идентичности которой составляла массовая или популярная культура.

Если «фемининность и телесность в своем сочетании занимают особое место в культуре постмодерна» (Новокшенова, 2020:35), то они, скорее всего универсальны, о чем свидетельствует появление региональных и национальных вариаций масс-культы в обществах потребления с ярко выраженной культурной и религиозной спецификой, в том числе – и в странах с численным доминированием мусульман, которые, как и западные формальные христиане (а фактически секуляризированные потребители), так же восприняли телесность и феминность в качестве центральных категорий масс-культы. Поэтому, во-вторых, начиная с 1950 – 1960-х гг. в Иране особое развитие получила местная национальная версия такого универсального сегмента массовой культуры общества потребления как женские журналы, которые воспроизвели те или иные визуальные дискурсы феминности, претендовавшие на статус культурного канона. По мнению некоторых исследователей совре-



менного масс-культа, «в современной массовой культуре, наверное, нет более семантически универсального знака, чем обнаженное женское тело. Им иллюстрируют всё – от обложки нового бестселлера и журнальной рекламы духов, кофе и даже сантехники. Это – чистый лист, который можно заполнить любыми смыслами» (Ерьюменко, 2015). Вероятно, иранский поп- и масс-культ, проецируя на феминную телесность образы и стереотипы из западного культурного канона, имели в значительной степени вторичный и производный от западных образцов характер и в этой ситуации копировали американские / европейские тактики и стратегии визуализации женской телесности, воспроизводя их на страницах женских журналов.

В-третьих, Иран периода Пехлеви активно включился не только в процессы экономической, но и культурной глобализации и страна оказалась фактически открытой американским и европейским влияниям, которые проявились, в том числе, и в сфере проката в Иране западных фильмов, сопровождавшихся визуальной рекламой, актуализировавшей различные образы и проявления женской феминности. Что касается самих иранских фильмов<sup>1</sup>, то они были весьма радикальны в визуализации женского тела, в том числе – и обнаженного. В частности, в 1970 г. вышел фильм «Адам и Ева» (иллюстр. 17), где режиссёр почти буквально следовал библейскому тексту в визуализации одежды героини, точнее – ее отсутствия. Фильм «Монета удачи» (1970), хотя и не имел библейской основы, тоже не был принят блюстителями нравственности, так как героиня носила мини-юбку (иллюстр. 18).

Вероятно, в истории отношения к женскому телу и визуализированной феминности этого периода уместно провести параллель с предшествовавшим ему этапом пребывания у власти Каджаров. Если «каждарское декольте» было не более чем изобретенной традицией и элементом моды почти фантастического плана, что фактически исключало его реальное применение в качестве элемента женской одежды (иллюстр. 19 – 22) в частных и непубличных пространствах, то визуализация феминной телесности в период Пехливи частично стало продолжением и развитием культурных фантазий их каджарских предшественников с той только разницей, что феминная телесность в ее открытых и почти обнаженных проявлениях стала социально видимой и значимой для массовой культуры и общества потребления.

---

1 Автор статьи в этом разделе не анализирует подробно роль и место иранского кинематографа в процессах визуализации и фиксации феминной телесности в период пребывания у власти династии Пехлеви, так как полагает, что эта тема может стать предметом самостоятельного исследования.



## **Грудь Фернанды Лимы, которую не увидели иранские телезрители в 2013 году или женское тело между цензурированием и визуализацией в Исламской Республике Иран**

Революция 1979 г. положила конец более ранним практикам и стратегиям визуализации феминной телесности в целом и женского тела в частности, которые могут быть определены как имитация или трансплантация в иранские культурные контексты западного похода. По мнению ряда исследователей из иранской диаспоры (Silavi, 2019), и Пехлеви, и исламисты использовали женское тело как объект, содействуя его объективизации, т.е. фактическому подчинению, хотя модусы такой субординации до 1979 г. и после оказались радикально различными. Позиция иранских исламистов, которые пришли к власти в 1979 г., относительно женщин и проблем женской сексуальности отражена в текстах лидеров революции (Хомейни, 2011), хотя их больше заботили проблемы подчинения женщин и их интеграция в новую систему основанную на субординации и дискриминации в то время как проблемы гендера и сексуальности, репрезентативности феминности и телесности их интересовали только с точки зрения демонтажа влияния западной моды.

Если до 1979 г. женское тело было объективизировано в контекстах культурных предпочтений общества потребления, а «секс и женские тела использовались для получения прибыли» (Silavi, 2019), то исламизация иранского общества стимулировала иную объективизацию женского тела, актуализируя его неполноценность и подчиненность относительно мужского тела, что вытекало из политических предпочтений лидеров революции, но и в этой ситуации, по мнению некоторых авторов, хиджаб, ставший по настоянию исламистов, почти обязательным атрибутом женского тела в общественных пространствах «может быть слишком сексуальным» (Bucar, 2018). Несмотря на доминирование исламистской идеологии в современной Исламской Республике Иран (Bucar, 2017), представления различных поколений иранцев, мужчин и женщин, о женском теле в значительной степени могут не только отличаться (Sharifi, 2018), но в этой ситуации одновременного и параллельного сосуществования различных культурных трендов заметны и альтернативные тенденции в актуализации женских образов и визуализации феминной телесности, которые в наибольшей степени проявляются в иранском сегменте массовой культуры общества потребления.

«Многоаспектность тела, его способность совмещать личное и коллективное, природное и культурное» (Сироткина, 2021), которое органично вписывается в западные модели масс- и поп-культуры, в рамках исламизации было подчинено политическому проекту Ирана как исламской республики и поставлено на службу государственной машины, которая вынудила граждан позиционировать свои тела в соответствии с канонами ислама, который стал офици-



альной идеологией республики. Если на официальном уровне предписан строгий дресс-код, который соотносится с нормами и канонами мусульманской моды и предписания ислама, предусматривая и допуская дискриминацию в отношении женщин, то альтернативные сегменты иранского общества предлагают иное восприятие телесности, хотя система воспроизводства официально санкционированной идентичности и лояльности ей, последовательно отвергает те версии телесности, которые не вписываются в официальный канон. «Архетип мусульманской женщины отягощен стереотипами, не всегда соответствующими реалиям» (Махлина, 2009), – полагает С. Махлина, комментируя особенности семиотики тела в западной и мусульманской культурной традициях. Поэтому, в рекламе женского нижнего белья в иранских интернет-магазинах можно видеть только само белье (но не моделей в белье), а если в рекламе присутствует женщина-модель, то тело подвергается цензуре и обнаженные участки зоны декольте, плеч и рук закрашиваются маркером (иллюстр. 38 – 39). Правда, некоторые интернет-магазины стремятся эти цензурные ограничения обойти и в рекламе нижнего белья фигурируют модели, но фотография в этом случае может практически не визуализировать обнаженные части тела, что, впрочем, не исключает определенной сексуализации образов женского тела. Другие интернет-магазины, наоборот, склонны следовать более агрессивным рекламным стратегиям, продвигая более откровенные и, как результат, порнифицированные, образы женской телесности (иллюстр. 40).

В отношении цензуры тела на телевидении иранские власти более последовательны и решительны. Например, в 2013 г. иранские телезрители не смогли в полной объеме посмотреть жеребьевку команд на Чемпионат мира по футболу, так как декольте ведущей мероприятия бразильской модели Фернанды Лимы (иллюстр. 35) не соответствовало допустимым в ИРИ нормам. При этом во внимание следует принимать и тот фактор, что в силу сохранения в Иране и при исламском режиме фактически капиталистической, рыночной, модели развития официальный канон постепенно размывается, так как сфера услуг, которая ориентирована на удовлетворение запросов потребителей, вынуждена актуализировать образы феминной телесности, делая это на грани официального и альтернативного дискурсов. Интернет-магазины Ирана, несмотря на наличие в стране исламистского режима, свободно предлагают продукцию, в той или степени актуализирующую и визуализирующую женскую телесность, что, например, относится к женскому белью и одежде (иллюстр. 36), хотя сами рекламные стратегии, актуализирующие телесность, в Иране отличны от западных аналогов (Демиденко, 2016). Поэтому в ряде случаев женское тело, как было уже показано выше, все же покрывается маркером или заштриховывается (иллюстр. 38 – 39), чтобы в той или иной степени соответствовать нормам и предписаниям ислама.

Официальные и альтернативные стратегии позиционирования феминной телесности в визуальных пространствах современного Ирана, вероятно,



связаны с проблемами идентичности, точнее – ее визуализации, изобретения и воображения. Поэтому, вопрос «является ли идентичность проблемой, и если да, то насколько она универсальна» остается среди актуальных в современном мире, несмотря на то, что если даже мы согласны с тем, что «если идентичность является проблемой, то это проблема людей, которые хотят утвердить себя, но количество таких людей невелико» (Berikašvili, 2012). Это преимущественно теоретическое допущение относительно адекватно описывает проблемы визуализации феминной телесности в современных культурных средах Ирана, хотя число сторонников перемен в самом Иране, вероятно, незначительно, а государственная система стабильна в такой степени, что репрессируя сторонников эмансипации или вынуждая их эмигрировать, успешно воспроизводит официальный канон феминной телесности, сохраняя монополию (не столь монолитную, как в 1980-е гг. и поэтому периодически оспариваемую) на такие практики в общественных и культурных пространствах.

Альтернативный способ визуального восприятия женской телесности в современном Иране представлен в порно, несмотря на его запрет в Исламской Республике<sup>1</sup>. В ряде случаев инициаторами визуализации альтернативной точки зрения на женскую телесность в Иране становятся сами модели. Сложно судить, в какой степени иранские модели знакомы с теоретическими работами по семиотике, но они, подобно ее наиболее ортодоксальным сторонникам, стремятся воспринимать мир как «художественное пространство», интерпретируемое ими при помощи феминной телесности как «запись результатов эстетического созерцания пространства, представленных в виде определенного художественного контента» (Andriadze, 2011), хотя последний в ряде случаев более чем альтернативен, что ведет к конфронтации с официальным каноном, основанным на содержательно иных концепциях визуализации женского тела и, тем более, его представленности в культурных и общественных пространствах.

В 2016 г. в Иране было арестовано несколько моделей (иллюстр. 33 – 34), которые были осуждены и приговорены к тюремному заключению до шести лет по обвинению в «распространении проституции и культуры обнаженного тела в западном стиле» (Robinson, 2016). В 2017 г. одна из иранских моделей, известная как Неггзия (иллюстр. 28 – 29), приняла участие в фотосессии в нижнем белье, признанной властями ИРИ антиисламской и аморальной, что вынудило ее бежать во Францию (Кнох, 2019), хотя еще раньше, в 2012 г., в Ютьюбе оказался доступен ролик, снятый девушками иранского происхождения, живущими в Европе, на котором они позировали топлес, позицио-

1 Автор в данной статье не анализирует особенности визуализации женской феминности в иранском порнодискурсе современной массовой культуры, так как порно в ИРИ находится под запретом, а сама проблематика порнодискурса в мусульманском обществе в некоторой степени маргинальна, что делает ее в большей степени пригодной для изучения в рамках не штудий телесности, но фронтальных исследований или культурной антропологии.



нирую фотосессию как протест против «порнификации женщин в Иране, где они низведены до уровня объектов» (Iranian women... 2012). В том же 2017 г. Гольшифте Фарахани (иллюстр. 30 – 32) французская актриса иранского происхождения также стала героиней ряда фотографий, которые в ИРИ были признаны аморальными (Memarian, 2017).

Другой визуальный дискурс альтернативного женского тела представлен преимущественно в виртуальном пространстве, в частности – в инстаграм-канале «Rich Kids of Tehran» (иллюстр. 26 – 27), размещенные в котором фотографии серийны и неуникальны в том плане, что содержательно, тематически и сюжетно они практически неотличимы от аналогичных фотографий, размещенных в российских (ВКонтакте) и западных (Фэйсбук) социальных сетях, что свидетельствует об унификации представлений об идеальном теле в обществе потребления. Инстаграм-канал «Rich Kids of Tehran» фактически подчеркивает, что «модный дизайн составляет основу создания образа современного человека и что существуют области моды, где конфликт между современным и несовременным человеком выходит на поверхность, вскрывая стереотипный, эстетический и расово окрашенный образ современного человека; он также выявляет (всегдашнюю) экзотику несовременного» (Баласеску, 2019), склонного, например – в иранском случае, следовать ограничивающим предписаниям государственно санкционированной моды, основанной на воспроизводстве исламистского дискурса.

Различные образы женской телесности активно используются для продвижения товаров (иллюстр. 37), получивших широкое распространение в обществе потребления, в частности – в молодежной одежде (иллюстр. 23 – 25). Например, современная молодежная мода Ирана не только актуализирует феминные образы, но и непосредственно при их визуализации апеллирует к историческому и культурному наследию Каджаров, что нашло свое отражение в линии одежды Qajar Woman T-Shirts, между предметами которой и отдельными памятниками кадjarской живописи заметна определенная преемственность сюжетного и тематического плана. В частности, среди центральных мотивов такой молодежной одежды – образы женщин, одновременно генетически уходящие к героиням иранской живописи периода Каджаров и обыгрывающие стереотипные образы массовой культуры.

### **От секса к порно: противоречия визуализации женской телесности в Иране**

Современный Иран несмотря на явные особенности политического режима и воспроизводимые им культурные барьеры и цензурные ограничения в той или иной степени принимает участие в процессах глобализации, что привело к трансплантации в иранские культурные пространства определенных элементов массовой культуры общества потребления, которые различ-





ными способами содействуют актуализации или большей визуализации в общественных пространствах феминной телесности.

Иранская массовая культура в определенной степени повторяет, имитирует или симулирует, проявления западной, но в полной мере их не повторяет и не воспроизводит. Поэтому иранский масскульт избежал таких явлений как порно-шок и порно-шик, а порно-дискурс в культурные пространства общества потребления был перенесен и трансплантирован уже в готовом виде по мере развития современных коммуникационных технологий, в первую очередь – Интернета. Новые поколения молодых иранцев активны в использовании социальных сетей и других возможностей современного глобального информационного общества, а религиозные предписания, запреты и ограничения, в том числе – в сфере одежды и накладываемых ей ограничений в визуализации телесности, кажутся им более чем излишними.

Вместе с тем визуализация тела и сексуализация телесности в современном Иране в его общественных и культурных пространствах представлена в гораздо меньшей степени, чем это имеет место в современной западной культуре. Комментарий в одном из анонимных интервью подчеркивает, что иранцы «абсолютно необразованы в сексуальном смысле. Просто вынимают ту часть тела, которая предназначена для сотворения детей. Они смотрят секс-фильмы или иногда найдут какую-нибудь статью по теме, но большинство черпает информацию из порно... многие женщины здесь не знают, что такое оргазм или просто не получают достаточно удовольствия... я считаю мужчин очень эгоистичными, это правда... После секса иранцы одеваются, идут в туалет или душ, потом ложатся спать. Никаких поцелуев или объятий. Как будто они просто справляют нужду. Именно поэтому я выбираю мастурбацию» (Leymarie, 2018).

В этой ситуации иранцы обращаются к тем формам и проявлениям современной массовой культуры, которые, с точки зрения, традиционно и консервативно настроенной части иранского общества могут восприниматься как нежелательные или даже недопустимые. Известно, что при определенных манипуляциях с настройками безопасности браузера не представляет труда не только обойти цензурные ограничения, но и получить доступ на крупнейшие сайты соответствующей направленности, где можно найти и классифицировать контент, определяемый или позиционируемый его создателями или администраторами сайтов как «иранский», хотя в ряде случаев иранское происхождение контента может оспариваться.

В ряде случаев маска, скрывающая лицо участницы таких роликов, может указывать на действительно иранское происхождение контента, так как производство и распространение порно в ИРИ является уголовно наказуемым преступлением как для создателей, так и актеров такой видеопродукции. Тем не менее, в рамках иранского порно-дискурса возникла радикальная попытка визуализации и актуализации не просто феминной телесности, но обнаженной, порнографической или порнофицированной, версии женского



тела. Порно-ролики, позиционируемые как иранские, призваны играть роль культурного и социального провокатора. Актрисы, согласно требованиям жанра и в соответствии с нормами порнографического канона, конечно, обнажены, но некоторые демонстративно снимаются в платке, столь усердно навязываемом исламистским режимом иранским женщинам. Другие имеют тату в форме цветов иранского флага, что может восприниматься как оскорбление государственной символики ИРИ, а диалоги и описание роликов на фарси не оставляет сомнений в их иранском происхождении.

С точки зрения официальной культурной модели, которая доминирует в ИРИ, такой контент массовой культуры современного иранского общества является маргинальным, но его появление и развитие, как минимум, указывает на рост тенденций фрагментации современного культурного пространства Ирана и фактически одновременное сосуществование различных форм восприятия феминной телесности, основанной на ее отрицании и сокрытии в рамках официального канона или, наоборот, максимальной открытости, сексуализации и порнификации в контекстах альтернативных культурных стратегий.

## Выводы

Подводя итоги статьи, во внимание следует принимать ряд факторов, которые в значительной степени повлияли как на формы, так и на особенности фиксации и актуализации феминного тела в дискурсе иранской культуры от эпохи Каджаров до процессов исламизации социальной и культурной жизни в результате победы в 1979 году Исламской революции.

Во-первых, визуальное искусство периода правления Каджаров стало одной из первых современных иранских изобретенных традиций, вдохновленных началом процессов модернизации, которые в Персии не только обладали значительной спецификой, но и отличались более медленными темпами культурных и социальных изменений в жизни общества. История каджарской живописи обеспечивает ее историков с несколькими примерами работ, которые фиксируют и визуализируют не только различные социальные и культурные роли феминного тела, но и отражают такую его особенность как «каджарское декольте».

Само «каджарское декольте», вероятно, никогда не использовалось в реальной одежде и представляет собой плод фантазии персидских художников, но само его появление на живописных полотнах, как минимум, свидетельствует об одновременном взаимодействии целого ряда культурных и социальных тенденций.

Первой тенденцией стала европеизация культурного дискурса, так как без внешнего стимула появление женщины как тела в качестве героя картин в стране с преобладанием шиитов было бы маловероятным. Второй тенденцией стала секуляризация, так как легкая эротизация объекта, которая грани-



чила с его порнофикацией, указывала на начало эрозии преимущественно религиозного сознания. Третья тенденция была представлена качественно и содержательно новой фрагментацией иранской культуры на «высокую» и «низкую», что в перспективе вело к генезису на их базе массовой и популярной культур с их изобретенными традициями. В этом контексте, вероятно, не существовавшее в реальности «каджарское декольте» стало одной из первых изобретенных традиций раннего модернизирующего Ирана, предназначенной для реализации и удовлетворения запроса культурных потребностей носителей «высокой культуры», хотя последняя к тому времени начинает постепенно подвергаться эрозии.

Во-вторых, процессы эрозии преимущественно религиозного канона отношения к феминной телесности, которые начали при Каджарах, получили свое продолжение в период пребывания у власти династии Пехлеви.

Если Каджары предпринимали лишь робкие и непоследовательные попытки модернизации, то Пехлеви инициировали радикальный модернизационный эксперимент, который одновременно предусматривал и секуляризацию, и вестернизацию. Эти тенденции существенно повлияли на проявление телесности в визуальном дискурсе Ирана 1920 – 1970-х гг., когда феминная телесность не только не подавлялась и не маргинализировалась, но ее актуализация и визуализация вошли в число основных культурных трендов. Визуальные образцы и проявления иранской феминной телесности 1950 – 1970-х гг. в контекстах моды и степени обнаженности женского тела не только игнорируют шиитские основы традиционной версии иранской идентичности, но в значительной степени интегрированы в привнесенный западный канон общества потребления, успешно имитируют его и практически от него неотличимы.

В-третьих, Исламская революция 1979 г. самым радикальным образом изменила векторы и траектории проявления и визуализации феминной телесности в Иране, фактически маргинализовав женское тело, лишив его статуса культурного и рекламного объекта, заключив в пространства исламской моды.

В истории тела в период после Исламской революции, вероятно, следует выделять два этапа. На первом этапе (1980-е гг.) новые политические элиты взяли решительный курс на архаизацию культурной жизни и исламизацию визуального искусства, что вело к автоматической и неминуемой маргинализации целых пластов иранского искусства прошлого, которые было невозможно интегрировать в новый исламистский канон. На втором этапе, который начался в 1990-е годы и был связан с появлением иранской версии общества потребления и массовой культуры официальная риторика в отношении неприятия визуализированной телесности хотя и сохранялась, но виртуализация поставила под сомнение государственную монополию на контроль относительно тела и его позиционирования. Поэтому на современном этапе феминная визуализированная телесность в Иране существует как дихотомия государственно поддерживаемого и контролируемого дискурса (государ-



ственная служба, официальная культура, строгий дресс-код для женщин, доминирования исламской моды), основанного не на неприятии женского тела как предмета изображения при условии дальнейшего тиражирования, и его альтернативы, представленной социальными сетями, фактически актуализирующими и визуализирующими женскую телесность в формах, конфликтующих с предписаниями исламской моды.

В целом, феминная телесность стала компонентом истории иранского визуального искусства и несмотря на ее маргинализацию в условиях исламизации общества на современном этапе мигрировала в виртуальные пространства социальных сетей и Интернета, где продолжает актуализироваться отдельными пользователями. Визуальные образы феминной телесности современной иранской культуры развиваются как гетерогенные, будучи представленными официальными, интегрированными в канон исламской моды, и альтернативными, которые актуализируют культурную и историческую преемственность с более ранними тактиками и стратегиями визуализации женского тела от «каджарского декольте» до эмансипированной феминности периода Пехлеви.

Тем не менее, и «каджарское декольте», и эмансипированная феминность 1950 – 1970-х гг., и маргинализированная женская телесная феминность на официальном уровне Исламской Республики 1980 – 1990-х гг. стали изобретенными традициями как социальной и культурной, так и «женской» истории Ирана, которые нуждаются в дальнейшем междисциплинарном изучении в контекстах культуральной и интеллектуальной истории, археологии и историй идей, а также исследований телесности в контекстах социальной, культурной и исторической антропологии с образом как к нарративным, так и визуальным источникам.

## Список иллюстраций

- Иллюстр. 1 – 2. Богиня со змеями (малая) и Богиня со змеями (большая). Археологический Музей, Ираклион. Источник: Богиня со змеями (малая). Археологический Музей, Ираклион. Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/Богиня\\_со\\_змеями](https://ru.wikipedia.org/wiki/Богиня_со_змеями)
- Иллюстр. 3 – 4. Реконструкции «Богинь со змеями». Археологический Музей, Ираклион. Источник: История моды. Молодая персидская дама "в европейском вкусе" и Богини Kruta. Retrieved from <https://gorbutovich.livejournal.com/40343.html>
- Иллюстр. 5. Неизвестный художник. Женщина у окна. Иран, XIX в. Холст, масло. Источник: Искусство Ирана в Музее Востока: виртуальная экскурсия по выставке. Retrieved from <https://magazineart.art/online/iskusstvo-irana-v-muzee-vostoka-virtualnaja-jekskursija-po-vystavke/>
- Иллюстр. 6. Неизвестный художник. «Женщина у окна». Иран. XIX век. Государственный музей Востока. Источник: Багдасарова, С. (2021, 17 мая). Каджары: декадентская роскошь в Музее Востока. In *The Art Newspaper Russia*. Retrieved from <http://www.theartnewspaper.ru/posts/9070/>



- Иллюстр. 7. Неизвестный художник. «Женщина у окна». Иран. XIX век. Государственный музей Востока. Источник: Багдасарова, С. (2021, 15 мая). Выставка гаремных красавиц-персиянок. В Музее Востока показывают яркое искусство эпохи Каджаров. In Шакко: об искусстве. Retrieved from <https://zen.yandex.ru/media/shakko/vystavka-garemnyh-krasavicipersiiianok-609f805b46cbf11541f0499e>
- Иллюстр. 8. Женщина с розой. Холст, масло. 184х94 см. Первая четверть XIX в. Государственный Эрмитаж. Источник: Гасанова, Н. (2018, 18 апреля). Искусство Ирана. Каджарская живопись (конец XVIII – XIX вв.). In Искусство. Retrieved from <https://obiskusstve.com/1401420391620807307/iskusstvo-irana-kadzarskaya-zhivopis-konets-xviii---xix-vv/>
- Иллюстр. 9. Женщина с диадемой. Холст, масло, клеевые краски. 150х89 см. Середина XIX в. Государственный Эрмитаж. Источник: Гасанова, Н. (2018, 18 апреля). Искусство Ирана. Каджарская живопись (конец XVIII – XIX вв.). In Искусство. Retrieved from <https://obiskusstve.com/1401420391620807307/iskusstvo-irana-kadzarskaya-zhivopis-konets-xviii---xix-vv/>
- Иллюстр. 10. Женщина с шарфом. Холст, масло, клеевые краски. 145х85 см. Середина XIX в. Государственный Эрмитаж. Источник: Гасанова, Н. (2018, 18 апреля). Искусство Ирана. Каджарская живопись (конец XVIII – XIX вв.). In Искусство. Retrieved from <https://obiskusstve.com/1401420391620807307/iskusstvo-irana-kadzarskaya-zhivopis-konets-xviii---xix-vv/>
- Иллюстр. 11. Неизвестный художник. Портрет женщины в платье. Холст, масло (деревянная рама); 152х78 см. XIX в. Источник: Гасанова, Н. (2018, 18 апреля). Искусство Ирана. Каджарская живопись (конец XVIII – XIX вв.). In Искусство. Retrieved from <https://obiskusstve.com/1401420391620807307/iskusstvo-irana-kadzarskaya-zhivopis-konets-xviii---xix-vv/>
- Иллюстр. 12. Сцена из притчи о шейхе Сан'ане» из поэмы автора конца XI – начала XII века Фарид ад-Дина Аттара «Язык птиц». Папье-маше. Роспись под лаком. Источник: Искусство Ирана в Музее Востока: виртуальная экскурсия по выставке. Retrieved from <https://magazineart.art/online/iskusstvo-irana-v-muzee-vostoka-virtualnaja-jekskursija-po-vystavke/>
- Иллюстр. 13. Захра Султан. Дочь Майме Ханум, уважающая шариат. Источник: *Zahrā soltān*. In *aks dar safhe-ye 296 ālbom-ast. Doxtar-e meh-e Meh-e Xānom, ehterām-e šaria*. Retrieved from <http://www.qajarwomen.org/fa/items/1257A77.html> (на фарси)
- Иллюстр. 14. Женщина. Источник: *Yek zan*. In *aks dar safhe-ye 296 ālbom-ast*. Retrieved from <http://www.qajarwomen.org/fa/items/1257A78.html> (на фарси)
- Иллюстр. 15. Женщина, сидящая у деревьев. Источник: *Xānomi nešaste kenār-e deraxtān*. In *aks motealleq be majmue-ye akshā-yi-st ke Abdollāh-e mirzā hamsar-e nozhat gerefte-vo yā dar barx-i akshā ke xod hozur dārad durbin rā be šaxs-e digar-i dāde-ast*. Retrieved from <http://www.qajarwomen.org/fa/items/1140A90.html> (на фарси)
- Иллюстр. 16. Шоку Азми и Хома Пирния. Источник: *Šekve-ye azmi-yo Homā Pirniyā*. Cap: *šekve-ye azm-i, rāst: Homā Pirniyā, doxtar-e mirzā hosn-e Xān-e Moširoddowle Pirniyā. Aks dar emārat-e andaruni lālezār motealleq be mirzā Amir-ad Daul Xān gerefte šode*. Retrieved from <http://www.qajarwomen.org/fa/items/1258A28.html> (на фарси)
- Иллюстр. 17. Постер иранского фильма «Адам и Ева», 1970. Источник: *Film-e «Ādam o Havvā»* (1349). Retrieved from [https://filme-farsi.blogspot.com/2018/08/1349\\_9.html](https://filme-farsi.blogspot.com/2018/08/1349_9.html) (на фарси)
- Иллюстр. 18. Кадр из фильма «Монета удачи», 1970. Источник: *Film-e «Sekke-ye šāns»* (1349). Retrieved from [https://filme-farsi.blogspot.com/2019/06/1349\\_13.html](https://filme-farsi.blogspot.com/2019/06/1349_13.html) (на фарси)



- Иллюстр. 19 – 22. Обложки иранских женских журналов 1970-х гг. Источник: *А ведь еще 40 лет назад Иран был таким*. Retrieved from <https://bigpicture.ru/a-ved-eshhe-40-let-nazad-iran-byl-takim/>
- Иллюстр. 23. Qajar Woman by Shakira Preimum T-Shirt. Источник: *Qajar Woman by Shakira Preimum T-Shirt*. Retrieved from <https://pixels.com/featured/qajar-woman-by-shakiba-gl6-salma.html?product=adult-tshirt>
- Иллюстр. 24. Persian Inspired T-Shirt. Источник: *Pin on Persian Inspired T-Shirts*. Retrieved from <https://www.pinterest.ru/pin/252342385358980160/>
- Иллюстр. 25. Persian Qajar Princess - We Can Do It Premium T-Shirt. Источник: *Persian Qajar Princess - We Can Do It Premium T-Shirt*. Retrieved from <https://www.amazon.com/Persian-Qajar-Princess-Premium-T-Shirt/dp/B08HF8WVMK>
- Иллюстр. 26 – 27. Фотографии, размещенные в инстаграм-канале «Rich Kids of Tehran». Источник: *Золотая молодёжь Ирана на отдыхе*. Retrieved from <https://cameralabs.org/9831-zolotaya-molodjozh-irana-na-otdykhe>
- Иллюстр. 28 – 29. Фотографии иранской модели известной как Негзия, опубликованные в 2017 г. западными СМИ и ставшие причиной ее эмиграции из Ирана. Источник: Кнох, Р. (2019, July 5). 'No respect for women': Iranian model forced to flee her home country as she faced public lashing for half-naked photoshoot. In *The Sun*. Retrieved from <https://www.thesun.co.uk/news/9442855/iranian-model-homeless-paris-asylum-lashed-half-naked-photos/>; Лекомцева, Н. (2019, 6 июля). Иранской модели пришлось бежать из страны после снимков в белье. In *Cosmopolitan*. Retrieved from <https://www.cosmo.ru/lifestyle/news/06-07-2019/iranskoy-modeli-prishlos-bezhat-iz-strany-posle-snimkov-v-bele/>
- Иллюстр. 30 – 32. Гольшифте Фарахани – французская актриса иранского происхождения. Источник: *Hot Golshifteh Farahani Photos Are So Damn Hot That You Can't Hold Them*. Retrieved from <https://6b33.net/49-hot-golshifteh-farahani-photos-are-so-damn-hot-that-you-cant-hold-them/>
- Иллюстр. 33 – 34. Нилофар Бехбуди и Эльхам Араб – иранские модели, осужденные в ИРИ в 2016 г. Источник: Robinson, J. (2016, December 7). Twelve fashion bloggers and social media models are jailed in Iran for 'spreading prostitution and a Western-style culture of nudity'. In *Daily Mail*. Retrieved from <https://www.dailymail.co.uk/news/article-4008684/Twelve-fashion-bloggers-social-media-models-jailed-Iran-spreading-prostitution-Western-style-culture-nudity.html>
- Иллюстр. 35. Бразильская модель Фернанда Лима на церемонии жеребьевки команд-участниц ФИФА 2014 г. Источник: *Декольте Фернанды Лимы испортило иранским болельщикам жеребьевку ЧМ-2014*. In *НТВ*, 2013, 12 декабря. Retrieved from <https://www.ntv.ru/novosti/773656>
- Иллюстр. 36. Реклама женского белья в Иране в условиях цензурных ограничений. Источник: *Kānāl-e lebās-e zir , xarid-e lebās-e zir zanāne, kānāl-e xarid-e lebās-e zir zanāne dar telgerām, foruṣgāh-e lebās-e zir zanāne* (Канал *Lingerie*, *Buy Lingerie*, канал о покупках нижнего белья в *Telegram*, магазин нижнего белья). Retrieved from <http://www.samteto.ir/> (на фарси)
- Иллюстр. 37. Готовая выкройка платья с макси-декольте. Источник: *Olgu-ye āmāde-ye lebās māksi dekolte* (Готовая выкройка платья с макси-декольте). Retrieved from <https://honar-pars.com/shop/product/> (на фарси)
- Иллюстр. 38 – 39. Примеры цензурирования женского тела в современных интернет-магазинах Ирана. Источник: *Paniz lingerie*. Retrieved from <https://panizwear.com/pages/70/> (на фарси); *Set-e lebās-e fāntezi dāman-i jurāb-e dār-e model-e 2020* (Нарядный комплект с





юбкой и чулками 2020 г.). Retrieved from <https://lebaskhab.com/product/fantasy-set-dress-skirt-with-sock-model-2020/> (на фарси)

Иллюстр. 40. Реклама одного из интернет-магазинов нижнего белья в Иране. Источник: *Gāleri-ye āntik...* 2021 (Антикварная галерея... 2021). Retrieved from <https://www.facebook.com/146696625475439> (на фарси)



Иллюстр. 1 – 2. Богиня со змеями (малая) и Богиня со змеями (большая).  
Археологический Музей, Ираклион

Figs. 1 - 2. Goddess with Snakes (small) and Goddess with Snakes (large). Archaeological Museum, Heraklion



**Иллюстр. 3 – 4. Реконструкции «Богинь со змеями»**

**Figs. 3 - 4. Reconstructions of the "Goddesses with Snakes"**





**Иллюстр. 5. Неизвестный художник. Женщина у окна. Иран, XIX в. Холст, масло.**

Пример иранской живописи 19 века, одновременно визуализирующий как феминное тело, так и особенности персидской моды.

**Figs. 5. Unknown artist. Woman at the Window. Iran, 19th century. canvas, oil.**

An example of 19th century Iranian painting, simultaneously visualizing both the feminine body and the peculiarities of Persian fashion.





**Иллюстр. 6. Неизвестный художник. «Женщина у окна».  
Иран. XIX век. Государственный музей Востока.**

Картина минимально фиксирует обнаженную женскую феминность, в значительной степени отражая особенности моды и стиля, а также допустимость употребления алкоголя в мусульманском обществе. Женщина держит в руках не только рюмку, но и уже неполную бутылку.

**Figs. 6. Unknown artist. "Woman at the Window. Iran. 19th century.  
State Museum of the Orient.**

The painting records minimally naked female femininity, largely reflecting the peculiarities of fashion and style as well as the permissibility of alcohol consumption in Muslim society. The woman is holding not only a shot glass, but also an already incomplete bottle.



**Иллюстр. 7. Неизвестный художник. «Женщина у окна». Иран. XIX век.  
Государственный музей Востока.**

Несмотря на то, что картина не фиксирует обнаженные проявления феминной телесности, она отражает особенности моды Ирана 19 столетия, так как представляет классический набор элементов женского стиля, включая украшения головного убора (эгет), тонкую рубаху (пирохан), наплечные (браслеты базубанды) и пышные цветные штаны (шальвары).

**Figs. 7. Unknown artist. "Woman at the Window. Iran. 19th century.  
State Museum of the Orient.**

Although the painting does not record nude manifestations of feminine corporeality, it reflects features of 19th-century Iranian fashion, as it presents a classical set of feminine style elements, including headdress jewelry (eget), a thin shirt (pirohan), shoulder-length (bazubandi bracelets) and puffed colored pants (shalvars).





**Иллюстр. 8. Женщина с розой. Холст, масло. 184х94 см. Первая четверть XIX в.  
Государственный Эрмитаж.**

Картина демонстрирует относительный баланс в визуализации женского тела, отражая как обнаженную феминность (вырез), так и традиционные атрибуты женского костюма как составные элементы моды первой половины 19 века.

**Figs. 8. Woman with a Rose. Canvas, oil. 184x94 cm.  
First quarter of the 19th century. State Hermitage.**

The painting demonstrates a relative balance in rendering the female body, reflecting both the naked femininity (neckline) and the traditional attributes of female costume as constituent elements of fashion of the first half of the 19th century.



**Иллюстр. 9. Женщина с диадемой. Холст, масло, клеевые краски. 150х89 см.  
Середина XIX в. Государственный Эрмитаж.**

Неизвестный художник отказался от баланса в изображении женского тела, предпочтя актуализировать проявления именно обнаженной феминности

**Figs. 9. Woman with a Diadem. Canvas, oil, glue paint. 150x89 cm.  
The middle of the 19th century. The State Hermitage.**

Unknown artist refused balance in his portrayal of the female body, preferring to actualize a manifestation of naked femininity



**Иллюстр. 10. Женщина с шарфом. Холст, масло, клеевые краски. 145x85 см.  
Середина XIX в. Государственный Эрмитаж**

Картина неизвестного художника середины 19 века актуализирует тенденции постепенного роста интереса к визуализации обнаженного женского тела, так и начало секуляризации персидской живописи, что проявилось в попытках трансплантации европейских элементов (фон)

**Figs. 10. Woman with Scarf. Canvas, oil, glue paint. 145x85 cm. Mid 19th century.  
The State Hermitage Museum**

This painting by an unknown artist of the mid 19th century actualizes the tendencies of gradual growth of interest in rendering of a naked female body, as well as the beginning of secularization of Persian painting, which manifested itself in the attempts of transplantation of European elements (background)





**Иллюстр. 11. Неизвестный художник. Портрет женщины в платье.  
Холст, масло (деревянная рама); 152х78 см. XIX в.**

Картина демонстрирует тенденции смешения и миксации национального и европейского стилей в иранской живописи 19 столетия, актуализируя один из примеров визуализации т.н. «каджарского декольте»

**Figs. 11. Unknown artist. Portrait of a Woman in Dress. Oil on canvas (wooden frame).  
152x78 cm. 19th century.**

The painting demonstrates the tendencies of mixing and mingling of national and European styles in the Iranian painting of the 19th century, actualizing one of the examples of the rendering of the so-called "Qajar décollete"



**Иллюстр. 12. Сцена из «притчи о шейхе Сан'ане» из поэмы автора конца XI – начала XII века Фарид ад-Дина Аттар «Язык птиц». Папье-маше. Роспись под лаком.**

Если картины были предназначены для представителей среднего и высшего класса, то подобные предметы, которые получили большее распространение в Иране, также актуализируют образы обнаженной женской феминности, что свидетельствует о том, что процессы модернизации культурной сферы охватывали широкие социальные и культурные группы Ирана. Три женские и мужские фигуры справа – христиане, а один из них и вовсе держит в руках свинью. Примечательно, что первая женская фигура протягивает шейху бокал с вином.

**Figs. 12. Scene from the "parable of Sheikh Sam'an" from the poem "The Conference of the Birds" by Farid ud-Din Attar, the author of the late 11th and early 12th centuries. Papier-mache. Lacquer painting.**

While the paintings were intended for the middle and upper classes, similar objects that became more widespread in Iran also actualized images of naked female femininity, which suggests that the processes of cultural modernization were embracing wide social and cultural groups in Iran. The three female and male figures on the right are Christians, and one of them is holding a pig. It is noteworthy that the first female figure is holding out a wine glass to the sheikh.





**Иллюстр. 13. Захра Султан. Дочь Майме Ханум, уважающая шариат**

**Figs. 13. Zahra Sultan. Daughter of Mayme Khanum, who respects Shariah**



**Иллюстр. 14. Женщина.**

**Иллюстр. 15. Женщина, сидящая у деревьев.**

**Иллюстр. 16. Шоку Азми и Хома Пирния**

Эти четыре фотографии (13-16) периода поздних Каджаров отражают трансформации отношения к женскому телу в культурном дискурсе Персии, фиксируя как тенденции архаизации и традиционализации фотографического отражения женского тела через подчеркивания традиционной моды, так и ранние формы модернизации и европеизации, когда женщина становится не объектом фотосъемки с этнографическим и культурно-антропологическим уклоном, но героем фотографии.

**Figs. 14. Woman.**

**Figs. 15. Woman sitting by the trees.**

**Figs. 16. Shoku Azmi and Homa Pirnia**

These four photographs (13-16) from the late Qajar period reflect transformations in attitudes toward the female body in Persian cultural discourse, recording both trends toward archaization and traditionalization of photographic reflection of the female body through emphasizing traditional fashion, and early forms of modernization and Europeanization, when the woman becomes not the object of photography with ethnographic and cultural and anthropological bias, but the hero of photography.



Иллюстр. 17. Постер иранского фильма «Адам и Ева», 1970.

Несмотря на тот факт, что фильм не был порнографическим, а являлся только художественным, его появление носило скандальный характер, так как фильм фактически стал одной из первых попыток открытой демонстрации на экране обнаженного женского тела в сопровождении героя-мужчины, который, по решению режиссера, тоже был почти лишен одежды. Скандальности, по мнению сторонников традиционализма, фильму добавило и то, что герой был выбрит (то есть был больше похож на европейца, чем на иранца). Это не спасло фильм от обвинений в искажении образов мусульман и попрании норм ислама.

Fig. 17. Poster of the Iranian film “Adam and Eve”, 1970.

Despite the fact that the film was not pornographic, but only fiction, its appearance was scandalous because it was one of the first attempts to openly display a naked female body accompanied by a male protagonist, who, according to the director's decision, was also almost stripped of clothes. According to the supporters of traditionalism, the fact that the hero was shaved (i.e., more like a European than an Iranian) also added to the scandalousness of the film. This did not save the film from accusations of distorting the images of Muslims and violating Islamic norms.



**Иллюстр. 18. Кадр из фильма «Монета удачи», 1970.**

“Монета удачи” – еще один фильм из культурного наследия Ирана периода династии Пехлеви, который не только визуализировал феминное тело, сексуализируя его, но и позиционировал женщину как такое же полноправное и действующее лицо как и героев-мужчин.

**Fig. 18. A still from the film "Coin of Fortune," 1970.**

"The Coin of Fortune" is another film from the cultural heritage of Iran during the Pahlavi dynasty, which not only visualized the feminine body by sexualizing it, but also positioned the woman as a full and equal actor as the male protagonists.





**Иллюстр. 19 – 22. Обложки иранских женских журналов 1970-х гг.**

Фотографии, размещенные на обложках иранских женских журналов 1970-х годов в определенной мере продолжают и развивают традицию «каджарского декольте» с той лишь разницей, что модели не только более реальны, чем героини каждарской портретной живописи 19 века, но и даже более скромны, так как демонстрируют не обнаженную грудь, а именно декольте

**Fig. 19 – 22. The covers of Iranian women's magazines of the 1970s.**

The photographs on the covers of Iranian women's magazines of the 1970s to a certain extent continue and develop the tradition of "Qajar decollete" with the only difference being that the models are not only more real than the heroines of 19th century Qajar portraiture, but are even more modest, as they show not a naked breast but precisely the decollete



**Иллюстр. 23. Qajar Woman by Shakira Premium T-Shirt.**

**Fig. 23. Qajar Woman by Shakira Premium T-Shirt.**





**Иллюстр. 24. Persian Inspired T-Shirt**

**Fig. 24. Persian Inspired T-Shirt**



**Иллюстр. 25. Persian Qajar Princess - We Can Do It Premium T-Shirt.**

Предметы повседневной моды в различной степени актуализируют визуальные феминные образы живописи Ирана эпохи Каджаров, свидетельствуя о том, что официальный дискурс культуры и моды развивается параллельно тому, который в большей степени подвержен маркетизации, так как ориентирован на рыночный спрос и обслуживает интересы массовой культуры и потребности связанного с ней общества потребления. Если на официальном уровне в Исламской Республике Иран культура Персии эпохи Каджаров маргинализируется, так как именно в 19 веке усилилось негативное, по мнению властей, западное и российское влияние, то на уровне индустрии моды культурное наследие ранней персидской модернизации оказывается вполне успешно продаваемым.

**Fig. 25. Persian Qajar Princess - We Can Do It Premium T-Shirt.**

Everyday fashion items to varying degrees actualize the visual feminine images of Qajar-era Iranian painting, indicating that the official discourse of culture and fashion develops in parallel with the one that is more susceptible to marketization, as it is oriented toward market demand and serves the interests of mass culture and the needs of the consumer society associated with it. If at the official level in the Islamic Republic of Iran, the culture of Qajar-era Persia is marginalized because it was in the 19th century that the negative, in the opinion of the authorities, Western and Russian influence increased, then at the level of the fashion industry the cultural heritage of early Persian modernization turns out to be quite successfully marketed.



**Иллюстр. 26 – 27. Фотографии, размещенные в инстаграм-канале «Rich Kids of Tehran»**

Фотографии представителей «золотой молодежи» Ирана из инстаграм-канала «Rich Kids of Tehran». Стилистически и содержательно подобные фотографии актуализируют тенденции унификации и сериализации в визуальном воспроизводстве и фиксации образов женского тела в частности и феминной телесности в целом в современном Иране несмотря на необходимость следовать формально жестким регламентациям и предписаниям, связанным с нормами мусульманского дресс-кода, которые на приведенных в качестве примера фотографиях нарушаются и игнорируются, что актуализирует состояние множественности практик отражения феминной телесности в интернет-пространстве.

**Fig. 26 – 27. Photos posted on the "Rich Kids of Tehran" instagram channel**

Photos of Iran's "golden youth" from the "Rich Kids of Tehran" instagram channel. Stylistically and content-wise such photos actualize the tendencies of unification and serialization in the visual reproduction and fixation of images of the female body in particular and feminine corporeality in general in modern Iran, despite the need to follow the formally strict regulations and prescriptions associated with the norms of Muslim dress code, which in these examples of photos are broken and ignored, which actualizes the state of multiplicity of practices of reflecting feminine corporeality in the Internet space.





**Иллюстр. 28 – 29. Фотографии иранской модели известной как Негззия, опубликованные в 2017 г. западными СМИ и ставшие причиной ее эмиграции из Ирана.**

Иранская модель Негззия была вынуждена покинуть Иран после того, как эти ее фотографии были опубликованы СМИ. В Иране ее участие в такой фотосессии было воспринято крайне негативной, ей начали не только поступать угрозы, но она была вынуждена эмигрировать во Францию. Если такие относительно умеренно и консервативные попытки фотографической фиксации феминной телесности в Иране выглядят недопустимыми и маргинальными, то в контекстах современной визуализации женской телесности в массовой культуре общества потребления Запада и России они более чем консервативны и несопоставимы с теми фотографиями, которые некоторыми пользователями размещаются на своих страницах в социальных сетях.

**Fig. 28 - 29. Photos of an Iranian model known as Negzzia, published in 2017 by the Western media, which caused her emigration from Iran.**

Iranian model Negzzia was forced to leave Iran after these photos of her were published by the media. In Iran, her participation in such a photo shoot was perceived extremely negatively, not only did she start receiving threats, but she was forced to emigrate to France. If such relatively moderate and conservative attempts at photographic fixation of feminine corporeality in Iran seem unacceptable and marginal, then in the context of the contemporary visualization of female corporeality in the mass culture of Western and Russian consumer society they are more than conservative and incomparable to the pictures that some users post on their social media pages.

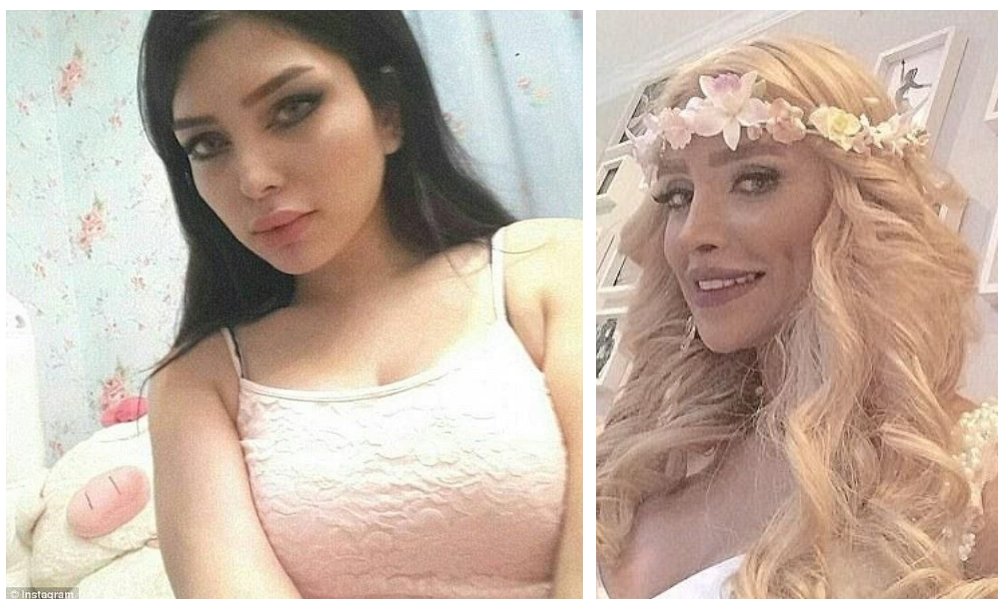


**Иллюстр. 30 – 32. Гольшифте Фарахани – французская актриса иранского происхождения**

Фотографии Гольшифте Фарахани выглядят вполне умеренными и даже консервативными в контекстах современной массовой культуры Запада, но отношение в Исламской Республике Иран к ним не столь однозначно, так как на исторической родине актриса воспринимается как аморальная и скандальная фигура как в силу того, что снимается в Европе, так и от того, что в сети доступны ее фотографии не только с непокрытой головой и открытыми плечами, но и с обнаженной грудью, которые откровенно актуализируют и демонстрируют сексуальность обнаженного женского тела, что противоречит тем представлениям о феминной телесности, которые имеют в ИРИ статус официальных.

**Fig. 30 - 32. Golshifteh Farahani is a French actress of Iranian origin**

Golshifteh Farahani's photographs look quite moderate and even conservative in the context of modern Western mass culture, but the attitude in the Islamic Republic of Iran is not so unequivocal, because in her historical homeland the actress is perceived as an immoral and scandalous figure due to her filming in Europe, and because her photographs with uncovered head and open shoulders, and with exposed breasts, which openly actualize and demonstrate the sexuality of the naked female body, are available online.



**Иллюстр. 33 – 34. Нилофар Бехбуди и Эльхам Араб – иранские модели, осужденные в ИРИ в 2016 г.**

Нилофар Бехбуди и Эльхам Араб – иранские модели, осужденные в ИРИ в 2016 г. – получили известность как модные блоггеры, которые снимали ролики, посвященные вопросам женской моды. Эльхам Араб, в частности, была известна своими попытками продвижения и популяризации в Иране западной свадебной моды. Модели были обвинены в распространении порнографии, хотя стилистика их фотографий в определенной степени, действительно, содействует превращению женского тела в не более чем предмет пространственной организации, но это не может быть поводом для обвинения в распространении порнографии, так как модели только копировали, имитировали и симулировали западный канон визуальной фиксации феминной телесности, в значительной степени основанный именно на сексуализации. Модели подверглись судебному преследованию за формальное нарушение предписываемого мусульманского дресс-кода, так как на большинстве их фотографий и в своих роликах они фигурируют без хиджаба, обнажая руки, плечи и зону декольте, что сторонниками официальной линии в развитии моды в Исламской Республике Иран было воспринято крайне негативно. Другой причиной отторжения консервативным большинством стало и то, что визуальные образы этих моделей практически не соотносятся с официальным исламским дискурсом, в большей степени принадлежа к западной культуре потребления.

**Figs. 33 – 34. Niloofar Behboudi and Elham Arab are Iranian models convicted in IRI in 2016.**

Niloofar Behboudi and Elham Arab are Iranian models convicted in IRI in 2016. – gained notoriety as fashion bloggers who made videos on women's fashion issues. Elham Arab, in particular, was known for her attempts to promote and popularize Western wedding fashion in Iran. The models were accused of spreading pornography, although the stylistics of their photographs do, to a certain extent, promote the transformation of the female body into nothing more than an object of spatial organization, but this cannot be a reason to accuse them of spreading pornography, since the models only copied, imitated and simulated the Western canon of visual fixation of feminine corporeality, largely based specifically on sexualization. The models were prosecuted for formally violating the prescribed Muslim dress code, since in most of their photographs and in their videos they appear without a hijab, exposing their arms, shoulders and cleavage zone, which supporters of the official line in the development of fashion in the Islamic





Republic of Iran perceived extremely negatively. Another reason for the rejection by the conservative majority was the fact that the visual images of these models hardly correlate with official Islamic discourse, belonging more to the Western consumer culture.



**Иллюстр. 35. Бразильская модель Фернанда Лима на церемонии жеребьевки команд-участниц ФИФА 2014 г.**

Государственная телекомпания Ирана прекратила трансляцию мероприятия сразу же после того, как в кадре появилась бразильская модель в платье с декольте, которое не соответствовало требованиям и нормам мусульманской моды. В результате иранские болельщики узнали из других источников, что сборная Ирана попала в Группу F вместе с Аргентиной, Нигерией и Боснией и Герцеговиной.

**Fig. 35. Brazilian model Fernanda Lima at the FIFA 2014 team draw ceremony.**

Iran's state broadcaster stopped broadcasting the event immediately after a Brazilian model appeared in the frame wearing a dress with decollete that did not conform to Muslim fashion requirements and norms. As a result, Iranian fans discovered from other sources that the Iranian team was placed in Group F along with Argentina, Nigeria, and Bosnia and Herzegovina.



**Иллюстр. 36. Реклама женского белья в Иране в условиях цензурных ограничений.**

Несмотря на то, что в Исламской Республике Иран на демонстрацию женского тела, тем более – обнаженного, как в публичных пространствах, так и в интернете существуют значительные ограничения – это не исключает визуализации феминной телесности в современной иранской массовой культуре. При этом общество потребления в Иране практически ничем не отличается от западного общества, так как женское тело подвергается объективизации, что проявляется через актуализацию женской сексуальности. Женское тело на данной фотографии редуцировано до лица, шеи и частично рук. Подобные визуальные стратегии актуализации феминного тела в определенной степени содействуют и его порнификации, что в Иране, в условиях наличия цензурных ограничений, проявляется в меньшей степени, чем в западной культуре потребления, хотя частная сфера жизни иранцев исламистским режимом контролируется в меньшей степени и, поэтому, в социальных сетях, особенно – в западных, и на страницах иранцев в диаспоре можно обнаружить и радикальные формы визуализации телесности.

**Fig. 36. Advertising of women's underwear in Iran under censorship restrictions.**

Despite the fact that in the Islamic Republic of Iran there are significant restrictions on the display of the female body, especially the nude, both in public spaces and on the Internet, this does not exclude the visualization of the feminine corporeality in contemporary Iranian mass culture. At the same time, Iranian consumer society is virtually no different from Western society, as the female body is objectified, which manifests itself through the actualization of female sexuality.

The female body in this photograph is reduced to the face, the neck, and partially the arms. Such visual strategies of actualization of the feminine body contribute to a certain extent to its pornification, which in Iran, in the presence of censorship restrictions, is less evident than in Western consumer culture, although the private sphere of Iranian life is less controlled by the Islamist regime and, therefore, in social networks, especially in Western ones, and in the pages of Iranians in the diaspora one can also discover radical forms of visualization of the body.

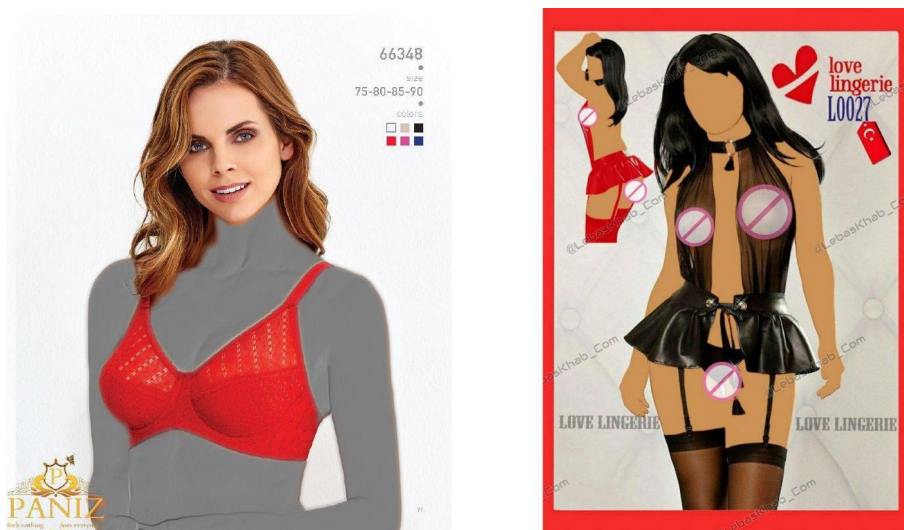


**Иллюстр. 37. Готовая выкройка платья с макси-декольте.**

Пример цензуры женского тела в современном Иране. На рекламе выкройки женского платья красным цветом закрашены обнаженные руки и плечи модели. Примечательно в этой ситуации и то, что в такой отцензурированной и ретушированной версии данная выкройка отнесена к категории «макси-декольте».

**Fig. 37. Ready-made dress pattern with maxi-decollete.**

An example of the censorship of the female body in modern Iran. In the advertisement for a woman's dress pattern, the model's naked arms and shoulders are painted in red. It is also noteworthy in this situation that in this censored and retouched version this pattern is categorized as a "maxi-decollete".



**Иллюстр. 38 – 39. Примеры цензурирования женского тела в современных интернет-магазинах Ирана.**

Феминная телесность, особенно в тех случаях, если она в той или иной степени обнажена, в современном Иране подвергается цензурированию, в том числе – и в рекламе интернет-магазинов женского нижнего белья. На иллюстрации слева мы видим «мягкий» вариант цензуры женского тела, где маркером заштриховано всё тело, за исключением лица. На иллюстрации справа цензурированию подверглось не только тело, грудь и зона половых органов, но и само лицо. Примечательно и то, что иллюстрация справа в определенной степени содействует порнификации женского тела, так как содержит явные отсылки к «культуре для взрослых». Примечательно и то, что белье на иллюстрации справа позиционируется как *lebās-e xāb*, т.е. «одежда для сна». Реклама подобного фактически эротического нижнего белья на иранских сайтах сопровождается пояснением, в котором указывается, что «такие пижамы женщины используют, чтобы усилить и стимулировать желание мужа и побудить человека, стоящего перед ними, иметь с ними отношения с большим энтузиазмом и удовлетворением, потому что отношения очень важны для любой пары и имеют прямое влияние на укрепление основ семьи. Женщинам не следует относиться к своей сексуальности легкомысленно и упускать из виду ее важность. Дорогие иранские женщины, вы должны создавать разнообразие для своих мужей в отношениях. Яркие и привлекательные пижамы – одна из возможных вариаций секса по невысокой цене» (Set-e lebās-e... 2020). В этой аннотации, с одной стороны, заметно признание женской сексуальности, но, с другой, ее локализация ограничивается только официальным браком.

**Fig. 38 - 39. Examples of the censorship of the female body in contemporary Iranian on-line stores.**

The feminine corporeality, especially when it is exposed to some degree, is censored in modern Iran, including in the advertisements of online stores of women's underwear. In the illustration on the left we see a "soft" version of censorship of the female body, where the entire body is shaded with a marker, except for the face. In the illustration on the right, not only the body, breasts, and genital area were censored, but also the face. It is also noteworthy that the illustration on the right contributes to a certain extent to the pornification of the female body, as it contains explicit references to "adult culture". It is also noteworthy that the lingerie in the illustration on the right is positioned as *lebās-e xāb*, i.e., "clothes for sleeping". Advertisements for





such virtually erotic underwear on Iranian websites are accompanied by an explanation stating that "such pajamas are used by women to enhance and stimulate the desire of their husbands and to encourage the man to have a relationship with them with great enthusiasm and satisfaction, because relationships are very important to any couple and have a direct impact on strengthening the foundation of the family. Women should not take their sexuality lightly and overlook its importance. Dear Iranian women, you should create variety for your husbands in the relationship. Bright and attractive pajamas for a difference in sexual life at an affordable price" (Set-e lebās-e... 2020). In this annotation, on the one hand, there is a noticeable recognition of female sexuality, but, on the other hand, its localization is limited to formal marriage.



Иллюстр. 40. Реклама одного из интернет-магазинов нижнего белья в Иране.

Данная реклама представляет собой пример агрессивного маркетинга, основанного на актуализации сексуализированной или даже порнифицированной феминной телесности.

В условиях существования в Иране исламистского режима данный интернет-магазин в качестве своей специализации указывает «продажу шорт, модных бюстгалтеров, нижнего белья», указывая на то, что возможна «отправка во все уголки Ирана» (Gāleri-ye āntik... 2021). Несмотря на официальный запрет порно в Иране, некоторые образцы рекламной продукции основаны на актуализации именно порнографического дискурса.

Представленный образец актуализирует в иранских контекстах все архетипические роли, которые приписываются женщинам и визуализируются при помощи обнаженного, или почти обнаженного женского тела, в современной западной порно-культуре. Данная реклама актуализирует диапазон возможных ролей женского тела в современной массовой культуре общества потребления, включая горничную, полицейскую, медсестру, спортсменку, несмотря на формальное доминирование строгих религиозных норм и предписаний.

Fig. 40. An advertisement for an online lingerie store in Iran.

This advertisement is an example of aggressive marketing based on the actualization of a sexualized or even pornified feminine body image. In the context of Iran's Islamist regime, this online store lists "the sale of shorts, fashionable bras, and lingerie" as its specialty, indicating that "shipping to all corners of Iran is possible" (Gāleri-ye āntik... 2021). Despite the official prohibition of porn in Iran, some samples of advertising products are based on the actualization of



pornographic discourse. The presented sample actualizes in Iranian contexts all the archetypal roles attributed to women and visualized through the nude, or nearly nude female body, in contemporary Western porn culture. This advertisement actualizes the range of possible roles of the female body in today's mass culture of consumer society, including maid, policewoman, nurse, athlete, despite the formal dominance of strict religious norms and prescriptions.

## Список литературы

---

- Abdi, N. (1384). *Āšnāyi bā makāteb-e naqqāši*. Tehrān: Šerkat-e cāp-o našr-e ketābhā-ye darsi-ye Irān. (In Farsi).
- Andriadze, D. (2011, February 6). Mkhat'vrul-disk'ursuli sivrtsis k'at'egoriata tezaursi. Retrieved from Semiotics website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2011/02/06/> (In Georgian)
- Berikašvili, T. (2012, December 12). Ident'obis p'roblema tanamedrove samq'aroši. Retrieved from Semiotics website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/12/12/>
- Bucar, E. (2017). *Pious Fashion. How Muslim Women Dress*. Harvard: Harvard University Press.
- Bucar, E. (2018, February 14). How Iranian women turn “pious fashion” into under-the-radar dissent. Retrieved from Zócalo Public Square website: <https://www.zocalopublicsquare.org/2018/02/14/iranian-women-turn-pious-fashion-radar-dissent/ideas/essay/>
- Diba, L. S. (2012). Clothing in the Safavid and Qajar periods. In *Encyclopaedia Iranica* (Vol. 8, pp. 785–808). Retrieved from <http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x>
- Esfandiari, H. (1997a). *Reconstructed Lives: Women and Iran's Islamic Revolution*. New York: Woodrow Wilson Center Press and Johns Hopkins University Press.
- Esfandiari, H. (1997b, October 13). *Reconstructed Lives: Women and Iran's Islamic Revolution* [Wilson Center]. Retrieved from <https://www.wilsoncenter.org/article/reconstructed-lives-women-and-irans-islamic-revolution>
- Gāleri-ye āntik... 2021. (2021). Retrieved from Facebook website: <https://www.facebook.com/146696625475439> (In Farsi)
- Gery, B. (1392). *Naqqāši-ye irāni*. Tehrān: Donyā-ye now. (In Farsi).
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hot Golshifteh Farahani Photos Are So Damn Hot That You Can't Hold Them. (2019). Retrieved from <https://yogahealthsolution.com/49-hot-golshifteh-farahani-photos-are-so-damn-hot-that-you-cant-hold-them/>
- Iranian women undress to protest their role as second-class citizens. (2012, March 8). Retrieved from The Observers—France 24 website: <https://observers.france24.com/en/20120308-iranian-women-get-naked-defend-rights-over-bodies-nude-video-calendar-goldshifteh-farahani-aliaa-al-mahdy>
- Knox, P. (2019, July 5). ‘No respect for women’: Iranian model forced to flee her home country as she faced public lashing for half-naked photoshoot. Retrieved from The Sun website: <https://www.thesun.co.uk/news/9442855/iranian-model-homeless-paris-asylum-lashed-half-naked-photos/>
- Leymarie, Y. (2017). *Hadith mae shabat iiraniat hawl huquq almar'at walhayaat aljinsiati fi mawtiniha*. Retrieved from <https://ar.globalvoices.org/2018/07/09/58046/> (In Arabic)



- Memarian, O. (2012, January 20). Nude Photo of Iranian Actress Golshifteh Farahani Roils Iran: A nude photo and breast-baring video of actress Golshifteh Farahani have divided Iranians. *The Daily Beast*. Retrieved from <https://www.thedailybeast.com/articles/2012/01/20/nude-photo-of-iranian-actress-golshifteh-farahani-roils-iran>
- Pakbaz, R. (1396). *Naqqāši-ye Irān: Az dirbāz tā emruz*. Tehrān: Zarrin-o simin. (In Farsi).
- Robinson, B. W. (1958). *Descriptive Catalogue of the Persian Painting in Bodlean Library*. Oxford: Oxford University Press.
- Robinson, J. (2016, December 7). Twelve fashion bloggers and social media models are jailed in Iran for 'spreading prostitution and a Western-style culture of nudity'. Retrieved from Mail Online website: <http://www.dailymail.co.uk/~article-4008684/index.html>
- Set-e lebās-e fāntezi dāman-i jurāb-e dār-e model-e 2020. (2020). Retrieved from <https://lebaskhab.com/product/fantasy-set-dress-skirt-with-sock-model-2020/> (In Farsi)
- Sharifi, N. (2018). *Female Bodies and Sexuality in Iran and the Search for Defiance*. London; New York: Palgrave Macmillan.
- Silavi, M. (2019, December 11). The objectification of women in Iran. Retrieved from Baltimore Sun website: <https://www.baltimoresun.com/opinion/op-ed/bs-ed-op-1211-objectification-woman-iran-20191211-n2lqcxv7q5ehbnaqjd4qemez74-story.html>
- Tāvusi, A. (1391). *Kārgāh-e negārgari*. Tehrān: Šerkat-e cāp-o našr-e ketābhā-ye darsi-ye Irān. (In Farsi).
- Амиранашвили, Ш. (1940). *Иранская станковая живопись*. Тбилиси: Музей истории культуры и искусства.
- Багдасарова, С. (2021a). Выставка гаремных красавиц-персиянок. В Музее Востока показывают яркое искусство эпохи Каджаров. Извлечено от Яндекс.Дзен website: <https://zen.yandex.ru/media/shakko/vystavka-garemnyh-krasavicpersianok-609f805b46cbf11541f0499e>
- Багдасарова, С. (2021b, май 17). Каджары: Декадентская роскошь в Музее Востока. Извлечено от The Art Newspaper Russia website: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/9070/>
- Баласеску, А. (2019). Тегеранский шик: Исламские платки, модельеры и новая география современности. *Теория моды: одежда, тело, культура*, (53). Извлечено от [http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/53\\_tm\\_3\\_2019/article/21633/](http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/53_tm_3_2019/article/21633/)
- Боултвуд, Э., & Джеррард, Р. (2021). Идея двойственности, мода и тело. *Теория моды: одежда, тело, культура*, (59). Извлечено от [http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/tm\\_59\\_1\\_2021/article/23374/](http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/tm_59_1_2021/article/23374/)
- Васильева, Д. (2017). О фрагментах сефевидского бархата на переплете «Хамсе» Низами из собрания Российской национальной библиотеки. В Н. Дьяков & А. Матвеев (Ред.), *Азия и Африка: Наследие и современность. XXIX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки, 21–23 июня 2017 г.: Материалы конгресса* (сс. 122–132). Санкт-Петербург: «НП Принт».
- Васильева, Е. (2017). Система традиционного и принцип моды. *Теория моды: одежда, тело, культура*, (43). Извлечено от [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/43\\_tm\\_1\\_2017/article/12421/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/43_tm_1_2017/article/12421/)
- Гасанова, Н. (2018, апрель 18). Искусство Ирана. Каджарская живопись (конец XVIII – XIX вв.). Извлечено от Искусство website: <https://obiskusstve.com/1401420391620807307/iskusstvo-irana-kadzarskaya-zhivopis-konets-xviii---xix-vv/>



- Гасымов, Р. (2016, апрель 7). Шарм и очарование Востока: Шедевры Каджарской живописи. Извлечено от <https://ann.az/ru/sharm-i-ocharovanie-vostoka-shedevry-kadzharskoy-zhivopisi/>
- Григорьева, Т. (2021, май 15). Что посмотреть на выставке «Роскошь заката: Иран эпохи Каджаров». Извлечено от Культура.РФ website: <https://www.culture.ru/materials/256428/chto-posmotret-na-vystavke-roskosh-zakata-iran-epokhi-kadzharov>
- Демиденко, Ю. (2016). Белье и реклама: Взгляд мужской и взгляд женский. *Теория моды: одежда, тело, культура*, (41). Извлечено от [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/41\\_tm\\_3\\_2016/article/12024/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/41_tm_3_2016/article/12024/)
- Деннике, Б. (1938). *Живопись Ирана*. Москва: Искусство.
- Єрьоменко, Н. (2015). Чому селфі – це корисно? [Почему селфи – это полезно?]. Извлечено от Korydor. Журнал про сучасну культуру website: <http://www.korydor.in.ua/ua/censure/chomu-selfi-tse-korysno.html> (In Ukrainian)
- Ибрагимов, Т. (2013). *Живопись каджарского периода*. Баку: Издательский Дом “Şərq-Qərb”.
- Искусство Ирана в Музее Востока: Виртуальная экскурсия по выставке. (2020, апрель 15). Извлечено от Точка-Арт website: <https://magazineart.art/online/iskusstvo-irana-v-muzee-vostoka-virtualnaja-jekskursija-po-vystavke/>
- История моды. Молодая персидская дама «в европейском вкусе» и Богини Крита. (2013). Извлечено от LiveJournal website: <https://gorbutovich.livejournal.com/40343.html>
- Кондаков, И. В. (2019). *Русский маскульт: От барокко к постмодерну*. Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
- Лекомцева, Н. (2019, июль 6). Иранской модели пришлось бежать из страны после снимков в белье. Извлечено от Cosmopolitan website: <https://www.cosmo.ru/lifestyle/news/06-07-2019/iranskoy-modeli-prishlos-bezhat-iz-strany-posle-snimkov-v-bele/>
- Махлина, С. Т. (2009). *Семиотика культуры повседневности*. Санкт-Петербург: Издательство Алетейя.
- Новокшонова, Н. О. (2020). Міфологізація та образ жінки у дискурсах масової культури постмодерну [Мифологизация и образ женщины в дискурсах массовой культуры постмодерна]. *Grani*, 23(5), 28–38. doi: 10.15421/172050 (In Ukrainian)
- Сироткина, И. (2021). Тело снова в моде: Корпоральность в эпоху пандемии. *Теория моды: одежда, тело, культура*, (59). Извлечено от [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/tm\\_59\\_1\\_2021/article/23376/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/tm_59_1_2021/article/23376/)
- Хессельбайн, К. (2019). Выход на подиум: От «одетого тела» к воплощению идентичности в теле и одежде. *Теория моды: одежда, тело, культура*, (54). Извлечено от [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/54\\_tm\\_4\\_2019/article/21865/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/54_tm_4_2019/article/21865/)
- Хомейни, Р. М. (2011). *Место и значение женщины в идеях имама Хомейни*. Москва: Пробел-2000.
- Цырлина, Я. (2018). Открыть тело: Презентация женского тела в искусстве XX – XXI веков. Извлечено от Permm website: <https://permm.ru/~otkryt-telo-yana-tsyrlina>
- Янсен, А. (2021). *Мода и фантасмагория современности: Введение в деколониальный дискурс о моде*. *Теория моды: одежда, тело, культура*, (59). Извлечено от [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/tm\\_59\\_1\\_2021/article/23371/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/tm_59_1_2021/article/23371/)



## References

- Abdi, N. (1384). *Āšnāyi bā makāteb-e naqqāši*. Tehrān: Šerkat-e cāp-o našr-e ketābhā-ye darsi-ye Irān. (In Farsi).
- Amiranashvili, Sh. (1940). *Iranian easel painting*. Tbilisi: Museum of the History of Culture and Art. (In Russian).
- Andriadze, D. (2011, February 6). Mkhat'vrul-disk'ursuli sivrtsis k'at'egoriata tezaursi. Retrieved from Semiotics website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2011/02/06/> (In Georgian)
- Bagdasarova, S. (2021a). Exhibition of harem beauties of Persian women. The Museum of Oriental Art shows vibrant art from the Qajar era. Retrieved from Yandex.Zen website: <https://zen.yandex.ru/media/shakko/vystavka-garemnyh-krasavicpersiianok-609f805b46cbf11541f0499e> (In Russian).
- Bagdasarova, S. (2021b, May 17). The Qajars: Decadent Luxury at the Museum of the Orient. Retrieved from The Art Newspaper Russia website: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/9070/> (In Russian).
- Balasescu, A. (2019). Tehran chic: Islamic shawls, fashion designers, and the new geography of modernity. *Fashion Theory: Apparel, Body, Culture*, (53). Retrieved from [http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/53\\_tm\\_3\\_2019/article/21633/](http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/53_tm_3_2019/article/21633/) (In Russian).
- Berikašvili, T. (2012, December 12). Ident'obis p'roblema tanamedrove samq'aroši. Retrieved from Semiotics website: <https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/12/12/>
- Boulwood, E., & Gerrard, R. (2021). The idea of duality, fashion, and the body. *Fashion Theory: Apparel, Body, Culture*, (59). Retrieved from [http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/tm\\_59\\_1\\_2021/article/23374/](http://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/tm_59_1_2021/article/23374/) (In Russian).
- Bucar, E. (2017). *Pious Fashion. How Muslim Women Dress*. Harvard: Harvard University Press.
- Bucar, E. (2018, February 14). How Iranian women turn "pious fashion" into under-the-radar dissent. Retrieved from Zócalo Public Square website: <https://www.zocalopublicsquare.org/2018/02/14/iranian-women-turn-pious-fashion-radar-dissent/ideas/essay/>
- Demidenko, Y. (2016). Lingerie and advertising: A male perspective and a female perspective. *Fashion theory: clothing, body, culture*, (41). Retrieved from [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/41\\_tm\\_3\\_2016/article/12024/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/41_tm_3_2016/article/12024/) (In Russian).
- Dennicke, B. (1938). *Iranian Art*. Moscow: Art. (In Russian).
- Diba, L. S. (2012). Clothing in the Safavid and Qajar periods. In *Encyclopaedia Iranica* (Vol. 8, pp. 785–808). Retrieved from <http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x>
- Esfandiari, H. (1997a). *Reconstructed Lives: Women and Iran's Islamic Revolution*. New York: Woodrow Wilson Center Press and Johns Hopkins University Press.
- Esfandiari, H. (1997b, October 13). *Reconstructed Lives: Women and Iran's Islamic Revolution* [Wilson Center]. Retrieved from <https://www.wilsoncenter.org/article/reconstructed-lives-women-and-irans-islamic-revolution>
- Fashion History. A Young Persian Lady "in European Taste" and the Goddesses of Crete. (2013). Retrieved from LiveJournal website: <https://gorbutovich.livejournal.com/40343.html> (In Russian).
- Gāleri-ye āntik... 2021. (2021). Retrieved from Facebook website: <https://www.facebook.com/146696625475439> (In Farsi)



- Gasymov, R. (2016, April 7). Charm and Charm of the East: Masterpieces of Qajar painting. Retrieved from <https://ann.az/ru/sharm-i-ocharovanie-vostoka-shedevry-kadzarskoy-zhivopisi/> (In Russian).
- Gery, B. (1392). *Naqqāshi-ye irāni*. Tehrān: Donyā-ye now. (In Farsi).
- Grigorieva, T. (2021, May 15). What to see at the exhibition "Sunset Luxury: Qajar Era Iran". Retrieved from Culture.RF website: <https://www.culture.ru/materials/256428/chto-posmotret-na-vystavke-roskosh-zakata-iran-epokhi-kadzharov> (In Russian).
- Hasanova, N. (2018, April 18). The Art of Iran. Qajar painting (late 18th - 19th centuries). Retrieved from Art website: <https://obiskusstve.com/1401420391620807307/iskusstvo-irana-kadzarskaya-zhivopis-konets-xviii---xix-vv/> (In Russian).
- Hesselbein, K. (2019). Going out on the runway: From the "clothed body" to the embodiment of identity in body-and-clothing. *Fashion Theory: Apparel, Body, Culture*, (54). Retrieved from [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/54\\_tm\\_4\\_2019/article/21865/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/54_tm_4_2019/article/21865/) (In Russian).
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hot Golshifteh Farahani Photos Are So Damn Hot That You Can't Hold Them. (2019). Retrieved from <https://yogahealthsolution.com/49-hot-golshifteh-farahani-photos-are-so-damn-hot-that-you-cant-hold-them/>
- Ibragimov, T. (2013). *Painting of the Qajar period*. Baku: Publishing House "Şərq-Qərb". (In Russian).
- Iranian women undress to protest their role as second-class citizens. (2012, March 8). Retrieved from The Observers—France 24 website: <https://observers.france24.com/en/20120308-iranian-women-get-naked-defend-rights-over-bodies-nude-video-calendar-goldshifteh-farahani-aliaa-al-mahdy>
- Jansen, A. (2021). Fashion and the Phantasmagoria of Modernity: An Introduction to Decolonial Discourse on Fashion. *Fashion Theory: Apparel, Body, Culture*, (59). Retrieved from [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/tm\\_59\\_1\\_2021/article/23371/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/tm_59_1_2021/article/23371/) (In Russian).
- Khomeini, R. M. (2011). *The Place and Meaning of Women in the Ideas of Imam Khomeini*. Moscow: Probel-2000.. (In Russian).
- Knox, P. (2019, July 5). 'No respect for women': Iranian model forced to flee her home country as she faced public lashing for half-naked photoshoot. Retrieved from The Sun website: <https://www.thesun.co.uk/news/9442855/iranian-model-homeless-paris-asylum-lashed-half-naked-photos/>
- Kondakov, I. V. (2019). *Russian Mass Culture: From Baroque to Postmodern*. Moscow - St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russian).
- Lekomtseva, N. (2019, July 6). Iranian model had to flee the country after underwear photos. Retrieved from Cosmopolitan website: <https://www.cosmo.ru/lifestyle/news/06-07-2019/iranskoy-modeli-prishlos-bezhat-iz-strany-posle-snimkov-v-bele/> (In Russian).
- Leymarie, Y. (2017). Hadith mae shabat iiraniat hawl huquq almar'at walhayaat aljinsiat fi mawtiniha. Retrieved from <https://ar.globalvoices.org/2018/07/09/58046/> (In Arabic)
- Makhlina, S. T. (2009). *Semiotics of Everyday Culture*. St. Petersburg: Aletheia Publishers. (In Russian).
- Memarian, O. (2012, January 20). Nude Photo of Iranian Actress Golshifteh Farahani Roils Iran: A nude photo and breast-baring video of actress Golshifteh Farahani have divided Iranians. *The Daily*





- Beast. Retrieved from <https://www.thedailybeast.com/articles/2012/01/20/nude-photo-of-iranian-actress-golshifteh-farahani-roils-iran>
- Novokshonova, N. O. (2020). Mythologization and the Image of a Woman in Discourses of Postmodern Mass Culture. *Grani*, 23(5), 28–38. doi: 10.15421/172050 (In Ukrainian)
- Pakbaz, R. (1396). *Naqqāshi-ye Irān: Az dirbāz tā emruz*. Tehrān: Zarrin-o simin. (In Farsi).
- Robinson, B. W. (1958). *Descriptive Catalogue of the Persian Painting in Bodlean Library*. Oxford: Oxford University Press.
- Robinson, J. (2016, December 7). Twelve fashion bloggers and social media models are jailed in Iran for 'spreading prostitution and a Western-style culture of nudity'. Retrieved from Mail Online website: <http://www.dailymail.co.uk/~article-4008684/index.html>
- Set-e lebās-e fāntezi dāman-i jurāb-e dār-e model-e 2020. (2020). Retrieved from <https://lebaskhab.com/product/fantasy-set-dress-skirt-with-sock-model-2020/> (In Farsi)
- Sharifi, N. (2018). *Female Bodies and Sexuality in Iran and the Search for Defiance*. London; New York: Palgrave Macmillan.
- Silavi, M. (2019, December 11). The objectification of women in Iran. Retrieved from Baltimore Sun website: <https://www.baltimoresun.com/opinion/op-ed/bs-ed-op-1211-objectification-woman-iran-20191211-n2lqcxv7q5ehbnaqjd4qemez74-story.html>
- Sirotkina, I. (2021). The Body is Back in Fashion: Corporeality in the Age of Pandemic. *Fashion Theory: Apparel, Body, Culture*, (59). Retrieved from [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/tm\\_59\\_1\\_2021/article/23376/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/tm_59_1_2021/article/23376/) (In Russian).
- Stryomenko, N. (2015). Why are selfies useful? Retrieved from Korydor website: <http://www.korydor.in.ua/ua/censure/chomu-selfi-tse-korysno.html> (In Ukrainian)
- Tāvusi, A. (1391). *Kārgāh-e negārgari*. Tehrān: Šerkat-e cāp-o našr-e ketābhā-ye darsi-ye Irān. (In Farsi).
- The Art of Iran at the Museum of Oriental Art: A Virtual Tour of the Exhibition. (2020, April 15). Retrieved from PointArt website: <https://magazineart.art/online/iskusstvo-irana-v-muzee-vostoka-virtualnaja-jekskursija-po-vystavke/> (In Russian).
- Tsyrlina, Y. (2018). Discovering the Body: The Presentation of the Female Body in the Art of the Twentieth and Twenty-First Centuries. Retrieved from Permm website: <https://permm.ru/~otkryt-telo-yana-tsyrlina> (In Russian).
- Vasilyeva, D. (2017). Fragments of Safavid velvet on the binding of Nizami's "Khamasa" from the collection of the Russian National Library. In H. Dyakov & A. Matveev (Eds.), *Asia and Africa: Heritage and Modernity. XXIX International Congress on Source and Historiography of Asia and Africa, June 21-23, 2017: Proceedings of the Congress* (pp. 122-132). St. Petersburg: NP Print. (In Russian).
- Vasilyeva, E. (2017). The system of traditional and the principle of fashion. *Fashion theory: clothes, body, culture*, (43). Retrieved from [https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya\\_mody/43\\_tm\\_1\\_2017/article/12421/](https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/43_tm_1_2017/article/12421/) (In Russian).



# Dark Corporeality: Blood, Vampires and Erotics in the British TV Series “Dracula” 2020. Part 1

---

**Elina A. Sarakaeva**

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

## Abstract

---

The article analyzes the plot tropes of the British mini-series “Dracula”, produced by screenwriters S. Moffat and M. Gatiss, creators of the even more popular TV series “Sherlock”. The new “Dracula”, a mixture of black comedy and body horror, was produced by the BBC and shown on the streaming platform NETFLIX in 2020. The mini-series received the most controversial appraisals from viewers and art critics: from very enthusiastic to sharply negative. The author of this article examines the plot of the series “Dracula” and offers her own version of decoding its meanings. The article sequentially examines the artistic techniques used by famous British screenwriters to create visual and emotional effects, such as black humor, hypertext, queerbaiting, sexual seduction, the “defeated expectancy” trop etc.

## Keywords

---

Vampire; Dracula; Miniseries; Humor; Corporeality; Eroticism; Stephen Moffat; Mark Gatiss; Bram Stoker; Claes Bang



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



## Темная телесность: кровь, вампиры и эротика в британском сериале «Дракула» 2020 г. Часть 1

---

**Саракаева Элина Алиевна**

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

### Аннотация

---

Статья предлагает анализ сюжетных тропов британского мини-сериала «Дракула», выпущенного сценаристами С. Моффатом и М. Гэтиссом, создателями еще более популярного сериала «Шерлок». Новый «Дракула», представляющий собой смесь черной комедии и боди-хорора, был создан компанией BBC и показан на стриминговой платформе Netflix в 2020 году. Мини-сериал получил самые противоречивые оценки зрительской аудитории и критиков-искусствоведов: от восторженных до резко негативных. Автор настоящей статьи рассматривает сюжетную составляющую сериала «Дракулы» и предлагает свой вариант декодирования его смыслов. В статье последовательно рассматриваются творческие приемы, использованные знаменитыми британскими киносценаристами для создания визуального и эмоционального эффекта, такие как черный юмор, гипертекст, квинбэйттинг, сексуальный соблазн, прием «обманутого ожидания» и другие.

### Ключевые слова

---

вампир; Дракула; мини-сериал; юмор; телесность; эротика; Стивен Моффат; Марк Гэтисс; Брэм Стокер; Клаус Банг



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



## Введение

С древних времен у самых разных народов и в разных культурах бытовали представления о *заложенных покойниках* – голодных мертвецах, которые возвращаются из могил и так или иначе питаются энергией живых. Образы этих *ревенантов* различаются иногда значительно, но они всегда были где-то там, в тени, во мгле фольклорных преданий, в сказках, быличках, страшных рассказах, в обрядах экзорцизма и иногда даже в религиозных культах (Саракаева, 2020). Европейская литература XIX века вытащила эти темные образы на свет и представила широкой публике.



**Рис. 1. Замок Орава, известный как «Замок Дракулы», где снимался самый первый фильм про вампира, «Носферату», а также первый эпизод мини-сериала «Дракула» 2020 года.**

**Figure 1. Orava Castle, known as "Dracula's Castle," where the very first vampire movie, "Nosferatu," was filmed, as well as the first episode of the "Dracula" mini-series 2020.**

Опубликованный в 1897 году роман ирландца Брэма Стокера «Дракула» закрепил образ вампира в популярной культуре Западной Европы. Да, бесспорно, до Дракулы был лорд Рутвен у Поллидори и Кармила у Ля Фоню, был Варни-вампир из серии «грошовые ужасы», но именно трансильванский граф Дракула с легкой руки Брэма Стокера стал архетипичным образцом кровососущего мертвеца. Имя главного героя стало синонимом слова «вампир», а само слово прочно укрепилось в тезаурусе сначала английского, а затем и других европейских языков.



Образ Дракулы мы встречаем повсюду. В 2009 году, выбрав роман Брэма Стокера символом Дублина в рамках проекта "Дублин: один город, одна книга", газета Irish Times обосновывает свое решение распространенностью образа Дракулы в современной культуре: «Он рекламирует леденцы от горла, корм для кошек, инсектицид, пиццу, системы безопасности и многие другие товары. Он был даже хлопьями для завтрака – Choculas» (Цит. по Jenkins, 2009).

Роман Стокера всегда оказывался особенно интересным для кинематографистов, надеющихся разработать собственную интерпретацию сюжета. За последнее столетие роман Стокера бесчисленное количество раз экранизировался в кино и на телевидении – социолог Маргит Дорн (Dorn, 1994) насчитала более трехсот киноверсий, снятых в разных странах и на разных языках!



**Рис. 2. Абрахам (Брэм) Стокер**

**Figure 2. Abraham (Bram) Stoker**



Среди экранизаций романа наиболее узнаваемыми являются работы таких студий, как Universal (1930–1940-е, 1979, 2004) и Hammer (1950–1970-е), а в последнее время Columbia (1992) и Dimension (2000). Частично освещая, частично искажая, частично изменяя, частично формируя стереотипы, эти фильмы используют идеологические и сексуальные подтексты, отражая социальные недуги и страхи своего времени (Browning & Picart, 2009). Основной корпус кинематографических работ, включающий, к примеру, черно-белые фильмы студии Universal «Эббот и Костелло знакомятся с Франкенштейном» (1948), «Дочь Дракулы» (1936), «Дракула» (1931), а также серию хоррор-фильмов студии Hammer: «Дракула» 1958 года, «Дракула» 1972 года, «Ужас Дракулы» и т.п., при всей своей наивной театральности проектирует новое символическое и психологическое прочтение Чужого, воплощенного в образе знаменитого вампира (о вампире как о Чужом см. Якушенков, 2013). В фильмах, где Дракула выступал главным или второстепенным персонажем, он изображался то чернокожим (Blacula, 1972), то глухим (Deafula, 1975), то геем (Драгула, 1973), то порнозвездой (Спермула, 1976) то дряхлым стариком («Джон Кэррадайн держит зубы в стакане у кровати», 1978). Экранный Дракула представал крысоподобным монстром, учтивым дворянином, престарелым военачальником, героем-любовником, а то и своеобразной смесью всего сразу.

Новый мини-сериал BBC-1 о Дракуле, транслируемый на стриминговой платформе Netflix, — это провокационное и захватывающее шоу, которое весьма оригинально обновляет знаменитый готический сюжет. Выход сериала сопровождался тщательной предпродажной подготовкой. Сначала был запущен документальный фильм «В поисках Дракулы», в котором сценарист Марк Гэтисс посещает значимые локации, разговаривает с актерами, игравшими роли в старых экранизациях, рассматривает черновики рукописей Стокера, намекает на сюжет своего собственного мини-сериала. Готовя шоу к выходам на экраны, BBC разослала критикам первый эпизод сериала на предварительный просмотр, снабдив их при этом обширным «списком спойлеров, которые не следует раскрывать», начиная с запрета «подробностей о том, кто выживает или не выживает в этом эпизоде, и кем Дракула питается или не питается» (Sexton, 2020). Послепродажное сопровождение включало многочисленные интервью, данные создателями сериала и актерами разным компаниям и журналистам.

Сериал включает три эпизода, продолжительность каждого из которых составляет 90 минут. Каждый эпизод при этом может похвастаться разным сеттингом, и все три локации оказываются довольно изменчивыми и экстравагантными, что добавляет действию дополнительную интригу. Зрители, которые читали роман Брэма Стокера или видели его кинематографические адаптации, достаточно знакомы с главными героями, чтобы оценить новое прочтение таких персонажей, как Джонатан Харкер, Люси Вестенра, Абрахам Ван Хельсинг и Рэнфилд.





## **“He is killing them, not dating them”<sup>1</sup>. Дракула как идея**

В борьбе за место в памяти людей одни идеи сохраняются и передаются из поколения в поколение, в то время как другие увядают и исчезают. Антрополог Паскаль Буайе считает, что сохраняются обычно те идеи, которые приближены к тому, что он называет «когнитивным оптимумом», то есть определенному балансу между интуитивными и контр-интуитивными ожиданиями. Соответствие интуитивным онтологическим ожиданиям делает идею правдоподобной и легкой для восприятия. С другой стороны, нарушение таких ожиданий, противоречивость идеи могут сделать ее привлекательной и запоминающейся (Boyer, 1994). Однако существуют некоторые ограничения на то, что люди могут воспринять и передать. Идея, полностью соответствующая нашим интуитивным онтологическим ожиданиям, скорее всего покажется слишком банальной и потеряет шансы к трансмиссии. С другой стороны, идея, слишком сильно отклонившаяся от ожиданий, основанных на интуитивных онтологических конструктах, вероятно, покажется неадекватной и тоже потеряет потенциал (Boyer, 2001). Наконец, нарушение онтологических ожиданий не следует путать с тем, что просто необычно для данной категории.

Применим это к вампирам: хотя огромная сила Дракулы, да и вампиров вообще, превосходит то, что свойственно сущностям, относящимся к категории «Человеческая личность», это не онтологическое нарушение, поскольку мы обычно ожидаем, что одни люди будут сильнее других, тогда как превращение Дракулы в животное, скажем, в летучую мышь, — это явное нарушение. Одно из их самых захватывающих качеств фольклорных монстров, в частности вампиров — это гибридность, зашагивание за границы. Вампир нарушает множество онтологических допущений, в том числе представления о том, что для всех видов существуют различные, устойчивые характеристики. Вампир — это набор каких-то взаимоисключающих категорий.

Некоторые антропологи предполагают, что наши интуитивные онтологические ожидания сами по себе поддерживаются и ограничиваются развитыми, предметно-ориентированными, ментальными модулями, поскольку такие общечеловеческие, неврологически значимые когнитивные структуры функционируют чтобы формировать выводы на основе культурных и экспериментальных данных (Saler & Ziegler, 2003, p.17). Если это так, то существует естественное, а не просто культурное сходство среди множества человеческих представлений о монстрах.

Это объясняет, почему мы находим повторяющиеся мотивы в историях победы над монстрами в культурах, не связанных ни временем, ни местом. И одним из таких архетипичных сюжетов, является, по моему мнению, история про вампиров из романа Брэма Стокера «Дракула». Секрет соблазнительной власти Дракулы над читателями и критиками заключается в метафорической податливости фигуры вампира (Smaji, 2009), где сам персонаж

<sup>1</sup> Здесь и далее цитатами выступают фразы из самого сериала или из интервью данных его создателями.



выполняет функцию своего рода вакантного означающего. Дракула Стокера «настолько многозначительно аморфен, – отмечает Нина Ауэрбах, – что он волен менять свою форму с каждым новым трендом двадцатого века» (Auerbach, 1995).

## **“What’s the hell so Dracula about me?”**

### **Люди, которые создали вампира**

Сотрудничество сценаристов Стивена Моффата и Марка Гэтисса началось при создании сверхпопулярного сериала «Доктор Кто» – Моффат выступал шоуранером сериала, Гэтисс разрабатывал сюжеты каждого сезона. Но еще более громкий успех пришел, когда они вместе адаптировали для BBC рассказы Конан Дойля и представили зрителям культового персонажа викторианской литературы, Шерлока Холмса, в современном Лондоне. Подобный *modus operandi* они использовали и до «Дракулы» и «Шерлока»: еще в 2007 году Моффат выпустил на экраны фильм «Джекилл», перенес действие знаменитой повести Роберта Луи Стивенсона из XIX века в наши дни, в то время как Гэтисс создал «Лигу джентльменов», опираясь на свои познания в области викторианской готики и творческих приемов британской киностудии Хаммер, выпускавшей на экраны ужасы и оккультизм.

Новая версия «Дракулы» у таких создателей никак не могла быть наивной и упрощенной адаптацией романа. Моффат и Гэтисс оба слишком кинематографичны, слишком знакомы с повествовательными тропами, слишком глубоко погружены в классический жанр ужасов. Для популярного сериала «Доктор Кто» Моффата характерна развернутая повествовательная мифология, повороты и изгибы сюжета, направляющие в одну сторону и попадающие в другую. Весь сериал «Шерлок» построен на такого рода карточных фокусах нарратива, даже если в основе сюжета лежит Конан Дойл, и, пожалуй, самым причудливым из них является специальный эпизод 2016 года «Отвратительная невеста», который вдруг забрасывает Холмса, Ватсона и других персонажей из нашего времени назад в Викторианскую Англию, откуда они родом, а затем представляет весь эпизод снова частью развернутого современного повествования. Это было смело, неоднозначно и сильно, неудивительно, что они использовали тот же прием для «Дракулы». Их сериал начинается в условно привычном контексте и постепенно расшифровывает, распаковывает и анализирует сам себя. Для Моффата и Гэтисса взяться за адаптацию «Дракулы» – текст, знакомый, хотя бы поверхностно, практически каждому человеку – означает инвертировать, ниспровергать и пере-структурировать.

Как они поступили с Холмсом и Ватсоном в «Шерлоке», так они поступили и с трансильванским графом. Мини-сериал «Дракула» – это многослойное повествование, одновременно простое и гибридное. Композиция мини-сериала так искусно построена, эпизоды настолько полны сюрпризов и поворотов, так богато текстурированы во всех аспектах постановки, что, как бы



внимательно вы их ни смотрели, некоторые смыслы и подсказки вы пропустите с первого раза, они станут понятны только при повторном просмотре. Такой подход кажется неизбежным любому, кто хоть немного знаком с творчеством этих людей. Их «Дракула» — это настоящий гипертекст с отсылками к разным источникам и предыдущим версиям, с само-цитированием и само-реферированием. В результате новый «Дракула» предстает всем хорошо знакомой и при том совершенно новой историей.

О чем она? И что является ее движущей силой? Посмотрим, как «работает» этот сериал.

### **“I am undead, I am not unreasonable”.**

#### **Основные «извивы» сюжета.**

Сюжетная канва сериала основана не только на тексте романа Стокера, но и на черновых набросках к роману. Марк Гэттис рассказывает в своем документальном фильме «В поисках Дракулы» как его потрясли эти наброски: оказывается, Брэм Стокер набросал для себя на отдельном листке некие «Правила вампира», которые регулируют существование Дракулы. В правила входит уже знакомый нам вампирский набор: не отражается в зеркале, может превращаться в летучую мышь, не выносит солнечных лучей. Есть и малоизвестные – вампир может произвольно увеличивать и уменьшать свою форму, его невозможно нарисовать или сфотографировать, потому что, по сути, он не обладает настоящей физической телесностью (Gattis & Moffat, 2020). Сериал использует многие из этих фольклорных элементов, с легкой руки Стокера и других авторов готической литературы, соотносимых с вампирами: зеркала, кресты и лучи солнечного света, которые держат Дракулу и ему подобных в страхе.

Сама идея – установить и осмыслить правила, по которым существует вампир – легла в основу первого эпизода и послужила катализатором всего нарратива. По каким правилам живет вампир? Этот вопрос задают себе и друг другу главные персонажи шоу, включая самого Дракулу. Из этого вопроса, как из матрешки, появляется другой – а почему вампир живет по таким правилам? – чтобы привести к последнему, логичному вопросу: как обратить правила жизни вампира против него самого? Второй вопрос (Почему существование вампира строится по таким правилам) не задавался ранее нигде, за исключением фильма «Дракула 2000», где ответ на него строился вокруг правильной идентификации личности Дракулы. По версии 2000-го года, Дракула оказался ни кем иным как Иудой Искаротом, и его страх перед серебром (30 серебряников) и распятием вызваны жизненной историей древнего предателя. Отсюда фильм делал простой посыл: чтобы убить отца всех вампиров его надо...повесить! Но с Дракулой 2020-го года, разумеется, так легко не разделаешься.

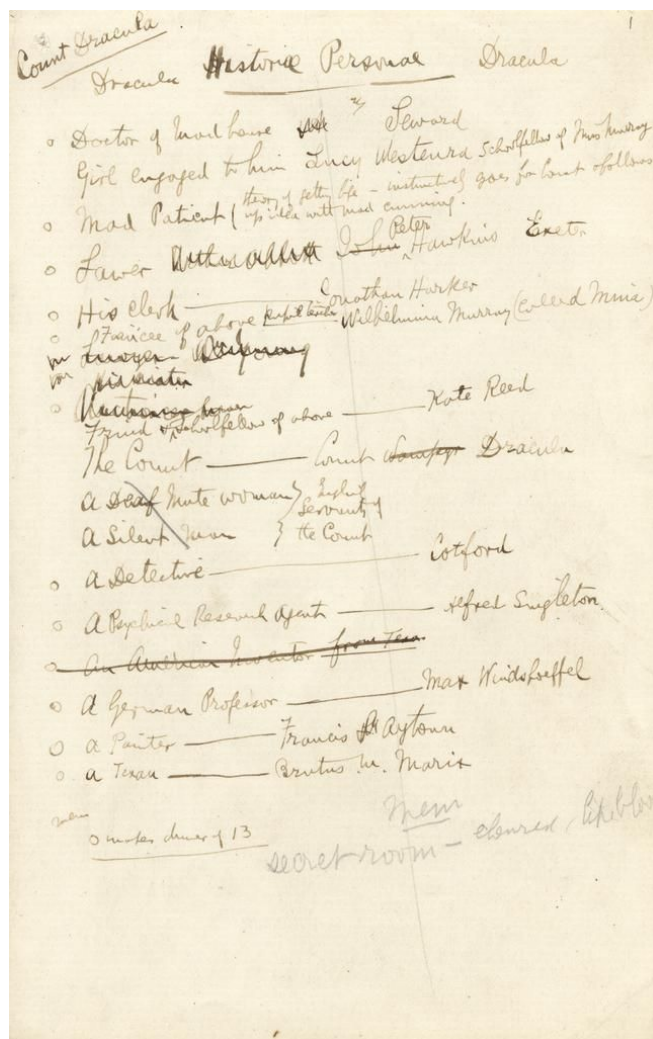


Рис.3. Тот самый черновик. На нем можно рассмотреть изложенные в столбик «Правила вампира» и имя персонажа – Дракула, написанное несколько раз вверх и внутри текста. Особо интересно, что перед нами – творческий процесс создания имени: в 4 строчке сверху Б.Стокер зачеркивает имя «Граф Вампир» и вписывает «Граф Дракула»

Fig.3. The draft. It shows the "Rules of the Vampire" and the name of the character - Dracula, written several times at the top and inside the text. It is especially interesting that the process of creating the name is in front of us: in the 4th line at the top B. Stoker crosses out the name "Count Vampire" and inscribes "Count Dracula".

В художественном плане первый эпизод мини-сериала в наибольшей степени обязан немецкому экспрессионизму – он пересекается с классическим фильмом Ф.В. Мурнау «Носферату» 1922 года. «Носферату» является первой экранизацией романа Брэма Стокера, хотя из-за проблем с авторскими правами официально таковым не считается. Новый «Дракула» даже был снят в том же месте, что и немецкий фильм – в замке Орава близ деревни Оравски.



**Рис. 4. Замок Орава**

**Fig. 4. Orava Castle**

Второй эпизод, «Кровавое судно», напоминает о классических детективах Агаты Кристи. И, наконец, третий эпизод, "Темный компас" — это современный психологический хоррор с мотивами мирового заговора. Этот эпизод разыгрывается в современном Лондоне в наши дни: это наиболее радикальный и рискованный отход мини-сериала от канона, придающий происходящему постмодернистский оттенок.

Помещая персонажа в три совершенно разные истории в альтернативных поджанрах, создатели придают сериалу стилистическую широту, которая вызывает интерес аудитории. Многие при этом винят шоу за то, что оно, по их мнению, слишком хаотично и слишком нарушает привычный формат. Это понятно: художественному стилю Моффата, помимо самоанализа и само-референции, присуща игра в «обманутые ожидания». Почти каждый проект, над которым он работал, разрабатывает традиционный образ персонажа или традиционный сюжет, пере-форматируя содержание и объединяя разнородные элементы. «Союзы», его ситком на BBC2, напоминал зрителям о сверх-популярном сериале «Друзья», но был некой слегка утрированной версией, излагавшей «жанрово-обусловленный взгляд на секс и отношения с аналитической перспективы» (Black, 2020). В экранизации широко известной повести Р.Л.Стивенсона «История доктора Джекилла и Мистер Хайда» с коротким





названием «Джекилл» Моффат заметно стремится разрушать стереотипы. Сценарии, написанные Моффатом для «Доктора Кто» в период с 2010 по 2017 год ниспровергают формат самыми разными способами. У сериала «Шерлок» столько же недоброжелателей, сколько и фанатов, именно потому, что он сардонически противоречит условностям жанра: когда зрителям кажется, что они уже догадались о сюжетных поворотах событий или предвидят развитие сюжета, сериал преподносит им сюрприз за сюрпризом, позволяя Холмсу вновь оказаться на шаг впереди.

Итак, «Дракула» 2020 года. Один сезон, который то ли продлят то ли не продлят на второй, пандемия коронавируса вносит неопределенность. Три эпизода, озаглавленные «Правила зверя», «Кровавое судно» и «Темный компас».

Эпизод "Правила зверя" в начале следует за первоисточником и тут же бросает ему первый вызов: адвокат Джонатан Харкер (роль исполняет Джон Хеффернан) прибывает в замок Дракулы чтобы закрепить сделку о покупке недвижимости... думаете вы? И да, и нет. Адвокат действительно приезжает к Дракуле, но фильм начинается не с этого – а с того, что его, этого адвоката, лысого, с гноящимися ранами на лице и выпадающими ногтями, расспрашивают или скорее допрашивают в женском католическом монастыре о его пребывании в замке Дракулы. Допрос ведет главный борец с Дракулами – Ван Хельсинг, но только в отличие от мужчины-героя, сыгранного в разные времена Питером Кушингом, Рутгером Хауером и Энтони Хопкинсом, здесь перед нами Агата Ван Хельсинг (Долли Уэллс), умная, скептическая и неверующая монахиня. Сестра Агата из ответов измученного беглеца стремится понять принципы и конструкцию вампира, на которого ей предстоит охотиться.

Это, пожалуй, самое явное отличие нового "Дракулы" от произведения Стокера – не просто Ван Хельсинг женского пола, а, по словам критика А. Блэка, «персонаж, одновременно отстраненный от опасной сексуальности графа и полностью скомпрометированный ею» (Black, 2020), женщина, завоуженная глубинной психологией вампира. До этого функция Ван Хельсинга всегда была одна – донести до персонажей и зрителей, что такое вампир, каковы правила его зловещего небытия, и, самое главное, как его поймать и убить, но никогда прежде Ван Хельсинг не стремился познать и понимать Дракулу. Это дает сериалу определенную психологическую грань, на которой будут потом балансировать все эпизоды.





**Рис.5. Белла Лугоши в роли Дракулы**

**Figure 5. Bella Lugosi as Dracula**

Но вернемся к Харкеру и опрашивающим его монахиням. У них под рукой стопка бумаг, которые Харкер исписал за последние несколько недель, подробно излагая свои переживания. Сестры просят его рассказать историю еще раз, своими словами (в дальнейшем обнаружится, что все страницы мемуаров заполняет только одно слово – «Дракула»). В сценах воспоминаний Харкера мы видим его прибытие в замок Дракулы – внушительную громаду в горном ущелье. Харкер рассказывает, что провел в замке больше месяца, что наконец ему удалось сбежать. Он помнит, как ужасно страдал, пока был там, но в остальном его воспоминания расплывчаты. Харкер повествует, что поначалу граф казался пожилым и хилым, даже слегка повредившимся в рассудке. Он угощает гостя деликатесами и приглашает его остаться на несколько дней. Харкер отказывается, настаивая на том, что он должен



вернуться на следующий день. Дракуле удастся удержать адвоката, уверяя, что уже договорился обо всем с его юридической фирмой: Харкер научит графа беглой английской речи. Проходят дни, в течение которых Дракула тайком сосет кровь Харкера, пока тот спит, а сам Харкер исследует замок и пытается найти его таинственного обитателя, зовущего на помощь (этим обитателем окажется предыдущая жертва Дракулы, которую тот, низведя до роли домашнего питомца, держит в тесной коробке и кормит крысами). Жизненная сила Харкера истощается каждую ночь, он становится все бледнее и слабее, Дракула же становится все моложе и энергичнее (и все более склонным к черному юмору).

Дослушав эту историю, Агата мягко сообщает Харкеру, что тот на самом деле уже умер и стал нежитью – отсюда и его пугающий вид. Его тело гниет и распадается, его разум находится под контролем Дракулы. Он не узнает свою невесту Мину Мюррей, в какой-то момент даже пытается напасть на нее и выпить кровь. Харкер цепляется за свою распадающуюся личность и отчаянно старается сохранить направленную к добру волю – а сестры под руководством Агаты Ван Хельсинг готовятся к нападению вампира, который вот-вот придет за Харкером и начнет штурмовать монастырь. За этим следует интеллектуальная битва Дракулы с Агатой Ван Хельсинг, учиненная им резня в монастыре, самопожертвование Агаты для спасения Мины и гибель Харкера, в чье тело вампир ухитряется забраться как в спальный мешок.

Второй эпизод, «Кровавое судно», начинается со сцены, сразу понимаемой как нереальная: Дракула и сестра Агата в каком-то каменном колодце играют в шахматы и ведут увлеченную беседу. Дело в том, что среди прочих способностей вампира есть такая – он может внушить человеку, чью кровь он в данный момент пьет, любой сон или видение. Итак, он пьет кровь сестры Агаты и одновременно ведет с ней беседу, своего рода полемику о добре и зле, попутно раскрываясь перед ней. Хвастаясь, рисуясь, издеваясь, он погружает собеседницу в неглубокий мир самодовольного и несчастного нарцисса, и в этих беседах разыгрывается их битва за интеллектуальное и моральное превосходство. Чем больше похваляется Дракула, тем больше возникает ощущение, что единственный смысл его долгой и никчемной жизни – как-то заполнить черную дыру внутри. Сестра Агата из этих бесед старается узнать сильные и слабые стороны вампира чтобы наиболее эффективно ему противодействовать.

Из уважения к ее уму и остроумию Дракула не спешит с убийством монахини. Между персонажами устанавливается странная связь – вражда, конечно, и взаимный жадный интерес. Уэллс великолепна в своей роли, ее голландский акцент безупречен (Aloi, 2020), ее самообладание смотрится органично и вызывает восхищение не только вампира, но и зрителя.

Меж тем в реальном, а не в фантастическом мире корабль «Деметр» с несколькими пассажирами и вампиром на борту держит путь в Лондон. Пассажиры эти занимают свои места на «Деметре» не случайно – все они,



как впоследствии выяснится, были выбраны Дракулой самолично и получили от него приглашения с оплаченными каютами. На борту собрались сливки общества (с точки зрения вампира-охотника за изысканными вкусовыми ощущениями): пожилая немецкая графиня (Дракуле, чтобы освоить язык и пообщаться с ней, приходится наспех перекусить немецким матросом – автор статьи, изучающий немецкий язык занудным традиционным способом, испускает тут невольный вздох зависти), доктор из Индии и его глухонемая дочь-подросток, чернокожий слуга, не упустивший экранное время чтобы обвинить кого-то в расизме, противный богатый белый парень и его обманутая невеста (Кинокритик Кэри О'Ши с упреком отмечает, что женская сексуальность в мини-сериале всегда лежит в области сновидений и воспоминаний или скомпрометирована чем-то вроде «её жених – нежить», «её муж тайно влюблен в своего африканского слугу» или «она дала обет безбрачия» (O'Shea, 2020)). Сам вампир вовсе не лежит в трюме в ящике с землей, как можно было бы ожидать – он расхаживает по палубе, общается в кают-компании, питается пассажирами и командой, истязает запертую в отдельной каюте сестру Агату и всячески радуется жизни.

Этот эпизод стилистически подан как детектив, напоминающий «Убийство в Восточном Экспрессе» Агаты Кристи, только зритель с самого начала знает кто убийца; вопрос в том, как быстро это вычислят пассажиры и что они с этим сделают, когда вычислят. Спойлер: сестре Агате удастся убедить пассажиров, кто именно их поедает, и даже (ценой собственной жизни) отправить Дракулу на дно морское в тот самый момент, когда он торжествует победу и начинает немного даже скучать от того, насколько он непобедим и великолепен. Всплывёт он только через 123 года, как мы узнаём в третьем эпизоде сериала, озаглавленном «Темный компас».

Выйдя на берег современной Англии, Дракула почти немедленно... попадает в плен. Тут разыгрывается один из любимых сюжетных тропов Гэтисса – «тайная всемогущая организация». Он делал это в «Шерлоке», сделал и в «Дракуле». Здесь могущественной военизированной организацией оказывается «Фонд Джонатана Харкера», возглавляемой Зои Ван Хельсинг, дальней родственницей сестры Агаты (привет вампиру из прошлого). Нам так и не понятно, какие цели организация преследует, достаточно того, что, играя на страхе вампира перед солнечным светом, они берут его в плен и сажают в сферическую клетку, чтобы изучать и исследовать. Зрители в праве ожидать новый раунд интеллектуальной битвы между вампиром и его немезидой, и гадать как же заключенному кровососу удастся бежать. Но тут сериал нам подкидывает очередное «обманутое ожидание»: вампир просто вызывает в свою тюрьму адвоката и тот в два счета освобождает его. Тайная военизированная организация оказывается беспомощной и очень законопослушной, отпускаая своего страшного врага по первому требованию.

Итак, Дракула на свободе и может приступить к изучению окружающей действительности. Вампир находит начало XXI века вполне подходящим пери-



одом. Инстаграм-дива Люси Вестенра добровольно отдает ему свою кровь, соглашается на его насилие, развращенная чарами мощной, манипулятивной сексуальности Дракулы и обещанием вечной жизни и красоты. Собственно говоря, в первоисточнике Люси, эмоциональная подруга добродетельной Мины, тоже была легкой жертвой, но тому виной было скорее стечение обстоятельств, чем ее личные черты характера. В сериале Люси олицетворяет моральный упадок нашего века, века, который сам приглашает воплощенное зло войти в свой дом.

Забавно наблюдать, как Дракула приспосабливается к нашему времени, как он использует гаджеты, текстовые сообщения, электронную почту и Skype. Попутно он превращает адвоката Рэнфилда (которого играет сам Гэтисс) в пособника своих преступлений, а сам предстает влиятельным, богатым плейбоем, который, не вмешайся истребительница вампиров Ван Хельсинг, так бы и провел этот век, питаясь, развратничая и наслаждаясь добровольными подношениями крови наших современников, готовых сделать, все, что угодно, лишь бы сохранить молодость и красоту.

Так что хотя новая версия "Дракулы" и играет со зрителями, переставляя местами события и переписывая на новый лад персонажей, она остается тематически последовательной по отношению ко многим идеям, заложенным в оригинальной истории Стокера.

### **"What did you do after you died?" Дракула-2020**

Вампир Моффата и Гэтисса не следует тем же путем, что Дракула оригинала, который во многих киноверсиях стремится добраться до Лондона, чтобы найти Мину Мюррей, суженую Харкера. В первоисточнике Дракула убежден, что Мина - реинкарнация женщины, которую он любил во время своей земной жизни в XV веке. Этот сюжетный ход кочует из фильма в фильм, включая британский сериал «Дракула» 2017 года, где все содержание деятельности персонажа сводится к многосерийной погоне за Миной. Очень романтично реализован этот сюжетный ход в размашистой и витиеватой экранизации 1992 года «Дракула Брэма Стокера» Фрэнсиса Форда Копполы с Гарри Олдманом в роли графа, а моя любимая версия – фильм 1979 года, где влюбленного вампира играет трогательно-прекрасный Фрэнк Ланжелла.

Но если во всех предыдущих экранизациях романа (как и в самом первоисточнике) граф-вампир всегда присутствовал зловещим фоном событий, но очень редко выступал на передний план, Моффат и Гэтисс намеренно позиционируют Дракулу как главного героя своей истории. Из других персонажей истребитель вампиров Ван Хельсинг (как отважная и добродетельная Агата, так и ее современное воплощение Зои) имеет решающее значение для движения сюжета и для раскрытия главного героя. Все остальные второстепенны: с Харкером покончено в первом эпизоде, Мина исчезает, не успев появиться, ее роль – быть объектом героического самопожертвования



сестры Агаты. Лондонские персонажи, такие как Джек Сьюард или Куинси Моррис, и вовсе мало заметны.



**Рис.6. Эпизод из фильма «Дракула Брэма Стокера». В роли вампира Гарри Олдман**

**Fig.6. An episode from „Bram Stoker's Dracula”. Harry Oldman as the vampire**

Мини-сериал 2020 года – это прежде всего, история Дракулы, местами даже история, увиденная его глазами, и с таким харизматичным актером, как датчанин Клаус Банг это срабатывает. Датчанин привносит в роль высокомерную элегантность и леденящую кровь циничность зла, он реально держит на себе весь нарратив. Дракула в новом сериале – меркантильный оппортунист, опасный трикстер, который получает холодное удовольствие от окружающих его страданий и ужаса и наслаждается растерянностью и страхом своих жертв. Он быстро приспосабливается и старается получить преимущество. Он может приехать в Лондон, как в истории Стокера, но уж точно не за потерянной любовью. То, к чему стремится этот Дракула – это большая власть, большая сила, больший контроль над жизнью и смертью, и британский сверхмегаполис – это место, где он рассчитывает все эти радости получить.

Дракула в исполнении Клауса Банга – это очень современный монстр, даже в викторианской обстановке, даже до того, как третий эпизод мини-сериала переносит его в современный Лондон. Он поразительно красив маскулинной красотой зрелого человека: харизматичный, дерзкий, веселый и убедительно порочный: идеальный мужчина, *l'homme fatal*. И как заботлив! «Не хочу



Вас беспокоить – говорит он, – это портит привкус». Фильм придерживается канона в том, что вампир сам не может переступить порог, пока его кто-то не пригласил. Так вот, Дракула Клауса Банга достаточно умен и обаятелен, чтобы поверить, что кто-то пригласит его, даже если заподозрит, что что-то в нём не так. Дело не в том, что Дракула самый первый вампир, а в том, что он самый умный вампир, способный приспособливаться и расти на протяжении веков – Банг ловко обыгрывает этот рационалистический взгляд на легенду (Tallerico, 2020). По словам кинокритика М. Идато, актер создает в своем герое «тревожащую смесь очаровательного и отвратительного» (Idato, 2020). А когда требуется переход от завлекательного и загадочного до смертельного – тут Банг просто великолепен.

Справедливости ради следует заметить, что некоторым зрителям и обозревателям поведение этого Дракулы кажется чересчур предсказуемым. «Каждая встреча с Дракулой ощущается одинаково, – жалуется Марк МакФерсон, – он ведет светскую беседу, демонстрирует немного темной магии, а затем впивается зубами в чью-то шею. Этот танец продолжается так долго, и кажется, что иногда это происходит просто из-за того, что персонаж скучает или желает приобрести новые навыки» (McPherson, 2020).

### **“I don’t drink... wine”. Кровопийцы vs анорексика**



**Рис.7. Эпизод из самой первой экранизации «Дракулы»: фильма «Носферату».  
В роли вампира Макс Шрек**

**Fig.7. An episode from the very first film adaptation of Dracula: Nosferatu.  
Max Schreck as the vampire**





В классике жанра (то есть в готических произведениях о вампирах и прочей нечисти XIX века) вампиры – это некое сверхъестественное присутствие в человеческой форме. То, что они «не люди», видно по их способности превращаться в животных или туман, по тому факту, что они не отбрасывают тени или отражения, и по их отворачиванию к святым объектам. Хотя физически они сильнее людей, их ослабляет или уничтожает солнечный свет, а днем они спят в гробах. Вампир питается кровью, поддерживает свое посмертное существование с помощью крови живых людей, и, если его не остановить, вампир убивает свою жертву, иногда истощая ее за несколько посещений, а иногда уничтожая за одну атаку. Сам укус вампира «заразен», превращая жертву после смерти в еще одного вампира. Такой концепт вампира стал классическим, повторялся из книги в книгу, из фильма в фильм и был близок к тому, чтобы стать той самой интуитивно ожидаемой – а значит потенциально неинтересной идеей.

Но идея вампира не истощилась и не умерла. Конец XX-ого и начало XXI века принесли с собой иной образ вампира, задавая эффект «обманутого ожидания», концептуальный разрыв между тем, чем вампир должен являться и тем, как он представлен в новом художественном воплощении.

Новое время интенсивно гуманизирует вампира, его отличие от человека нивелируется. Современный вампир перестал бояться креста, святой воды и прочих предметов культа, он отражается в зеркале, хотя предпочитает черный цвет и темноту; солнечный свет обычно убивает только новоиспеченных или слабых вампиров. Вампиры остаются физически сильнее людей и часто обладают некоторыми сверхъестественными способностями, в частности телепатией и способностями к суггестии («Быть человеком», «Хэмлок гроув»).

Современным вампирам не всегда нужно убивать своих жертв, чтобы получить достаточно крови, иные обходятся малым количеством, а то и запасами из банка крови (например, в сериалах «Быть человеком» американской и британской версии, в комедийном фильме «Сын Дракулы» и пр.) или искусственной суррогатной субстанцией («Настоящая кровь», отечественная франшиза «Ночной/Дневной дозор»). Их укус уже не является источником инфекции, а появление новых вампиров происходит в результате процесса взаимного крово-обмена, как правило, по обоюдному согласию («Интервью с вампиром»). Однако, возможно, наиболее значительным изменением стало смещение фокуса повествования, когда частое использование вампира в качестве рассказчика выдвинуло на первый план личный жизненный опыт самого вампира («Записи Дракулы», «Легенда о вампире», «Интервью с вампиром», «Сумерки», «Дневники вампира», «Быть человеком» и т.п.).

Сам Дракула, князь зла, отец вампиров, предстает в современной художественной литературе больше страдальцем чем мучителем. В романе Фреда Саберхагена «Записи Дракулы» он – невинная жертва рокового проклятия (Saberhagen, 2011). А злодеем в романе оказывается Авраам Ван Хельсинг;



в интерпретации Саберхагена упрямый истребитель вампиров настолько поражен суевериями и предубеждениями, что он, а не Дракула, оставляет за собой кровавые следы.

Одна из самых поразительных черт современной литературы о вампирах – это нежелание вампиров питаться. Постоянный отказ от пищи из человеческого тела, который часто оформляется как акт совести, встречается во многих романах. Вампир Луи в «Интервью с вампиром» большую часть истории питается крысами, чтобы не отнимать человеческую жизнь, и описывает свою потребность в крови как «мерзкий, невыносимый голод» (Rice, 1998, p 128); вампир Анжел в «Баффи-истребительнице вампиров» живет исключительно за счет крови из банков крови (Holder, 1998); в романе Тома Холланда вампир Паша посвятил все свое существование поискам того, что он называет «истинным бессмертием» – свободы от потребности пить кровь (Holland, 1997).

Если раньше вампир представлял практически непобедимым и неуязвимым, современным вампирам-анорексикам опасности угрожают на каждом шагу. Персонажи серии книг Анны Райс «Вампирские хроники» умирают, если продолжают пить кровь после того, как сердце их жертвы перестало биться; в романе Поппи Брайт «Потерянные души» вампиры страдают от «пищевого отравления», если попробуют кровь умирающего от рака человека (Brite, 1994) и т.п. При этом современный вампир никогда не может полностью избавиться от своего голода и сопряженных с ним конфликтов с человечеством, его умеренность в потреблении крови – это добровольная диета, а не изменение пищевых привычек.

Можно по-разному относиться к такого рода гуманизации вампиров: к примеру, психотерапевт Салли Миллер понимает нежелание современного вампира питаться как расстройство, а не как этический выбор (Miller, 2003). Она видит в этом отказе от крови средство разрешения психологических конфликтов, ауто-деструктивный импульс, вызванный депрессивными состояниями, тотально присущими современному обществу.

Мэтт Каплан дает свой ответ на вопрос, почему под пером современных авторов монстры превращаются в героев. Он полагает что причиной тому – само-рефлексия современного общества, постоянно растущее осознание того, насколько легко мы поддаемся искушению и соблазнам (Kaplan, 2012). В наше время наука освещает антисоциальное и аморальное человеческое поведение подробнее чем когда-либо раньше, и ответы она дает более развернутые, чем традиционная христианская догматика. Стало принято считать, что в обществе не существует стопроцентно плохих и безусловно хороших людей – есть просто люди, которые при определенных условиях могут соскользнуть во зло. Отсюда спрос на героев, которые должны ежечасно бороться со своими внутренними демонами, отсюда все эти вампиры на диете, пытающиеся противостоять соблазнам собственной греховной натуры.

А может быть, вампиры романтизируются и облагораживаются из-за своей сексуальной привлекательности, ведь в большинстве произведений



о хороших вампирах они представлены как не знающие боли и устали, вечно юные и вечно прекрасные любовники, как идеальные сексуальные партнеры?

### **“Have you slept with Count Dracula?”** **Телесность и сексуальность вампира**

---



**Рис.8. Предположительно, прижизненный портрет Влада Цепеша, послужившего прообразом графа Дракулы**

**Fig.8. The portrait of Vlad Tepes (the prototype of Count Dracula) supposedly painted during his lifetime**

Исследователь фольклора Майкл Белл однажды сказал: «Что лучше питает воображение, чем существо, сочетающее в себе секс, кровь, насилие, оборотничество, сверхчеловеческую силу и вечную жизнь?» (Bell, 2001)

Дракула Брэма Стокера с его жестокостью, хитростью и неуловимостью, с его аристократизмом, высоким интеллектом и неисчерпаемым богатством



сильно отличался от предыдущих, фольклорных вампиров, выползающих из могил. Новому вампиру больше не приходилось копать в земле, он был не привязан к кладбищу, он мог ходить куда угодно, покупать что угодно, соблазнять молодых красавиц из высшего сословия и манипулировать окружающими. И это завораживало читателей: вместо безмозглого зомби, бродящего по кладбищам в какой-нибудь дальней загадочной стране вроде Сербии или России, викторианской публике представал безжалостный и блестящий серийный убийца, способный мимикрировать под что угодно и смешиваться со всеми социальными прослойками огромного города. Это была игра на социальных страхах, в первую очередь на «коллективном страхе» своего времени, а именно боязни того, что невинные люди, особенно женщины, с помощью обмана и манипуляций подвергаются в городах сексуальному развращению.

Невесты Дракулы, конечно, всегда были ключевой частью истории. Главным персонажем движет его сексуальность, его жажда крови – темная метафора контроля, и во многих версиях истории именно Мина предстает как его идеальная невеста, женщина, которая, по его мнению, добровольно отдастся ему, в отличие от всех остальных, которых ему приходится активно подчинять и контролировать.

Мини-сериал 2020 года намекает на то, что наш современный Дракула бисексуален (или би-гомициден, как забавно заметил Моффат); вампир даже рассматривает Джонатана как сексуальный объект, которым он может управлять. Аморфность сексуальных предпочтений Дракулы позволила представителям ЛГБТ движения записать экранного вампира в свои ряды. Ну разве он не явный гей, говорят эти критики – посмотрите, как томно он прикасается к лицам мужчин, как эротично произносит, отгоняя женщину-вампира от Харкера: «Этот человек мой!» Обозреватель Дэвид Оппи даже возмущается, что гомосексуальность персонажа не получила более выраженного экранного воплощения. В беседе с *The Times* писатель Стивен Моффат не поддержал журналиста, назвавшего Дракулу бисексуальным, сказав: «Он би-гомициден, это не одно и то же. Он убивает людей, а не ходит с ними на свидания» (BBC *Dracula*, 2020-b). Дэвид Оппи негодует: «Это не только игнорирует гомосексуальный код сценария и саму игру Клауса Банга, такие комментарии игнорируют гомосексуальное наследие Дракулы. Притворяться, что Дракула – не гей, это откровенно оскорбительно, особенно когда сам его таким изображаешь; отрицать такую неотъемлемую часть персонажа – это попахивает потворством гомофобам!» (Opie, 2020).

Многочисленная армия поклонниц сериала не согласилась бы с такой оценкой. В своих комментариях к подкастам и коротким видео, где представлены интервью со сценаристами, шоу-раннерами и актерами, принимавшими участие в создании мини-сериала, эти женщины наперебой высказывают восхищение образом Дракулы и эротической притягательностью сыгравшего его Клауса Банга, проявляя к персонажу вполне гетеросексуальный интерес



(Netflix Nordic, 2020-a). Для нас важно, что сам образ несет в себе такой мощный эротичный заряд, создатели и актер настолько продуманно задали эту сексуальную притягательность, что ориентация тут не имеет значения: Дракула-2020 излучает сексуальный соблазн и делает это сознательно и усердно.

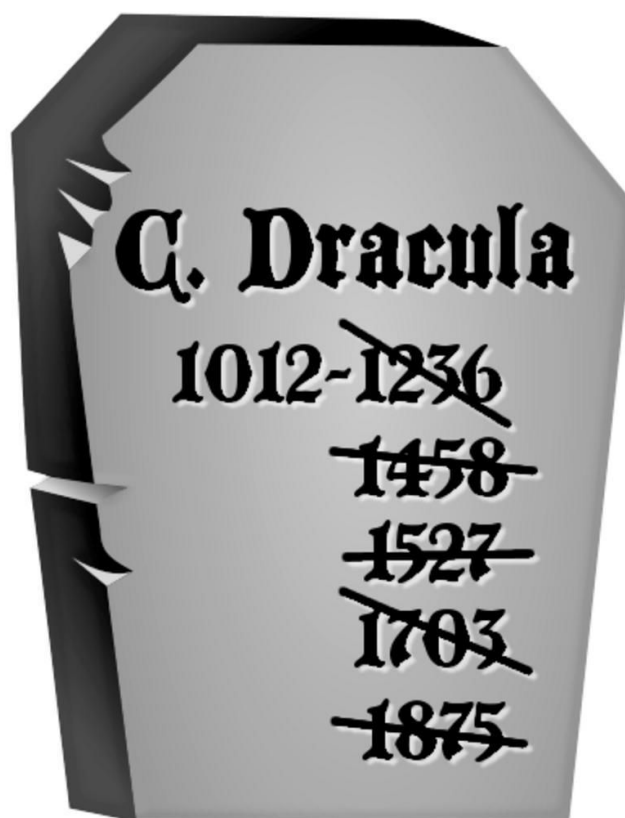
Откровенно эротических сцен в сериале при этом немного: во сне Харкер занимается сексом со своей невестой (оба персонажа одеты), чье лицо вдруг превращается в лицо Дракулы. В последнем эпизоде, в самом конце, героине мерещится, что она занимается сексом с Дракулой (персонажи обнажены, но затянuty солнечной дымкой). Одна из самых вызывающе-сексуальных сцен сериала – обнаженный Дракула, только что гротескно вылезший из волчьих кишок, провокационно расхаживает возле ворот монастыря, перед лицом целибатных монахинь, вооруженных при этом фаллическими деревянными кольями, и надеется, что одна из них скоро сломается, пригласит его войти и позволит завоевать себя (тут зрителям мельком показали обнаженные ягодичы героя). Насмешливая сестра Агата героически выступает против его агрессивной маскулинности, отражая сексуальные и психологические атаки Дракулы не кулаками и кольями, но усилиями воли и интеллекта.

В сериале нет недостатка в эротических намеках и провокациях. Вышеприведенный эпизод с Дракулой, который вдруг на мгновение оказывается сексуальным партнером Харкера, сам по себе очень характерен. В такие игры создатели сериала не устают играть со зрителем. Выбираясь из шкуры волка, обнаженный Дракула делает в сторону монахинь пригласительный жест и радостно заявляет: «Дамочки, я люблю (читай: лобковые) волосики!». Создатели фильма просто не дают нам забыть о сексуальной составляющей персонажа. Когда в той же сцене Дракула замечает, что женщины отводят от него глаза и выражает сомнение в их отваге, сестра Агата сразу реагирует: «Ты обнажен, а они – монахини». Допрашивая Харкера о его пребывании в замке вампира, сестра Агата внезапно и без всяких переходов оглушивает его и зрителя вопросом: «Вы переспали с графом Дракулой?». Она хочет узнать, как именно передается вампиризм: может быть, половым путем? Харкер не переспал с графом Дракулой, он всего лишь послужил для него источником пищи, но для вампира этого достаточно, чтобы назвать Харкера «своей невестой». Так что квир-прочтение сериала тоже имеет место быть, это все та же игра со зрителем в эротические догонялки: будет не будет, любит не любит, переспит не переспит? Ну и конечно классический квирбейтинг: гей или натурал? И хотя в своих интервью сценаристы отвергают уточняющие прочтения, подчеркивая, что их Дракула – «вампир равных возможностей», «бигамициден», «не ходит с людьми на свидания» (BBC Dracula, 2020-b), они довольно при этом усмеваются: именно такой эффект и был ими запланирован.

**“I don’t want to disturb you – it spoils the flavour”.**

### **Юмор в сериале**

Если эротика и сексуальный соблазн является движущей силой сериала, кровью, которая течет по его венам, то юмор – его главное украшение, одна из его важнейших составляющих частей. Сам замысел сериала возник во время дружеского обмена шутками: по словам Марка Гэтисса, на премьере фильма «Отвратительная невеста», входящего во франшизу «Шерлок», он сказал заказчику франшизы, что актер Бенедикт Камбербэтч в викторианском костюме похож на графа Дракулу. Тот в шутку посоветовал именно этой темой – Дракулой – и заняться после «Шерлока». Присутствовавший при этом Стивен Моффат так же в шутку подтвердил, что именно этим они, наверное, и займутся. Идея экранизировать «Дракулу», как говорят оба сценариста, возникла там и тогда (BBC Dracula, 2020-a).



**Рис.9. Образчик «вампирского юмора»**

**Figure 9. An example of "vampire humor"**

Юмор в сериале все время балансирует на грани, раздражая пуристов. Этот юмор – черный, иногда гротескный, часто жуткий – столь обилен, что позволяет отнести сериал к жанру «черная комедия». Дракула здесь





изощряется в жестоких шутках с первого до последнего момента своего экранного времени, а когда шутит не он, то слово предоставляется сестре Агате. Она насмехается над вампиром, показывая своими не менее остроумными репликами как смехотворны и достойны жалости его претензии на величие. А поскольку в самой сокровенной глубине души он с ней согласен, то выслушивает эти насмешки с живым любопытством и даже видимым удовольствием.

Иногда этот юмор бывает серьезным и горьким. Сестра Агата так объясняет Харкеру свое пребывание в монастыре: «Как и многие другие женщины, я заперта в ловушке безлюбного брака, сохраняю видимость ради крыши над головой».

Порой сериал намеренно театрален, кидаясь от выпренности к мучительной жестокости. По словам самих создателей (Gattis & Moffat, 2020), эти переходы от юмора к пыткам должны показать, насколько мало Дракула заботится об отнимаемых им жизнях; ему нравятся люди, но он не уважает их ни на грош, он сравнивает их с прекрасными цветами – но цветы ведь для того и нужны чтобы их срывать, вот и он просто использует людей для пропитания. Клаус Банг поясняет (Nettflix Nordic, 2020-b), что играл своего персонажа так, чтобы он казался наиболее жутким именно в момент, когда острит, чтобы переход от юмора к насилию бил зрителю по нервам.

### **“Content works both ways”. Заключение по первой части**

Возможно, причина исследовать Дракулу сейчас, когда мы вступаем в 2020-е годы, становится наиболее очевидной в эпизоде «Темный компас». После того, как в «Правилах зверя» был обрисован персонаж и навеваемый им мрачный готический ужас, в «Кровавом судне» он выступает в роли ненадежного рассказчика собственной истории, повествуя о событиях на корабле «Деметр» плененной Агате, третий и последний эпизод представляет Дракулу как современного опасного сексуального хищника, оперирующего на фоне урбанистического пейзажа. Упадок морали и заикленность на себе кристаллизуются в характере Люси Вестенра (Лидия Уэст), миллениалки эпохи Инстаграма, вся жизнь которой проходит через призму ее собственного эго и осознания собственной привлекательности. Тихий книжный червь Сьюард искренне любит ее, а развязный американец Куинси наслаждается ее сексуальностью, Дракула же видит в Люси идеальное воплощение того, что он ищет на протяжении всего сериала: готовность к смерти, что в контексте прочитывается как добровольное согласие на абьюз.

Дракула в исполнении Клауса Банга элегантен, экзотичен, остроумен, но в то же время не дает забыть зрителям, что его персонаж – настоящий злодей, и основное его занятие на экране – контролировать всех, с кем он пересекается, с помощью насмешек, запугивания и унижений. Сам актер, объясняя свой творческий метод в многочисленных интервью (например, здесь: Nettflix Nordic, 2020-b) говорит, что его Дракула не сильно отличается



от остальных людей, он хочет того же, что и все: есть и общаться. Но это не совсем так. Судя по тому, что делает Дракула на экране, единственный вид общения для него – это унижать и издеваться, пусть даже жертва, не зная, что перед ней вампир, не понимает, в чем состоит насмешка. А уж если жертва знает, то ядовитые остроты Дракулы становятся особенно омерзительны, потому что, наигравшись всласть со страхом жертвы, подразнив ее парадоксами типа «Я люблю людей», «Я убиваю людей так же, как вы обрываете цветы», Дракула неизменно закончит кровавой трапезой.

Мы видим истинную глубину его чудовищной природы как в первом, так и во втором эпизодах, где становится очевидна его социопатия и его зависимость. Что бы ни говорил Дракула о любви к людям и срывании цветочков, он зависит от своего источника питания как наркоман от дозы, простой вид крови доводит его до иступления.

Бессмертный Дракула здесь – символ вечной как мир токсичной маскулинности, которая стремится контролировать не только женщину, но саму человеческую сексуальность, человеческую жизнь и человеческую смерть. В какой-то степени Дракула получает то, что хочет в конце сериала, только не так, как он себе это представляет. Отбрасывая метафоры и мифические конструкции, сериал дает в конце своему персонажу осознание того, что власть, контроль и согласие «работают в обе стороны»: идеальный контроль – это власть над своими собственными страстями; согласие, вырванное силой, не согласие вовсе, а самообман, а настоящее согласие предполагает движение навстречу. О том, как я понимаю этический смысл сюжета и что, по-моему, означает концовка, я расскажу во второй части статьи, «Темная телесность: зомби, вампиры и эротика», которая планируется к публикации в 4 номере журнала «Corpus Mundi» за 2020 год, в тематическом выпуске «Зомби».

А первую часть можно завершить так: зритель, согласившись в очередной раз обратиться к образу графа Дракулы, откроет для себя в анализируемом сериале мужественную, мрачно-комичную и безжалостную деконструкцию власти, контроля и согласия.

---

## Список литературы

---

- Aloi, P. (2020). Watch Closely: The Latest “Dracula” is Bold and Bloody. Retrieved from <https://artsfuse.org/193441/watch-closely-the-latest-dracula-is-bold-and-bloody/>
- Auerbach, N. (1995). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BBC Dracula (2020-a). How we brought Dracula back from the dead. In BBC Podcasts. Retrieved from <https://youtu.be/1AHtOB47zMk>
- BBC Dracula (2020-b). Claes Bang, Mark Gatiss, Steven Moffat, Sue Vertue In MCM Comic Con. Retrieved from <https://youtu.be/LFRU3Lf9tZ0>



- Bell, M. E. (2001). *Food for the Dead: On the Trail of New England's Vampires*. New York: Carroll and Graf.
- Black, A.J. (2020). *DRACULA: a sinewy, self-aware deconstruction of power, control and consent*. Retrieved from <https://wemadethisnetwork.com/2020/01/04/dracula-a-sinewy-self-aware-deconstruction-of-power-control-and-consent/>
- Boyer, P. (1994). *The Naturalness of Religious Ideas: A Cognitive Theory of Religion*. Berkeley: The University of California Press.
- Boyer, P. (2001). *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*. New York: Basic Books.
- Brite, P.Z. (1994). *Lost Souls*. Penguin.
- Browning, J.A., Picart C.J. (2009). Introduction: Documenting Dracula and Global Identities in Film, Literature, and Anime. In *Draculas, vampires, and other undead forms: essays on gender, race, and culture*. Lanham, Maryland, Toronto, New York Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.
- Dorn, M. (1994). *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Gattis, M., Moffat S. (2020). *In Search of Dracula*. Documentary film. Retrieved from <https://www.acfun.cn/v/ac26341433>
- Holder, N. (1998). *Buffy the Vampire Slayer. The Angel Chronicles, Volume 1*. An Archway Paperback.
- Holland, T. (1997). *The Vampyre. The Secret History of Lord Byron*. Warner Books.
- Idato, M. (2020). *Dracula finds new life in the modern world by fusing scary with camp*. Retrieved from <https://www.smh.com.au/culture/tv-and-radio/dracula-finds-new-life-in-the-modern-world-by-fusing-scary-with-camp-20200108-p53pqh.html>
- Jenkins, M. (2009). *Vampire forensics: uncovering the origins of an enduring legend*. E-book. Washington, D.C.: National Geographic Society.
- Kaplan, M. (2012). *Medusa's Gaze and Vampire's Bite. The Science of Monsters*. NY, London, Sydney, New Delhi: Scribner.
- McPherson, M. (2020). *Dracula: a dribbling, messy Monster of a Miniseries*. Retrieved from <https://www.filminquiry.com/dracula-miniseries-review/>
- Miller, S. (2003). Nursery fears made flesh and sinew: Vampires, the Body and Eating Disorders: A Psychoanalytic Approach. In *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil. Conference Proceedings*. Budapest, Hungary. Pp. 53-58.
- Nettflix Nordic (2020-a). Claes Bang on THAT scene in Dracula. In *Nettflix Nordic*. Retrieved from <https://youtu.be/zABDt7Rjjak>
- Nettflix Nordic (2020-b). Claes Bang on being Netflix's Dracula. In *Nettflix Nordic*. Retrieved from <https://youtu.be/EjYbfvdEVyg>
- O'Shea, K. (2020). BBC'S Dracula-2020. Retrieved from <https://warped-perspective.com/index.php/2020/01/10/bbcs-dracula-2020/>
- Rice, A. (1998). *The Interview with the Vampire*. Warner Books.
- Saberhagen, F. (2011). *The Dracula Tape*. UK: JSS Literary Productions
- Saler, B., Ziegler, C. (2003). Dracula and Carmilla: Mythmaking and the Mind. In *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil. Conference Proceedings* (pp. 17-21). Budapest, Hungary.



- Sexton, D. (2020). *Dracula: This gory retelling of the classic horror story is a bloody masterpiece*. Retrieved from <https://www.standard.co.uk/culture/tvfilm/dracula-bbc-review-a4325041.html>
- Smaji, S. (2009). Dracula and duty. *Textual Practice*, 23(1), 49-71.
- Tallerico, B. (2020). *Creators of Modern Sherlock Bring Dracula to Life on Netflix*. Retrieved from <https://www.rogerebert.com/streaming/creators-of-modern-sherlock-bring-dracula-to-life-on-netflix>
- Саракаева, Э.А. (2020). Идентификация верующих с божествами в религиозных культах Южного Китая. *Религиозная Идентичность и Межкультурные Коммуникации. Материалы Всероссийского научного семинара* (с. 82-87). Астрахань.
- Якушенков, С.Н. (2012). Эволюция образа Чужого на примере европейского дискурса о вампирах (О бедном вампире замолвим мы слово). *Каспийский регион: Политика, Экономика, Культура*, 2(31), 263-269.

## References

---

- Aloi, P. (2020). *Watch Closely: The Latest "Dracula" is Bold and Bloody*. Retrieved from <https://artsfuse.org/193441/watch-closely-the-latest-dracula-is-bold-and-bloody/>
- Auerbach, N. (1995). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BBC Dracula (2020-a). *How we brought Dracula back from the dead*. In BBC Podcasts. Retrieved from <https://youtu.be/IAHtOB47zMk>
- BBC Dracula (2020-b). *Claes Bang, Mark Gatiss, Steven Moffat, Sue Vertue In MCM Comic Con*. Retrieved from <https://youtu.be/LFRU3Lf9tZ0>
- Bell, M. E. (2001). *Food for the Dead: On the Trail of New England's Vampires*. New York: Carroll and Graf.
- Black, A.J. (2020). *DRACULA: a sinewy, self-aware deconstruction of power, control and consent*. Retrieved from <https://wemadethisnetwork.com/2020/01/04/dracula-a-sinewy-self-aware-deconstruction-of-power-control-and-consent/>
- Boyer, P. (1994). *The Naturalness of Religious Ideas: A Cognitive Theory of Religion*. Berkeley: The University of California Press.
- Boyer, P. (2001). *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*. New York: Basic Books.
- Brite, P.Z. (1994). *Lost Souls*. Penguin.
- Browning, J.A., Picart C.J. (2009). *Introduction: Documenting Dracula and Global Identities in Film, Literature, and Anime*. In *Draculas, vampires, and other undead forms: essays on gender, race, and culture*. Lanham, Maryland, Toronto, New York Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.
- Dorn, M. (1994). *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Gattis, M., Moffat S. (2020). *In Search of Dracula*. Documentary film. Retrieved from <https://www.acfun.cn/v/ac26341433>
- Holder, N. (1998). *Buffy the Vampire Slayer. The Angel Chronicles, Volume 1*. An Archway Paperback.



- Holland, T. (1997). *The Vampyre. The Secret History of Lord Byron*. Warner Books.
- Idato, M. (2020). *Dracula finds new life in the modern world by fusing scary with camp*. Retrieved from <https://www.smh.com.au/culture/tv-and-radio/dracula-finds-new-life-in-the-modern-world-by-fusing-scary-with-camp-20200108-p53pqh.html>
- Jenkins, M. (2009). *Vampire forensics: uncovering the origins of an enduring legend*. E-book. Washington, D.C.: National Geographic Society.
- Kaplan, M. (2012). *Medusa's Gaze and Vampire's Bite. The Science of Monsters*. NY, London, Sydney, New Delhi: Scribner.
- McPherson, M. (2020). *Dracula: a dribbling, messy Monster of a Miniseries*. Retrieved from <https://www.filminquiry.com/dracula-miniseries-review/>
- Miller, S. (2003). Nursery fears made flesh and sinew: Vampires, the Body and Eating Disorders: A Psychoanalytic Approach. In *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil. Conference Proceedings* (pp. 53-58). Budapest, Hungary.
- Nettflix Nordic (2020-a). Claes Bang on THAT scene in Dracula. In *Nettflix Nordic*. Retrieved from <https://youtu.be/zABDt7Rjak>
- Nettflix Nordic (2020-b). Claes Bang on being Netflix's Dracula. In *Nettflix Nordic*. Retrieved from <https://youtu.be/EjYbfvdEVyg>
- O'Shea, K. (2020). BBC'S Dracula-2020. Retrieved from <https://warped-perspective.com/index.php/2020/01/10/bbcs-dracula-2020/>
- Rice, A. (1998). *The Interview with the Vampire*. Warner Books.
- Saberhagen, F. (2011). *The Dracula Tape*. UK: JSS Literary Productions
- Saler, B., Ziegler, C. (2003). Dracula and Carmilla: Mythmaking and the Mind. In *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil. Conference Proceedings* (pp. 17-21). Budapest, Hungary.
- Sarakaeva, E. A. (2020) Identification of believers with deities in religious cults of Southern China. In *Religious Identities and Intercultural Relations* (pp. 82-87). Astrakhan.
- Sexton, D. (2020). *Dracula: This gory retelling of the classic horror story is a bloody masterpiece*. Retrieved from <https://www.standard.co.uk/culture/tvfilm/dracula-bbc-review-a4325041.html>
- Smaji, S. (2009). Dracula and duty. *Textual Practice*, 23(1), 49-71.
- Tallerico, B. (2020). *Creators of Modern Sherlock Bring Dracula to Life on Netflix*. Retrieved from <https://www.rogerebert.com/streaming/creators-of-modern-sherlock-bring-dracula-to-life-on-netflix>
- Yakushenkov, S.N. (2012). The evolution of the image of the Other on the example of European discourse about vampires (We will say a word about the poor vampire). *Caspian region: Politics, Economy, Culture*, 2(31), 263-269.



## «Huge, Disgusting, Corpulent, A-Hundred-Throats»: a Philosophical Study of the Fence and Other Monsters (Review of the book Savchuk V.V. Fence as a Balance of Forces. St. Petersburg: Publishing house Academy of Culture Research, 2021. – 249 p.)

---

**Konstantin A. Ocheretyany**

St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia. Email: [kocheretetyany\[at\]gmail.com](mailto:kocheretetyany[at]gmail.com)

### Abstract

---

The text is a contemplation review of the new book by V.V. Savchuk. Fence as a balance of power. (St. Petersburg: Publishing House “Academy of Culture Research”, 2021. – 249 p.). The book raises a wide range of problems: the world as an extension of the skin, cultural rhythms of the collective body, principles of building trust and openness, mechanisms of psychological isolation and social distancing, current forms of environmental reflection and art practice. The fence turns out to be one of those limiting things, after the invention of which it is not clear how to think of culture without it. An excursion into the author's thought is given, the logic of the narrative being built is commented to reflect on the embarrassing omnipresence and inevitability of the fence. How did culture end up crucified on the fence? When is the fence not a source of comfort, but of excess discipline and increasing anxiety? What is intimidation fraught with? All these questions are outlined and deeply investigated by the author, while the task of this text is to maximize attention both to the book and to the problem. In other words, start a productive dialogue about fences – which, paradoxically, has hardly been noticed in humanistic research.

### Keywords

---

Balance of Power; Collective Body; Building Trust; Rubbish; Alienation; Topological Reflection; Performativity; Thanatology; Psychedelic Drift; Downside of Transparency)



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





## **«Обло, озорно, огромно, стозевно...»: философское исследование забора и других чудовищ (рецензия на книгу Савчук В.В. Забор как равновесие сил. СПб.: Издательство «Академия исследования культуры», 2021. – 249 с).**

---

**Очеретяный Константин Алексеевич**

Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, Россия.  
Email: [kocheretetyany\[at\]gmail.com](mailto:kocheretetyany[at]gmail.com)

### Аннотация

Текст представляет собой рецензию-соразмышление на новую книгу Савчука В.В. Забор как равновесие сил. (СПб.: Изд-во «Академия исследования культуры», 2021. – 249 с.). В книге поднимается широкий спектр проблем: мир как продолжение кожи, культурные ритмы коллективного тела, принципы формирования доверия и открытости, механизмы психологической изоляции и социального дистанцирования, актуальные формы экологической рефлексии и арт-практики. Забор оказывается одной из тех предельных вещей, после изобретения которой непонятно как мыслить культуру без нее. Дается экскурс в мысль автора, комментируется логика выстраиваемого повествования для продумывания смущающей вездесущности и неотменимости забора. Как культура оказалась распята на заборе? Когда забор оказывается не источником комфорта, а избыточной дисциплины и увеличивающихся тревог? Чем чревато устрашение? Все эти вопросы намечены и глубоко исследованы автором, задача же данного текста — привлечь внимание равно как книге, так и к проблеме. Иными словами начать продуктивный диалог о заборах — который парадоксальным образом в гуманитарных исследованиях почти не был замечен.

### Ключевые слова

равновесие сил; коллективное тело; формирование доверия; мусор; отчуждение; топологическая рефлексия; перформативность; танатология; психоделический дрейф; обратная сторона прозрачности



Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная



## Почему забор?

«Я победил мрамор и сделал его пластичным, как воск...» — будто бы сказал Джованни Лоренцо Бернини о своей скульптуре «Похищение Прозерпины» (1621-1622). «Я сумел материализовать ритм культуры, найти предельное воплощения ее мерам и брешам, границам и переходам, колебаниям и сопротивлениям; когда я удержал вещество материализованного ритма культуры — понял, что держусь за забор» — так мог бы сказать Валерий Савчук со свойственной ему иронией о сделанном глубоком открытии. Автор предлагает вспомнить о предельных вещах: не только о таких как эрос, полемос и танатос (без которых — ничего, и с которыми непонятно что делать), но о подобным веревке, ложке, молотке, колесе, ножницах, книге, по Умберто Эко, который заметил: «после того, как они были изобретены, ничего лучше уже не придумаешь» (Карьер, Эко, 2010). Забор — предельный объект, парадоксальный объект: без него — ничего, отсутствие всех меток, с ним — непонятно, что делать и после того, как он изобретен уже нет пути обратно. Если, например, Эрнест Ренан предлагает отважиться на мысленный эксперимент и, изъяв в воображении из европейской культуры идею христианства подумать, что вообще от нее останется (Ренан, 1990, с. 349), Валерий Савчук после захватывающего путеводителя в мир заборов оставляет читателя с мыслью: «А что вообще было если бы вдруг заборы исчезли?» Редко, когда удается зафиксировать материальную выраженность рефлексивных ритмов в культуре столь полно и на столь глубоко утопленным в бессознательное привычкой объектах. Конечно, можно вспомнить похожие проекты Д. С. Лихачева о семантике садово-парковых стилей, где сад являет мирочувствование эпохи (Лихачев, 1998), или камень и его освоение для выражение духовных стремлений эпохи у Жоржа Дюби (Дюби, 2002), а также императив Жиля Делеза: «экран может быть мозгом» (Делёз, 2004, с. 195) — но, список подобных решительных обобщений всегда слишком мал: он требует эрудиции, воли, отваги, отсутствие академической зашоренности, чувства. Вопрос о заборах, иными словами вопрос с головокружительным метафизическим расширением. Мы предпочитаем искать в заборах лазейки, возводить или обходить их, рвать о них одежду, биться головой — но это не приводит к тому, что мы их замечаем. Настало время вместе с автором подумать о заборах в трех модусах: помыслить забор как эрос (т.е. рождение и поддержание жизни), забор как полемос (т.е. как формы борьбы за престиж, признание, значение), забор как танатос (поставить к стенке забора и обрести последнюю ограду или точнее оградку).

## Забор как Эрос

Забор для коллективного тела — то же, что кожа для тела индивидуального. Змея в течении жизни выбрасывает кожу, человек в течении жизни в нее



входит. Плетение кожи — эрос на анатомическом и символическом уровне — сердце, ставшее внешним. Валерий Савчук начинает с необходимости посмотреть в сердце культуры и сменить оптику. Не в том простом смысле что нам не хватает инструмента, сосредоточенности созерцания и свежести взгляда. Чем больше мы стремимся с помощью технологий охватить взглядом, тем меньше это затрагивает нашу кожу — вызывает аллергию, мурашки, хоть какое-то чувство затронутости миром. Над миром мы парим, но в нем не живем — его не касаемся, им не затронуты. Или просто забыли об этом? Отсюда, предлагаемый автором рецепт: вообще отказаться от взгляда и вчувствоваться в то, как вырастают в собственную кожу, переключиться на тело, его привязки, связи, укорененности. Легко можно реконструировать рождение новоевропейской рациональности из оптических иллюзий: *laterna magica* иезуитов и проекции тени для овладения коллективным воображением (Киттлер, 2009); визуализация природы, посредством новых артефактов, в экспериментах (столб Торричелли, вакуумный насос Бойля и т.д.) (Shapin, Schaffer, 1985) — как претендующее на универсальность средство убеждения, прямая перспектива и возникшая благодаря ей оптическая согласованность, где даже воображаемые объекты предстают в согласии с реальными правилами (что конечно привет к секуляризированному взгляду и расколдовыванию мира, а также к сопутствующим разочарованиям), печатный станок и легко доступная обозримость эпистемических образцов в изображениях, схемах, проекциях — иными словами универсально-тиражируемые неизменяемые мобильности (Латур, 2017, с. 95-156). Но в тот самый момент, когда разум обретает глаз — он тут же лишается тела, привязок к земле, оптические иллюзии оказываются идеологическими иллюзиями, средством левитации, письмом слепых, предназначенных зрячим. Валерий Савчук предлагает уйти от оптических констант в работе разума — от всей игры метафор и метонимий, стимулирующих (или скорее, канализирующих) наше мышление к трансценденции и обратиться к цельной включенности, к телесной вовлеченности, к живой связи — к топологической рефлексии исследующий забор как кожу, испещренную эрогенными зонами (которые в то же время являются зонами боли). «Стремясь к чистоте рефлексии, трансцендентальный субъект неумолимо отделял себя от ландшафта и климата, от политики и эстетики, а в конечном итоге и от совокупности проблем, включая экологию, демографию и медиакультуру данной местности» (здесь и далее, где цитируется рецензируемый автор ссылки даются по предмакету книги, выходящей в самое ближайшее время и есть слабая вероятность, что при издании страницы будут +/- смещены, с. 16). Пока чистый разум видел в теле нечистую силу — бессознательное, витальное, дорассудочное или даже доорганическое... оказалось, что необходимо вернуться к неорганическому — к материальному пределу мысли. Зигмунд Фрейд обнаружил, что жизнь — окольный путь к смерти, а организм приходит к гомеостазу не напрямую, но путем постепенного балансирования



энергий и выстраивания преград — символов, образов, текстов, формул, заборов (все это — затяжной трип, Todestrieb). Колыбель тогда меняет значение — это не начало жизни, а удержание ее утекания, растрачивания, замедление смерти в ритме сна. Забор — первая колыбель как сновидческая ловушка, удерживающая жизнь и замедляющая смерть. Мысль, культура, человек существуют внутри этой колыбели — материальных пределов, но задача жизни взять на себя даже неорганические условия — замедлить влечение к смерти и забор, возможно, первый работающий замедлитель, который стал проводить и другие ритмы — уплотнения, интенсификации, ускорения, увеличения пластичности жизни. Задолго до того, как люди поняли, что космос не есть порядок, а только стремление к нему, а сам порядок как космическое равновесие является остыванием жизни, они уже сопротивлялись этому процессу внутри заборов — там, где очаги и храмы, дома и животные, там, где даже запахи дерьма являются запахами близко подступившей (и медленно уходящей) жизни.

Уходя в землю забор заземляет мысль: «Опираясь на опыт мышления тела, на опыт отношения к окружающему миру как к продолжению кожи, рефлексия неумолимо обретает топологические черты» (с. 20). Забор замедляет работу смерти, интенсифицирует и углубляет процессы жизни, возможно даже впервые обращает ее на саму себя. Согласно автору, первые заборы строили не только для того, чтобы кто-то не пришел к человеку (зверь, дух, чужак, мертвец), но для того, чтобы человек не ушел от самого себя (и не стал, соответственно, зверем, духом, чужаком, мертвецом) — чтобы жизнь не распылялась, а возвращалась. Забор — есть равновесие сил, защищая жизнь от распыления в пространстве, а также сопротивляясь имплозии, предельному сжатию становится мнемонической осью коллективной суггестии, мембраной обращающий жизнь на саму себя, в рост, развитие, совершенствованию как отказу от альтернатив — на право обещать, на боль быть человеком, т. е. каждый день приходить в себя, просыпаться в тех же стенах, в том же теле, в том же сознании, к той же работе, в тех же культурных метках, он ограничивает как рассеяние, так и имплозию. Родовое тело старше тела индивидуального и до того как у человека появилось чувства тела (как своей ноши) у него было чувство, рода, территории, до собственной кожи (культуры вины и стыда, социальной дистанции и поведенческой дисциплины) уже был забор как питающая мембрана. Библия рассказывает, что Каин убийца Авеля — основатель городов. При этом ему в качестве наказания было предписано вечное скитание. Противоречие латинской Вулгаты (где Каин — *vagus et profugus*) снято уже Септуагинтой, где Каин (*στένων καὶ τρεμὼν* — стенающий и трясущийся). Каин основатель оград... могильных, городских, сам скован оградой и при этом постоянно перемещается вдоль нее, во времени, в культуре, в сознании. Город колеблется в своих границах, но питается волнами собственных энергий. Земля забранная — интенсифицирует духовные и культурные процессы. Сравним, описанное с диалогом Платона «Политик» —



где Кормчий, управитель Космоса, оставляет кормило и космос начинает вращаться под воздействием судьбы и врожденного вожделения, следовательно вырождается, животные дичают, люди запираются в городах. Забор здесь взятие судьбы в свои руки, отказ от ухода от себя ради продвижения в себя, пусть это продвижение и окажется блужданием, стенанием и тряской — все это муки рождения. Раньше эрос означал стремление вовне, задача забора — суггестия, система отражений, взятие эроса на себя — напомним, что лабиринт, например, — это материнское лоно, а забор от глагола «забрать», далее из праслав. \*bъrati имеет значение бремени, беременности, рождения.

Забор — любовное собирание стихий в коллективном теле, реорганизация неорганических условий для рождения и возрождения органичных форм взаимодействия, взаимопонимания, согласия — для новых форм жизни. И здесь интересны телесные аспекты теории заборов, которые прослеживаются автором в сопутствующих главах («Забор пространства», «Забор как мембрана»): 1) забор — суггестивен и аттрактивен: им были зачарованы еще до изобретения сцены и экрана; 2) забор — эротичен, он соблазняет и обещает; 3) забор — очаг жизни, плавильный тигель для человеческого материала, рождающее лоно. За забором, — «безводные пески и дикие звери», или: «Болота Мрака», или: «Скифские морозы», или: «Ледовитое море» (Плутарх, 1961, С. 5), молчание о котором я не знаю и которое не хочет знать обо мне — там может лежать желание и скитание, приключение и надежда, но они обладают перформативным характером и любой, отваживающийся на путь не сможет сохранить свои навыки неизменными — не сможет вернуться за забор тем каким был. Парадоксальным образом люди чаще выходят за забор не потому, что хотят вообще покинуть границы, а потому что хотят оказаться внутри других оград, переродиться — там, где техники тела и поведенческие стратегии, активности и мобильности вызывают большой соблазн. Забор, может быть, не только любовными объятиями, определяющими контур коллективного тела, но и предметом ревности, осмеяния, осквернения, насильного овладения — полемосом.

### **Забор как Полемос**

В 1957 году историк Эрнст Канторович (Канторович, 2015) перевел проблему телесности в область того, что он сам охарактеризовал «политической теологией» показав, что юристы, историки и теологи Средневековья и раннего Нового времени фактически удвоили короля (по аналогии с богочеловеческим телом Христа) понимая его как смертного индивида и как сакральную институцию; тело короля с одной стороны продукт природы и с другой стороны — ритуалов и церемоний. В 1649 г., когда Палата общин казнила природное тело короля Карла I Стюарта, она же унаследовала его политическое тело. Но, что, если тело короля уже прежде казни реального



монарха было символически распято на заборе — иначе говоря, что, если забор в своей форме — расширения, удлинения, плетения, создавал (в)не—человеческое сакральное тело, которое было до императора, короля, монарха, сюзерена? Отсюда проблема символики забора, воображения им улавливаемого или провоцируемого, а также сопутствующих императивов и перформативов. Ведь даже в брешь забора не надо заглядывать, чтобы толкнуться с собственным гипостазированным воображением, приближаясь к нему, что-то уже происходит в нас самих — что-то амбивалентно охватывающее наше присутствие. Так соглядатай, заглянувший за забор, выскажет лишь неопределенное: «Да... Живут, же, прости Господи, тьфу!». В книге «Эмоциональная логика капитализма» Мартейн Конингс принимает попытку использовать перформативную теорию иконического знака в применении к деньгам, представив денежный знак не в качестве социального конструкта или коллективной иллюзии, а в качестве означающего, содержащего в себе полноту присутствия (Konings, 2015). Забор также не производит иллюзии задних миров, т.е. ни к чему не отсылает, а скорее интенсифицирует присутствие, т.е. обладает колоссальной аффективной и перформативной силой. Забор не знак — но чистое присутствие: «Любая материальная ограда включает момент нематериальный (символический, до-правовой, мифологический), оправдывающий право владеть этой землей, господствовать над людьми, на ней живущими, и, напротив, любая нематериальная ограда с неизбежностью овеществляется» (с. 29). Забор сам может создавать величие призрачной королевской гробницы — которую хотят разграбить и бояться проклятий. Ведь то, что вызывает любовь, воспаляет и ревность. Забор даже как неорганический, мертвый плохообработанный лес (аристотелевская «лесина», ὕλη) в перформативном символическом измерении интенсифицирует присутствие и становится формой форм, душой, жизнью — забирающий все внимание и силы, пробирающей кожу булавочными иглами ужаса, выливающийся в чувство настоящего, подлинного — проливающийся татуировкой, открывающийся раной, кровью. Забор становится экраном полемоса, пунктом обменом жизни на смерти, жертвы на жизнь: возвышенным одновременно в вещественно-количественном и в мистико-чувственном смысле, которая через традицию от Лонгина до Канта становится экзистенциальной открытостью в поздних философских изводах. Чем он выше, чаще, причудливее — тем больший жар вокруг сердца он разжигает. Не случайно одна из древнейших историй человечества — история осажденного (и обреченного) города: в заборе сплетены борьба и труд — два ключевых вида полемоса, драйвера социокультурных интерфейсов: причем кажется, что чем больше силы следует приложить для преодоления забора — тем большим количеством труда можно пренебречь после. Изначальный импульс осады — пренебрежение к труду создателей преграды. Труд облагораживает человека, но он же может превратить его в животное. Чем больше забор походит по форме к стене, чем дольше он обустроивается, чем больше сил он требует — тем больше он отчуждает, нежели объединяет —





уходят поколения, а стена еще не достроена, нужно обслуживание, что вызывает дополнительные тревоги и заботы — исходный Другой превращается уже не в зверя или в Бога, а в призрака, который тем могущественнее, чем дальше, тем влиятельнее, чем менее материален — он вызывает головокружение и чувство потерянности. Те же, кто смотрит на забор извне — полагают найти за ним ослабленных и пресыщенных. Им завидуют, их ненавидят, а сам забор — воспринимают как судьбу несправедливо распределившею (отделившею) блага. Достаточно вспомнить вал Адриана светскую проекцию священного Померия или Великую китайскую стену, которую, по массовым домыслам, видно из космоса (считай — видит сам Космос, ведь она в Поднебесной). А между этими легендарными «заборами» уже кипит великое переселение народов — намечены будущие крестовые походы, личностный мистицизм, географические открытия, технологическая и интеллектуальная революция. Недаром как отмечает историк-баталист Франко Кардини: «Великая Римская империя, окруженная оборонительным валом, — осажденная крепость. На противоположном конце Евразийского континента поднялась Великая стена. Из-за нее другие глаза внимательно и настороженно вглядывались в горизонт. И в них тот же страх» (Кардини, 1987, с.171). Он же добавляет: «В одном из документов, относящихся ко времени крестовых походов, подчеркивается, что при взятии Иерусалима в 1099 г. вместе с живыми на штурм шли и все те, кто погиб в пути» (Кардини, 1987, с. 135), т.е. никогда забор не ослабляет притяжение.

Забор вызывает дрейф — геополитический и психопатологический, о нем мечтают, им грезят, на нем хотят быть распятыми, брешь в нем хотят закрыть своим телом, к нему стремятся и после смерти. Следовательно забор — производит больше эмоций чем понимания, а потому надежнее инспирирует чувство, чем рефлексию и главное из этих чувств — чувство несправедливости, оставленности, незащищенности — начало права. До того, как правовая система (регулятивы к монополизации насилия) появилась в записи — она существовала в качестве заборов. Тяжба, обет, прения действуют даже за гробом и все это как на магнитный полюс направлено в сторону оград, заборов и стен только потому, что они переводят чувство оставленности в форму выставленности. Чем больше тревога, чем более слабы обещания, чем меньше доверия — тем выше заборы и все же — за самым высоким забором видят самую высокую силу, могущество, дисциплину. Дисциплина ведь тоже не есть нечто рассудочное, скорее нечто что надежно определяет практики поведения, до всякого понятия: ее не столько осознают, сколько желают. Следовательно, от забора ждут дисциплины, точнее, чем больше к забору приближаются, тем больше о нем грезят: о расписании, заявленных правилах игры, структурах обмена и иерархической логике. О том, что все тревожащее меня в заборе как воплощенной дисциплине перейдет в то, чему завидуют другие — и даже за мои страхи, неврозы, беспокойство будут бороться другие, если они воплотить эти состояния в заборе. На ленту Мебиуса похож забор



поскольку тревога, скользящая вдоль него, не меняя стороны легко переходит в зависть: и вот кажется, что там не меньше уверенности, а больше жизни она интенсивней, острее, разнообразнее. В столбах и перекрытиях заборах мерцает действительность, кружит голову и все — выглядит не тем, чем полагалось. Даже мусор появляется вдоль заборов не случайно поскольку мусор есть только там, где намечена иерархия и неравноправие: следовательно, даже то, что выброшено за забор или у забора из меты осквернения, превращается в символ избыточного потребления, пренебрежения к природе и т.д. Забор и осквернить толком не выходит. Любое насилие, он обращает против самого себя и делает его праздностью — все что терзало меня, отражаясь в заборе начинает терзать других. Забор навязывает полемос для распределения тревог, для превращения самой тревоги в знак избранности и престижа. Отсюда амбивалентность укрепленной территории: свободный переход притязания в истязание и обратно. «Крепость или замок, как места особо охраняемого и, следовательно, безопасного укрытия, в зависимости от обстоятельств легко становились узилищем или успешно совмещали одновременно обе функции» (с. 39). Коллективные тела ведь часто образуются, чтобы компенсировать либидинальные энергии: и не обязательно помнить о варварах (будь это гунны или готы) ищущих заборы, которые можно преодолеть и которые их влекут как раз непреодолимостью, не обязательно обращаться и к древним «болельщикам», партии ипподрома в Византии — «зеленых» (посвященные весне и земле), и «синих» (морю, небесам и осени), которые обороняли город, возводили на престол императоров, получали собственные скульптурные изваяния. Достаточно сходить на стадион современный: где стены — это и престиж, и обязательство, и арена, и тюрьма. И в наше время высокие стены стадиона, возводящиеся исключительно в мирных целях — не пропускать без билетов на футбол или иной спортивный праздник, — легко превращают его в концентрационный лагерь под открытым небом. Примером такого превращения был «Национальный стадион» Чили, который «стал тюрьмой на два месяца — с 12 сентября по 9 ноября 1973 года. За это время через него прошли от 20 до 40 тысяч человек» (с. 40). Избыток обязательств рождает чувство реальности — и автор удачно находит примеры дематериализованных заборов, таких как чувство дистанции, порядка, ответственности, заборов, которые становятся прозрачными и мобильными, таких как экран смартфона, которым можно закрыться, а также заборов, встроенных в архитектурные формы, предназначенные для публичной коммуникации, релаксации, единения. Однако избыток реальности угрожает перейти в отсутствие возможностей. Комфорт, который мы ищем в капсульных оболочках современности — апартаментах, номерах отеля, рабочих местах, личных автомобилях, аватарах в социальных сетях — обратная сторона насилия, поскольку мы все больше обращаемся лишь на самих себя, а значит трудимся только над собой и ведем борьбу только с самими собой: чем больше дематериализуются преграды, тем меньше надежды на их преодоление, тем больше самоограничений налагается



на поведение человека. Чем более комфортна среда к нему, тем больше он обращен на самого себя, тем чаще малейшие его беспокойства лишь усиливаются, ведь им нет противоречия, альтернативы — блуждая вдоль невидимых оград возвращаются к себе не найдя иного, не находя выхода, разрядки. Благодаря открытым интерфейсам мы закрываемся в себе, углубляемся в себя как в Ад. У тех, кто за забором всего много, но с другой стороны, самые обеспеченные — мертвецы, ведь им ничего не нужно. Обещаемая забором надежность и спокойствие легко переходит в тему вечного упокоения.

### **Забор как Танатос**

Меньшинства в истории побеждают. Первая победа меньшинства над большинством — победа живых над мертвыми. Претензии живых со временем оказываются важнее чем почтение к мертвым. Неоднократно отмечалось как кладбища перемещаются из центров городов на окраины, а затем и вовсе вне города. Но забывали впрочем, что и у мертвых есть своя «потребительская корзина»: в древних культурах туда входили даже слуги (египетские ушебти, скифские конные войны), во многих современных туда входит небольшой забор. Как отмечает автор даже имя у этого забора компенсаторно-ласковое по отношению к его размеру и значимости — оградка. Сделаем небольшое отступление и вспомним о изображении «Грибного шамана с пчелиным лицом» с плато Тассилин-Аджер которое приводит Терренс Маккена (McKenna, 1993). На первый взгляд кажется, что тело шамана, проросшее грибами схвачено сеткой — на деле же (поскольку архаическая живопись не знает статического изображения) указывается принцип движения: грибы указывают на трансцендирование (они прорастают между мирами), а то, что казалось «сеткой», предстает как экстатическая захваченность, орнаментальный танец, геометрическое галлюционирование.... Грибной шаман захвачен как галлюцинацией геометрическими узорами и орнаментами, сама абстрагирующая деятельность рассудка становится экстазисом, перед силой, концентрацией и чистотой, которого отступают все мифологические образы. Подобным же образом рассуждает Гегель, говоря о мальчике, бросающем в воду камни — он захвачен не кругами на воде, а силой абстракции (Гегель, 1968, с. 37). Забор, ограда — несет в себе эту галлюцинаторную мощь абстракции. Как отмечает автор, орнамент в некотором смысле — выход забора из самого себя поскольку воплощает воображение пространства вне пространства реального: «орнамент вбирает, возвращая нам и идеальные формы отправления культов, и песни и танцы, и движение рук, берущих холодное оружие, и особенности обхождения данного народа с орудиями труда» (с. 70). Ограды, решетки, орнаменты — таким образом заворачивают абстракцией сильнее чем наркотик фантазмами. Связанно это прежде всего с тем, что абстракция — это повторение, правило, регулярность, место вне места. Выселенность мертвого, а также (как отмечает автор), частое



бесправие и неустроенность при жизни компенсируется их включением в интеллигибельный мир порядка и правил через регулярность и обязательность забора; территория мертвого охваченная оградкой — выражение права на порядок. Но избыточность порядка — также губительна как его отсутствие. Как убедительно показывает автор в соответствующих разделах книги («Стадия геометризации», «Преграда экрана», «Забороустройство жизни»). сегодня мы уже не просто заморожены абстракцией, орнаментом, а чаще видим лишь абстракции. Могильная оградка, орнамент, сеть становится универсальным символом того, как человек обращенный ко всеобщему получает опыт нулевой степени. Если на первых этапах воздействие геометрического жеста на среду позволяла отвоевать ее для жизни, то на поздних подавляет жизнь, отменяя любую непредсказуемость: качество улиц, домов и дорог тяготеет к стандарту, а любой стандарт дезориентирует. Благодаря избытку заборов как претензии всех на свое — право, престиж, комфорт, все оказываются вне всего. Мы оказываемся в месте вне места — в атопии, которая все чаще становится вектором коллективных устремлений. Благодаря избытку заборов — все мы можем оказаться выселены как мертвые. Для мертвого — забор, ограда, территория (и сам стандарт) — право на включение в сферу всеобщего, для живого — он становится уже не тем, что подчиняет территорию рассудку, а тем, что лишает воли вследствие монотонности и однообразности. Поразительным образом забор, говорящий о престиже и амбициях, о защите и комфорте, о праве и надёжности — в условиях когда он воплощает пространство вне пространства реального способен заставлять всех молчать. Уже в эссе 1988 года «Постмодернизм и общество потребления» философ Фредерик Джеймсон утверждал, что нарративная теория может быть применена к архитектуре, а то, как люди вынуждены вести себя в этих пространствах — вынужденно превращает тела, движения и действия в игру значений: осанка, походка, взгляд — все это подчинено пространству и соучаствует в воспроизводстве и утверждении нарративных парадигм, которые не столько несут смысл, сколько выступают смысловыми заглушками: рекламными, политическими, экономическими идеологиями (Джеймсон, 2014, сс. 288-309). Но забор как «универсальный уравниватель», превращаясь в архитектурный эталон и оказывая влияние на ландшафт города уже вовсе не определяет ничего, но все лишает определения, делает пустым и безразличным. И у мертвых есть свои правила поведения — этика невмешательства, апатии, всепринятия. Мертвые территории — не обязательно территории, где ничего не происходит, это также и территории, где все происходящее не имеет значения, отклика, отзыва.

Молчание забора — одна из главных проблем, выявляемых книгой, и автор затратил немалые усилия, чтобы разговорить заборы, чтобы не стали они пределом речи, а были началом чуткого внимания. Отсюда темы искусства открытого ритмам коллективного взаимодействия в городской среде, отсюда же и проблемы экологии: возникают сюжеты забора как отбора права



на движение, взаимодействие, видение, касание, затронутость. Усугубляется ситуация тем, что заборы не обязательно должны быть видимы. Мертвые как известно те, кто не видят (сравни «зажмурившийся», «жмурки»), в условиях отсутствия доступа к технологиям, приложениям, плагинам, сети — мы выключены из мира коммуникации, а обладая доступом к технологии мы и на сам город смотрим как сквозь забор, сквозь цифровые приложения посредством которые улицы становятся приложениям к приложениям. Граффити, растущие на заборах, были вторжением конкретного опыта в стихию абстракции, криком, расцветшим в красках. Но как быть с теми заборами, которые возводятся нашим действием или точнее нашим коллективным бездействием — в сетях и цифре? Власть забора обнаруживается в том, чтобы обращать любое действие — в бездействие. И нам нужно сообразить выработать стратегии сопротивления этому молчаливому насилию. По мысли автора, мы недостаточно понимаем какой, каким и где должен быть забор. У нас нет развитых экологических моделей. «Кричащая реклама, тесноты архитектурных плоскостей, геометрия антропогенного пейзажа убивают «воздух» города, пространство, в котором нет места трехмерным скульптурам и человеческому телу» (с. 103). Широкий анализ социальной среды и перформативных художественных и философских жестов, произведенный в книге призван если не исправить, то, по крайней мере, привлечь внимание к этому недостатку, а также наметить пути решения. Забор должен быть не просто агентом эроса, полемоса и танатоса — он должен стать фигурой логоса.

### **Забор внимания**

---

Редко, когда автору удастся настолько бережно очистить от привычек, автоматизмов, от инерции повседневности, свой объект, освободить его от незаметности и представить с должной остротой концептуальной выраженности. Еще реже удастся завлечь в игру концептов, сюжетов, образов читателя, который, казалось бы, уже все видел, все читал и от всего устал. Выделить предмет из безразличия, ввести в курс дела, встревожить темой и снабдить соответствующими техниками безопасности (от художественных практик до иронических приемов), чтобы концептуальная проблема не перешла в экзистенциальное навязчивое состояние — это у автора получается лучше всего и книга, покорит даже тех читателей... которые на забор в лучшем случае плевали.

### **Список литературы**

---

- Konings, M. (2015). *The Emotional Logic of Capitalism: What Progressives Have Missed*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- McKenna, T. (1993). *Food of the Gods: The Search for the Original Tree of Knowledge. A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution*. New York: Bantam.



- Shapin, S., & Schaffer, S. (1985). *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle, and the experimental life*. Princeton, New Jersey.
- Гегель, Г. В. Ф. (1968). *Эстетика. В 4-х томах. Том 1*. Москва: Искусство.
- Делёз, Ж. (2004). *Переговоры. 1972-1990*. Санкт-Петербург: Наука.
- Джеймисон, Ф. (2014). Постмодернизм и общество потребления. В *Марксизм и интерпретация культуры* (с. 288–309). Москва; Екатеринбург: Кабинетный учёный.
- Дюби, Ж. (2002). *Время соборов. Искусство и общество 980-1420 годов*. Москва: Ладомир.
- Канторович, Э. (2015). *Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии*. Москва: Издательство Института Гайдара.
- Кардини, Ф. (1987). *Истоки средневекового рыцарства*. Москва: Прогресс.
- Карьер, Ж.-К., & Эко, У. (2010). *Не надейтесь избавиться от книг*. Санкт-Петербург: Симпозиум.
- Киттлер, Ф. (2009). *Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г.* (О. Никифоров & Б. Скуратов, Пер.). Москва: Логос; Гнозис.
- Латур, Б. (2017). Визуализация и познание: Изображая вещи вместе. *Логос*, 27(2), 95–156.
- Лихачев, Д. С. (1998). *Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. Москва: Согласие.
- Плутарх. (1961). *Сравнительные жизнеописания. В 3-х томах. Том I*. Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Ренан, Э. (1990). *Жизнь Иисуса*. Москва: Слово.

## References

---

- Cardini, F. (1987). *The Origins of Medieval Chivalry*. Moscow: Progress. (In Russian).
- Carrier, J.-C., & Eco, W. (2010). *Don't hope to get rid of the books*. St. Petersburg: Symposium. (In Russian).
- Deleuze, J. (2004). *Negotiations. 1972-1990*. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Duby, J. (2002). *Time of the Cathedrals. Art and Society 980-1420*. Moscow: Ladomir. (In Russian).
- Hegel, G. W. F. (1968). *Aesthetics. In four volumes. Volume 1*. Moscow: Art. (In Russian).
- Jamieson, F. (2014). Postmodernism and the Consumer Society. In *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 288–309). Moscow; Yekaterinburg: Cabinet Scientist. (In Russian).
- Kantorovich, E. (2015). *The Two Bodies of the King. A Study in Medieval Political Theology*. Moscow: Gaidar Institute Press. (In Russian).
- Kittler, F. (2009). *Optical Media. Berlin Lectures 1999*. (O. Nikiforov & B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos; Gnosis. (In Russian).
- Konings, M. (2015). *The Emotional Logic of Capitalism: What Progressives Have Missed*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Latour, B. (2017). Visualization and cognition: Picturing things together. *Logos*, 27(2), 95–156. (In Russian).





- Likhachev, D. S. (1998). *The Poetry of Gardens: Toward the Semantics of Garden and Garden Styles. The Garden as Text*. Moscow: Soglasiye. (In Russian).
- McKenna, T. (1993). *Food of the Gods: The Search for the Original Tree of Knowledge. A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution*. New York: Bantam.
- Plutarch. (1961). *Comparative Biographies. In three volumes. Volume I*. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. (In Russian).
- Renan, E. (1990). *The Life of Jesus*. Moscow: Slovo. (In Russian).
- Shapin, S., & Schaffer, S. (1985). *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle, and the experimental life*. Princeton, New Jersey.



Certificate of registration issued by Roskomnadzor: ЭЛ № ФС77-77481 since 31 December 2019  
Founder: Limited Liability Company Scientific Industrial Enterprise "Genesis. Frontier. Science"  
Address: 24, Savushkina St. apt. 88, Astrakhan, Russia, 414056  
Address of Editorial board: 29/1, Botvina St. apt. 50, Astrakhan, Russia, 414052  
Editor-in-Chief: PhD, Olesya S. Yakushenkova  
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  
© 2019 Corpus Mundi. e-ISSN: 2686-9055

---

Свидетельство о регистрации выдано Роскомнадзором: ЭЛ № ФС77-77481 от 31 декабря 2019  
Учредитель: Общество с ограниченной ответственностью научно-производственное предприятие "Генезис.Фронтир.Наука". ИНН/ОГРН: 3019005706/1123019003678  
Юр. Адрес: Российская Федерация, 414056, г. Астрахань, ул. Савушкина, д. 24, кв. 88  
Адрес редакции: 414052, Российская федерация, г. Астрахань, ул. Ботвина 29/1, кв. 50  
Главный редактор: к.ф.н. Олеся Сергеевна Якушенкова  
По всем вопросам сотрудничества и публикации материалов обращаться по e-mail: admin@corpusmundi.com или corpusmundijournal@gmail.com  
Телефон: +7 (988) 068-63-72  
Сетевое издание доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0  
Международная.  
© 2020 Corpus Mundi. e-ISSN: 2686-9055