индустрии впечатлений

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

2026, №3 (16)

SOCIO-CULTURAL RESEARCH TECHOLOGIES

experience INDUSTRIES

Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 2026, 3 (16)

Сетевое рецензируемое периодическое издание открытого доступа предназначено для междисциплинарного изучения: 1) влияния популярной культуры на эмоциональную картину мира современного человека, общества, социальных групп и субкультур, 2) механизмов индустриализации, продвижения и потребления впечатлений как стратегий индивидуального, корпоративного и политического действия, 3) определения и апробации технологических инструментов конструирования и последующего эмотивного управления социокультурной средой.

В издании публикуются работы по следующим темам: эмоциональный интеллект, эмотивное управление, институциональная топология впечатлений, этос впечатлений, экономика эмоций, товарный цикл впечатлений, рынки эмоций, социология впечатлений, антропология экзистенциальных впечатлений, архетипические эмоции в механизмах коммеморации, аудификационное администрирование, культура гастрономии и терруара, аромоменеджмент, визуальное конструирование в искусстве и медиа, продюсирование эмоций и чувств, рекреационная культура, сенсорная аномия и аффектация, соматизация и психодинамика социокультурных процессов, диджитализация эмоций и чувств.

Издание принимает к публикации оригинальные научные статьи, сообщения о научных мероприятиях, историографические, библиографические и иные обзоры, эссе, рецензии.

Главный редактор

С. А. Маленко — Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

Заместитель главного редактора

А. Г. Некита — Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

Редакционная коллегия

Е. В. Быкова — Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Г. В. Варакина — Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия

А. П. Воеводин — Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, Луганск, Россия

О. А. Габриелян — Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, Симферополь, Россия

Д. П. Гавра — Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

А. Г. Дугин — Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Е. Н. Корнилова — Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Н. А. Лукьянова — Томский политехнический университет, Томск, Россия

А. В. Павлов — Высшая школа экономики, Москва, Россия

О. В. Попова — Российская академия наук, Москва, Россия

В. В. Савчук — Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

С. В. Тихонова — Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия

Е. О. Труфанова — Российская академия наук, Москва, Россия

Н. А. Хренов — Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

О. К. Шевченко — Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, Симферополь, Россия

Редакционный совет

Т. Д. Аджин-Тэтти	Технологический университет Дурбана, Дурбан, Южная Африка
К. А-к. Габибова	Национальная академия наук, Баку, Азербайджан
Ст. Гайич	Институт европейских исследований, Белград, Сербия
Н. В. Гончаренко	Университет им. Сун Ятсена, Гуанчжоу, Китай
С. В. Донских	Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, Гродно, Беларусь
В. Ч. Добрева	Университет библиотекознания и информационных технологий, София, Болгария
Ю. С. Драгут	Европейская ассоциация альтернативной культуры, Бухарест, Румыния
И. П. Зайцева	Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Витебск, Беларусь
А. И. Лойко	Белорусский национальный технический университет, Минск, Беларусь
Н. Мехдиев	Тракийский университет, Эдирне, Турция
М. А. Можейко	Республиканский институт высшей школы, Минск, Беларусь
М. Озтюрк	Средиземноморский университет, Анталия, Турция
Г. А. Погосян	Национальная академия наук, Ереван, Армения
Е. Е. Поджарова	Университет Гуанахуато, Гуанахуато, Мексика
М. С. Поспелова	Сувонский университет, Хвасон, Южная Корея
Е. Д. Протопападакис	Афинский университет, Афины, Греция
С. З. Семерник	Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, Гродно, Беларусь
Б. Р. Такаре	Университет Мумбаи, Мумбаи, Индия
Л. У	Харбинский педагогический университет, Харбин, Китай
А. Е. Шифрин	Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Переводчик: Н. В. Данейкина
Технический редактор: Т. С. Григорьева

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого»
Адрес учредителя, издателя и редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
Тел.: +7 (8162) 627244; e-mail: experience@novsu.ru
Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. ISSN 2949-1606 (Online)
Выписка из реестра зарегистрированных СМИ: Эл № ФС77-83574 от 13 июля 2022 г.
Официальный сайт издания: https://eiscrt.press

Дата выхода: 26.09.2026
© **Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2026**
© **Авторы статей, 2026**
Все права защищены

16+

Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 2026, 3 (16)

The Journal is a peer-reviewed open access periodical and is intended for interdisciplinary study of the following: 1) the influence of popular culture on the emotional picture of the world of a modern man, society, social groups and subcultures, 2) the mechanisms of industrialization, promotion and consumption of experience as strategies for individual, corporate and political action, 3) the definition and testing of technological tools for the design and subsequent emotive management of the socio-cultural environment.

Materials on the following topics are accepted for publication in the Journal: emotional intelligence, emotive management, institutional topology of experience, ethos of experience, economics of emotions, commodity cycle of experience, emotion markets, sociology of experience, anthropology of existential experience, archetypal emotions in mechanisms of commemoration, audiological administration, culture of gastronomy and terroir, aroma management, visual construction in art and media, production of emotions and feelings, fashion and style, recreational culture, sensory anomie and affectation, somatization and psychodynamics of socio-cultural processes, digitalization of emotions and feelings.

The Journal accepts original scientific articles, review articles, reports on scientific events, essays, and reviews.

Editor-in-Chief

Sergey A. Malenko — Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

Deputy Editor-in-Chief

Andrey G. Nekita — Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

Editorial Board

Elena V. Bykova — St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
Alexander G. Dugin — Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Oleg A. Gabrielyan — V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russia
Dmitry P. Gavra — St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
Nikolay A. Hrenov — State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
Elena N. Kornilova — Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Natalia A. Lukyanova — Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russia
Alexander V. Pavlov — Higher School of Economics, Moscow, Russia
Olga V. Popova — Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Valery V. Savchuk — St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
Oleg K. Shevchenko — V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russia
Sophia V. Tikhonova — Saratov State University, Saratov, Russia
Elena O. Trufanova — Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Galina V. Varakina — Kosygin State University of Russia, Moscow, Russia
Alexey P. Voevodin — Matusovsky Academy of Culture and Arts, Luhansk, Russia

Editorial Council

Theodora D. Adjin-Tettey	Durban University of Technology, Durban, South Africa
Sergey V. Danskikh	Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Belarus
Vanya Ch. Dobreva	University of Library Science and Information Technology, Sofia, Bulgaria
Iulia S. Drăguț	European Alternative Culture Association (ACEEA), Bucharest, Romania
Stevan Gajić	Institute of European Studies, Belgrade, Serbia
Natalia V. Goncharenko	Sun Yat-sen University, Guangzhou, China
Konul A.-g. Habibova	National Academy of Sciences of Azerbaijan, Baku, Azerbaijan
Aleksandr I. Loiko	Belarusian National Technical University, Minsk, Belarus
Nebi Mehdiyev	Trakya University, Edirne, Turkey
Marina A. Mozheyko	Republican Institute of Higher Education, Minsk, Belarus
Mustafa Öztürk	Akdeniz University, Antalya, Turkey
Elena E. Podzharova	University of Guanajuato, Guanajuato, Mexico
Gevorg A. Poghosyan	National Academy of Sciences, Yerevan, Armenia
Marina S. Pospelova	University of Suwon, Hwaseong, South Korea
Evangelos D. Protopapadakis	National and Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece
Snezhana Z. Semernik	Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Belarus
Alexander E. Shifrin	Belarusian State Academy of Arts, Minsk, Belarus
Bhushan R. Thakare	University of Mumbai, Mumbai, India
Liyang Wu	Harbin Normal University, Harbin, China
Irina P. Zaitseva	Vitebsk State University named after P. M. Masherov, Vitebsk, Belarus

Translation Editor: N. V. Daneykina
Technical Editor: T. S. Grigorieva

Founder and publisher: FSBEI HE "Yaroslav-the-Wise Novgorod State University"
Address of the founder and publisher: 41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, 173003, Russia
Tel.: +7 (8162) 627244; e-mail: experience@novsu.ru
The edition is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor). ISSN 2949-1606 (Online)
Extract from the media register: El No. FS77-83574 dated July 13, 2022
Official website: https://eiscrt.press

Release date: 26.09.2026
© **Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2026**
© **Authors, 2026**
All rights reserved

16+

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

Колонка главного редактора. Отражения памяти в медиа, или как технологии конструирования и продвижения образа пересобирают традиции
Сергей Маленко **9**

рефлексии

Предметная онтология медиафилософии аналоговых и цифровых технологий в зарубежных исследованиях
Александр Лойко **19**

традиция

«Унасекомить» Ленина или крах исторической памяти под медийным молотом российских фильмов и сериалов
Людмила Грицай **45**

Мотивы живописи Леонардо да Винчи в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение»: к логике отражений
Дмитрий Муза **88**

Эфемерный след / перманентный архив: оптика проявленного отсутствия в культурном пространстве фотопортрета
Ольга Невская, Денис Артамонов **109**

«Лишь одно в моем кармане – беспонтовый пирожок»: прикладная метафизика юродства Егора Летова
Софья Резвушкина, Екатерина Миляева **145**

Киноритуал обновления жизни: «It's a wonderful life» vs «Ирония судьбы»
Григорий Тульчинский **189**

горизонты

От дискеты к нейросети: эволюция поколенческого опыта в цифровом обществе
Софья Тихонова, Дмитрий Мельничук **225**

CONTENTS OF THE ISSUE

Editor-in-Chief's column. Reflections of memory in media or how image construction and promotion technologies reconfigure traditions
Sergey Malenko **9**

reflections

Subject ontology of media philosophy of analog and digital technologies in foreign research
Alexander Loiko **19**

tradition

«Unassect Lenin». Representation of the image of the soviet leader as a tool for media reconstruction of historical memory in modern russian films and tv series
Lyudmila Gritsay **45**

Motifs from Leonardo da Vinci's paintings in Andrei Tarkovsky's film "The Sacrifice": towards the logic of reflections
Dmitry Muza **88**

Ephemeral trace / permanent archive: the optics of manifested absence in the cultural space of the photographic portrait
Olga Nevskaya, Denis Artamonov **109**

"All i have in my pocket is a pie without a crust": the applied metaphysics of holy foolishness by Yegor Letov
Sofia Rezvushkina, Ekaterina Milyaeva **145**

The cinema ritual of life revival: «It's a wonderful life» vs «Irony of fate»
Grigorii Tulchinskii **189**

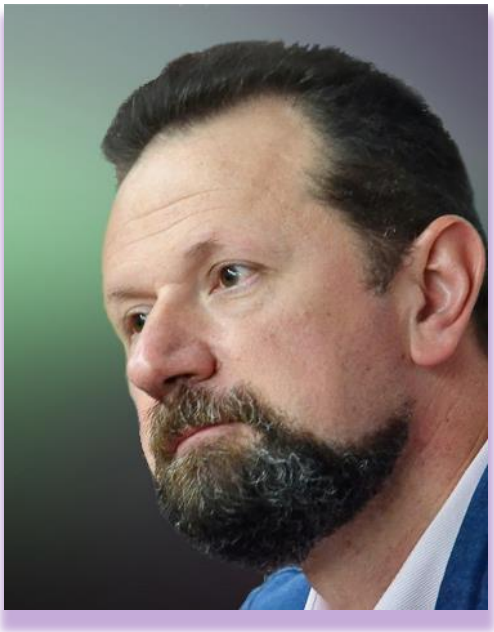
horizons

From floppy disk to neural network: the evolution of generational experience in a digital society
Sophia Tikhonova, Dmitry Melnichuk **225**

Колонка главного редактора

Сергей Маленко,
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия)

Sergey Malenko,
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russia)



https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-9-17

ОТРАЖЕНИЯ ПАМЯТИ В МЕДИА, ИЛИ КАК ТЕХНОЛОГИИ КОНСТРУИРОВАНИЯ И ПРОДВИЖЕНИЯ ОБРАЗА ПЕРЕСОБИРАЮТ ТРАДИЦИИ

Дорогие читатели!

Третий номер научно-практического сетевого издания «Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований / Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies» (EISCRT) представляет своим постоянным и новым читателям промежуточные итоги научных изысканий отечественных и зарубежных авторов относительно последних актуальных исследований в области междисциплинарного изучения

особенностей функционирования культурной памяти в разнообразных моделях медийной коммуникации.

Минский исследователь Александр Лойко открывает номер своими размышлениями в рубрике «Рефлексии» по поводу перспектив становления предметной онтологии современной медиафилософии. Особенную остроту процессы трансформации медиаонтологии приобретают в связи с переходом общества от аналоговых средств коммуникации к цифровым. В многочисленных зарубежных исследованиях специально констатируется, что медиа рассматриваются не только как тексты, но и как особая визуальная и виртуальная метавселенная. Подобные атрибуты современные медиа, к примеру, приобретают в гейм-индустрии, что и обуславливает трансформацию эмоционального дизайна медиапродуктов и интерфейсов эмпатии современного человека.

В рубрике «Традиция» представлены статьи, посвященные анализу различных аспектов функционирования и представления культурной памяти в современных медиапродуктах. Открывает рубрику работа ярославской исследовательницы Людмилы Грицай, которая рассматривает специфику презентации Владимира Ленина в современных российских полнометражных фильмах и сериалах. Автор приходит к выводу, что кинообразы выдающегося российского и советского политика в отечественном медиапространстве намеренно карикатуризируются и демонизируются. Тогда как историческая достоверность целенаправленно подменяется эмоционально окрашенными образами, что позволяет конструировать и массово транслировать имидж Ленина как медиасимвол политической катастрофы.

Подобная медиаустановка напрямую способствует разрушению исторической преемственности имперского, советского и российского периодов в истории нашей Родины.

Донецкий культуролог Дмитрий Муза предлагает читателям свои размышления по поводу экспликации символических смыслов картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в кинокартине Андрея Тарковского «Жертвоприношение». Автор усматривает оригинальные символические аналогии между образами великого итальянского мастера и драматургическим повествованием Тарковского, справедливо полагая жертвенность ведущим принципом художественной выразительности. Именно следуя такой стратегии художественный контекст закономерно превращается сначала в морально-философский, затем и в богословский.

Ольга Невская и Денис Артамонов рефлексируют над метаморфозами фотопортрета. Им удается выстроить оригинальное направление анализа фотографии от диковинной и модной технологической новинки до полноценного инструмента конструирования идентичности. На основании анализа богатого эмпирического материала в статье констатируется, что процесс трансформации фотопортрета развивается от заурядного документального свидетельства к интерпретации его как сложного социокультурного медиаконструкта, органично сочетающего в себе разнообразные семиотические поля и смыслы.

Исследовательская команда, состоящая из Софьи Резвушкиной и Екатерины Миляевой, делает предметом своего медиаанализа советский музыкальный андеграунд. В частности, их интересует творчество Егора Летова, которое определило не только музыкальные тренды «перестроечного» СССР,

но и внесло немалый вклад в формирование интеллектуального ландшафта современной России. Авторы обоснованно утверждают, что Летов демонстрировал особый тип неакадемического философствования, в котором парадоксальным образом сочетались фольклорные и христианские коды, философия «чинарей» и экзистенциализма. Подобная интеллектуальная практика лишний раз подчеркивает непреходящую значимость экзистенциальной метафизики юродства, которая фактически предопределила развитие трендов отечественного философского андеграунда на несколько десятилетий вперед.

Интеллектуальные обобщения Григория Тульчинского посвящены анализу ритуальных практик современной культуры. В поле его зрения оказываются кинофильмы, которые стали знаковыми вехами в развитии смыслообразования для многих поколений отчественных и зарубежных кинозрителей. Автор обнаруживает и описывает два типа смыслообразования, определяя, что именно стабилизация и потенциирование порождают особые типы субъектности. Эта теоретическая установка рассматривается на примере двух выдающихся фильмов «It's a wonderful life» (США, 1946 г.) и «Ирония судьбы, или С легким паром» (СССР, 1975 г.). При этом, кинофильм как таковой становится полноценной формой презентации культурных ритуалов и традиций, а анализируемые кинотексты непосредственно представляют соответственно катафатическую и/или апофатическую мировоззренческую установку.

Завершает третий выпуск статья саратовских исследователей Софьи Тихоновой и Дмитрия Мельничука,

посвященная анализу трансформации технопоколенческого опыта. Они утверждают, что цифровая среда изменяет формы социализации, повседневную и официальную коммуникацию, а также восприятие реальности в целом. Опыт поколения следует рассматривать не только как простую совокупность биографий, но как интегрированный результат социотехнических условий, в которых живет человек под воздействием социокультурных кодов, обусловленных конкретными технологическими укладами. Авторы настаивают, что подобные социотехнологические контексты требуют всесторонней социогуманитарной экспертизы.

Редакционная коллегия выражает надежду, что представленные в этом выпуске теоретические обобщения превратятся в широкомасштабную научную дискуссию, в том числе и на струнцах нашего издания.

Для цитирования статьи:
Маленко, С. А. (2026). Отражения памяти в медиа, или как технологии конструирования и продвижения образа пересобирают традиции. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3*(16), 9–17. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-9-17

Editor-in-Chief's Column

https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-9-17

REFLECTIONS OF MEMORY IN MEDIA OR HOW IMAGE CONSTRUCTION AND PROMOTION TECHNOLOGIES RECONFIGURE TRADITIONS

Dear readers!

Issue No. 3 of the online scholarly journal "Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies" (EISCRT) presents—to both regular and new readers—interim findings from domestic and international authors regarding the latest research into the interdisciplinary study of how cultural memory functions within diverse models of media communication.

Minsk researcher Alexander Loiko opens the issue with reflections on the prospects for establishing an object-oriented ontology within contemporary media philosophy in the "Reflections" column. The transformation of media ontology has become particularly acute as society shifts from analog to digital modes of communication. Numerous international studies explicitly note that media are viewed not merely as texts but as a distinct visual and virtual metaverse. Modern media acquire such attributes, for instance, within the gaming industry; this development drives the transformation of the emotional design of media products and the interfaces of empathy for the contemporary individual.

The "Tradition" section features articles analyzing various aspects of how cultural memory functions and is represented in contemporary media products. The section opens with a study by Yaroslavl researcher Lyudmila Gritsay, examining the specific ways Vladimir Lenin is portrayed in modern Russian feature films and television series. The author concludes that cinematic depictions of this prominent Russian and Soviet politician are deliberately caricatured and demonized. Historical accuracy is intentionally supplanted by emotionally charged imagery, enabling the construction and mass dissemination of a media image of Lenin as a symbol of political catastrophe. Such a media narrative directly contributes to the erosion of historical continuity across the imperial, Soviet, and Russian periods of our country's history.

Dmitry Muza, a cultural scholar from Donetsk, offers readers his reflections on the explication of symbolic meanings from Leonardo da Vinci’s painting *The Adoration of the Magi* within Andrei Tarkovsky’s film *The Sacrifice*. The author identifies original symbolic parallels between the imagery of the great Italian master and Tarkovsky’s narrative, rightly regarding self-sacrifice as the guiding principle of artistic expression. It is precisely by following this strategy that the artistic context naturally evolves, first into a moral-philosophical one, and subsequently into a theological one.

Olga Nevskaya and Denis Artamonov reflect on the metamorphoses of the photographic portrait. They successfully establish a novel analytical approach, tracing the evolution of the photograph from a curious, trendy technological novelty into a full-fledged tool for identity construction. Based on an analysis

of extensive empirical material, the article posits that the transformation of the photographic portrait has shifted from a mundane documentary record to its interpretation as a complex sociocultural media construct that organically integrates diverse semiotic fields and meanings.

The research team Sofya Rezvushkina and Ekaterina Milyaeva focuses its media analysis on the Soviet musical underground. They are particularly interested in the work of Egor Letov, which not only shaped the musical trends of the USSR during the "Perestroika" era but also made a significant contribution to the intellectual landscape of contemporary Russia. The authors rightly argue that Letov exemplified a distinctive type of non-academic philosophizing, one that paradoxically combined folklore and Christian motifs with the philosophy of the "placemen" group and existentialism. This intellectual practice underscores the enduring significance of the existential metaphysics of "yurodstvo" (holy foolishness), which effectively determined the trajectory of the domestic philosophical underground for decades to come.

Grigory Tulchinsky's intellectual insights focus on an analysis of the ritual practices found in contemporary culture. He examines films that have served as landmark milestones in the evolution of meaning-making for generations of domestic and international audiences. The author identifies and describes two types of meaning-making, establishing that the processes of stabilization and potentiation give rise to distinct forms of subjectivity. This theoretical framework is explored through the examples of two outstanding films: "It's a Wonderful Life" (USA, 1946) and "The Irony of Fate, or Enjoy Your Bath!"

(USSR, 1975). In this context, the film itself emerges as a fully realized medium for presenting cultural rituals and traditions, while the cinematic texts under analysis directly embody, respectively, cataphatic and/or apophatic worldviews.

The third issue concludes with an article by Saratov researchers Sofya Tikhonova and Dmitry Melnichuk, which analyzes the transformation of the "techno-generational" experience. They argue that the digital environment alters forms of socialization, both everyday and formal communication, and the perception of reality as a whole. Generational experience should be viewed not merely as a collection of biographies, but as the integrated outcome of the sociotechnical conditions in which an individual lives under conditions shaped by sociocultural codes linked to specific technological paradigms. The authors maintain that such sociotechnological contexts require comprehensive analysis from the perspective of the social sciences and humanities.

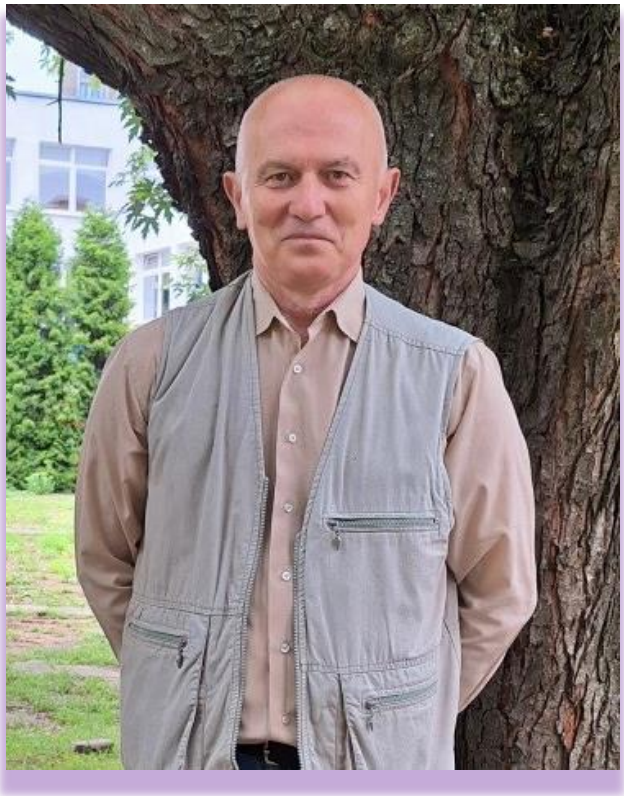
The editorial board hopes that the theoretical generalizations presented in this issue will evolve into a wide-ranging scholarly discussion, including within the pages of our publication.

For citation:
Malenko, S. A. (2026). Reflections of memory in media or how image construction and promotion technologies reconfigure traditions. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 9–17. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-9-17

рефлексии

Оригинальная статья / Original article
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-19-43
5.7.7. Социальная и политическая философия
УДК 13:004.032.6:004.8

ПРЕДМЕТНАЯ ОНТОЛОГИЯ МЕДИАФИЛОСОФИИ АНАЛОГОВЫХ И ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ



Александр Лойко,
Белорусский национальный технический университет (Минск, Беларусь)

Alexander Loiko,
Belarusian National Technical University (Minsk, Belarus)

ORCID: 0000-0003-2231-1814
e-mail: pht@bntu.by

Аннотация. Осуществлен обзор зарубежных исследований, акцентированных на особенностях становления предметной онтологии медиафилософии, в условиях перехода медиа от аналоговых средств коммуникации к цифровым средствам коммуникации. За основу анализа взят принцип технологического детерминизма, которому отводится ведущая роль в ряде концепций медиа. Предметом обзорного рассмотрения стали труды англоязычных мыслителей Северной Америки, а также, немецкоязычных и франкоязычных мыслителей континентальной Европы. Акцентировано значительное влияние работ французской школы постмодернизма и школы медиа в Торонто на формирование предметной онтологии медиафилософии. Это влияние выразилось в использовании методологического потенциала феноменологии, семиотики, герменевтики, прагматизма, структурализма, позитивизма и интуитивизма на трансформацию структуры медиа как не только письменного текста, но и визуальной культуры, а также, виртуальной культуры метавселенных, в развитии которых важную роль сыграли технологии гейм-

индустрии. Они позволили усилить роль визуальных средств коммуникации. На новый язык медиа перешли практически все институты культуры. Получил подтверждение тезис о том, что технологические инструменты медиа формируют современные культурные практики. Это практики цифрового доступа к семантике музейных экспозиций, выставочных презентаций изобразительного искусства, фестивалей и театральных постановок. Цифровая трансформация медиа оказалась сопряженной с цифровой трансформацией эмоциональной сферы современного человека, в которой важную роль играет эмоциональный дизайн и интерфейсы эмпатии. Они являются реализацией теории разума в технологиях искусственного интеллекта.

Ключевые слова: медиафилософия, предметная онтология, география зарубежной медиафилософии, цифровая экосистема, метавселенная, виртуальная реальность, иммерсия, теория разума искусственного интеллекта

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Для цитирования статьи:

Лойко, А. И. (2026). Предметная онтология медиафилософии аналоговых и цифровых технологий в зарубежных исследованиях. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3*(16), 19–43. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-19-43

SUBJECT ONTOLOGY OF MEDIA PHILOSOPHY OF ANALOG AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN FOREIGN RESEARCH

Abstract. This article reviews international studies focusing on the development of the subject ontology of media philosophy in the context of media's transition from analog to digital media. The analysis is based on the principle of technological determinism, which plays a leading role in a number of media concepts. This review examines the works of English-speaking thinkers from North America, as well as German-speaking and French-speaking thinkers from continental Europe. The significant influence of the French school of postmodernism and the Toronto School of Media on the development of the subject ontology of media philosophy is emphasized. This influence is reflected in the methodological potential of phenomenology, semiotics, hermeneutics, pragmatism, structuralism, positivism, and intuitionism, which have transformed the structure of media as not only written text but also visual culture, as well as the virtual culture of metaverses, in the development of which gaming industry technologies have played a significant role. These technologies have strengthened the role of visual communication. Nearly all cultural institutions have adopted this new language of media. The thesis that technological media tools shape contemporary cultural practices is confirmed. These include practices of digital access to the semantics of museum exhibits, fine art exhibition presentations, festivals, and theatrical productions. The digital transformation of media has been linked to the digital transformation of the emotional sphere of modern humans, in which emotional design and empathy interfaces play a key role. They are the realization of the theory of mind in artificial intelligence technologies.

Keywords: media philosophy, subject ontology, geography of foreign media philosophy, digital ecosystem, metaverse, virtual reality, immersion, theory of mind of artificial intelligence

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

For citation:
Loiko, A. I. (2026). Subject ontology of media philosophy of analog and digital technologies in foreign research. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 19–43. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-19-43

Концептуальные предпосылки медиафилософии

Медиафилософия является разделом прикладной философии. Этот статус дает медиафилософии преимущество, связанное с возможностью использования категориальных структур, разработанных философскими школами неомарксизма, позитивизма, прагматизма, постмодернизма, структурализма, технологического детерминизма и феноменологии. При этом активно используются также категориальные структуры социологии, проект которой был инициирован О. Контом и реализован неопозитивистами. Поскольку медиа выполняют коммуникативную миссию в современном информационном обществе, то интерес исследователей сосредоточен на эволюции инструментов медиа, диапазоне этих инструментов и их иерархии. Особую роль в формировании предметной онтологии медиафилософии отводится Сократу, Платону, Аристотелю, Канту, Гегелю, Бергсону [Hassan & Sutherland, 2017]. По ссылкам и спискам литературы можно судить о значительном влиянии на становление медиафилософии работ Ж. Деррида [Derrida, 1997] и Р. Рорти [Rorty, 1967]. На русском языке издано достаточно много работ зарубежных философов, предметом изучения которых являются медиа. В основном это переводы с английского, немецкого

и французского языков. Целью настоящей статьи является не статистическое описание публикаций по медиафилософии, а описание на основании публикаций по медиафилософии особенностей формирования двухуровневой предметной онтологии медиафилософии. На общем семантическом уровне этой предметной онтологии сформулирован тезис о доминировании медиа в современном информационном обществе и постулирована особая роль технологического детерминизма в эволюции медиа в модификацию цифровых технологий. На специализированном семантическом уровне предметной онтологии медиафилософии предметом изучения стали конкретные модификации медиа в жанрах вербального и письменного текста, фотографии, кино, телевидения и цифровых медиа. При этом уровни предметной онтологии медиафилософии развивались далеко не синхронно.

Методы изучения феномена медиафилософии

Основной акцент сделан на использование методов системного подхода и сравнительного анализа. Метод системного подхода позволил выявить уровни предметной онтологии медиафилософии и осуществить их характеристику с помощью категориальных структур, разработанных философскими школами нового времени. Метод сравнительного анализа использовался для описания основных модификаций медиа, созданных факторами технологического детерминизма. Это позволило сравнить не только семантики разных медиа, но и семантики языковых

презентаций медиа научного дискурса английского, немецкого и французского языков.

Роль классического прагматизма в формировании предметной онтологии медиафилософии

Эта предметная онтология, терминологически обозначенная как «*медиафилософия (media philosophy)*» была актуализирована в работе Эсы Сааринена и Марка К. Тейлора [Saarinen & Taylor, 1994]. В работе констатировано завершение эпохи письменного текста и описана структурная трансформация медиа. Особый акцент сделан на понятии изображения. Этот акцент обусловлен тем, что изображение стало средством мысли. Оно освободилось от второстепенной роли в отношении письменного текста. Подобная трансформация побудила представителей североамериканских школ медиа задать большой диапазон рассмотрения эволюции средств коммуникации от античности до социальных сетей. Особое внимание уделяется тому, как технологические изменения формируют культурные формы, включая развитие философских идей. Акцентируется связь между эволюцией технических инструментов коммуникации в медиасфере и растущим разнообразием семантических архитектур коммуникации. Показательно, что на перспективу роста разнообразия семантик медиа обратил внимание уже Ч. Пирс. В центре его внимания оказалась диаграмма, которой он дал семантическое определение. Из него следует, что схематические знаки образуют отдельный класс иконы. Диаграмма соотносится с объектом репрезентации не визуальным, но и структурным

способом презентации. В таком понимании диаграмма является моделью гипотезы о структуре объекта культуры, поколь ку она выражает семантику абстрактного понятия в виде конкретного знака.

Ричард Рорти о прагматичных акцентах медиа в условиях цифровой трансформации

Влияние прагматизма на медиафилософию заключается в том, что предметом рассмотрения рефлексии становится связь между техническими средствами как инструментами коммуникации, включая интернет, символическими средствами общения с акцентом на изображения и средствами восприятия, основанными на топологии пространства и времени. Прагматичный акцент медиафилософии заключается не в эпистемологических акцентах репрезентации, а в полезности мышления современного человека в границах действия, обусловленного социальными и технологическими факторами. Так считает Ричард Рорти [Rorty, 1993]. Акцент смещается на прагматичные инструменты трансформации информационного общества. В данном контексте рассмотрения проблемы Р. Рорти утверждает, что существует особая категория прагматичных философов, целью рефлексии которых было лучшее будущее человечества, а не рефлексия над прошлым. Кроме Ч. С. Пирса, У. Джеймса и Дж. Дьюи в этом списке оказались Фр. Ницше, М. Хайдеггер и Л. Витгенштейн.

Подобной позиции вслед за Р. Рорти придерживается и Х. Патнэм. Они обращают внимание на то, что Ч. Пирс и У. Джеймс

советовали различать два способа восприятия информации. Один из способов заключается в том, что слова текста воспринимаются как посредники с когнитивной функцией. Этот способ соответствует корреспондентской теории истины. Прагматизм предлагает другой способ восприятия информации как программы практической деятельности. Это позволяет разграничить семантическое ядро прагматичной концепции медиа от теоретической концепции медиа, предметная онтология которой ограничена только описанием категориальной структуры.

Прагматизм настаивает на том, что нельзя ограничиваться пониманием медиа только как передаточного устройства между немедийной реальностью и ее медийной конструкцией. Медиа важно рассматривать в контексте средств и инструментов конкретных контекстов действия. Репрезентатистский подход к медиа основан на детерминизме культуры книгопечатания. Это замкнутая культура книжных миров. Она не предполагает присутствие в письменном тексте, связанных с его конструированием практических действий. Если сделать среду, которая содержит прагматичные аспекты открытыми, то станет очевидным и прагматичный характер использования знаков, что позволит освободиться от недостатков и свойственных печатной медийной культуре противоречий.

Чего нужно избегать медиафилософии в области онтологии

Вследствие вышесказанного медиафилософии, основанной на прагматизме, следует избегать фетишизации медиа и заниматься разработкой конкретных практик критики языка

и медиа. Критика языка необходима из-за свойственных языковой культуре языковых игр, которые, по словам Л. Витгенштейна, встраиваются в инклюзивные формы повседневной жизни людей. В результате вопрос о том, что разум и значение являются агентами семантического мышления, а язык выполняет функцию выражения значения, трансформируется в вопрос, как именно используется знак, и какую практическую функцию он выполняет. Л. Витгенштейн сравнил набор знаков с набором технических инструментов, создание и существование которых детерминировано практическими задачами. Разнообразие функций деятельности детерминировало разнообразие инструментов. Точно такая же ситуация практической детерминированности сформировалась и с разнообразием слов, знаков и значений [Wittgenstein, 1958: 6]. Л. Витгенштейн пишет, что в отличие от механических инструментов, отличающихся физическими особенностями, слова имеют едино образный вид.

> *«Требование возможности простого знака есть требование определенности смысла». [Витгенштейн, 2018: 24].*

Это сбивает с толку [Nietzsche, 1995: 6]. Ф. Ницше пишет:

> *«Чтобы понять, что такое «жизнь» и какой род стремления и напряжения она представляет, эта формула должна в одинаковой мере относиться как к дереву или растению, так и к животному... Из-за чего деревья первобытного леса борются друг с другом? Из-за счастья? [Ницше, 1994: 335–336].*

Представители прагматизма при анализе медиафилософии нашли близкую им методологию и в работах Фр. Ницше. По мнению автора переоценки ценностей, печатный текст и связанные с ним

наука и журналистика создали себе ситуацию паралича. Тексты не производят никакого впечатления кроме критики. Более того, критика порождает критику в отношении себя и так происходит до бесконечности. Это абстрактное увлечение критикой не содержит эффекта практического воздействия на деятельность людей [Nietzsche, 1995].

Цифровые технологии и прагматизм медиа

Цифровые технологии коммуникации трансформировали ситуацию в пользу прагматизма медиа. Тогда как межличностная синхронная коммуникация многопользовательских цифровых платформ трансформировала функцию письма. Теперь оно используется не только для информирования, но и как институт координации совместных социальных действий. Данные, информация и знания функционируют как социально детерминированные структуры. Они прагматично коллаборационируются с индивидуальными целями и желаниями людей. Это расширяет формат письма. В результате действия, основанные на неречевых актах, воспринимаются в контексте социального действия координации участников общения.

Прагматизация использования символики интернета отражается на гипертекстовой структуре социальной сети. Гипертексты, используя интертекстуальные ссылки, превращают их в контент. Этот контент имеет открытый характер развертывания семиотики и открытости для графики. В результате растет роль герменевтической чувствительности. Восприятие текста теперь стало интертекстуальным. Это обусловлено тем, что выросла роль

интерпретации текста в разных его синтаксисах в парадигме социального действия и общения. Знаки являются запрограммированными связями. Отныне знак читают не в контексте его значения, а в контексте семиотики связи. Знак воспринимается как потенциальная связь, которую нужно распознать в медиасфере возможных связей.

Гипертекст содержит набор возможных линейных структур. Они требуют индивидуального выбора. В результате вместо централизованной системы современные медиа оказывается в децентрализованной системе медиа множества других участников и контекстов.

Медиафилософия и новая историческая эпоха медиа

Особую роль в формировании общей предметной онтологии медиафилософии сыграл Вильям Флюссер [Flusser, 2013]. Он понимал, что находится на границе новой исторической эпохи медиа, когда монополия и однообразие разнообразия письменного текста уступает место техническим изображениям и вычислительным технологиям технических образов. Это уже эпоха цифровых технологий и ей нужна новая медиафилософия. В ее задачу войдет исследование того, как цифровые практики трансформируют образное, текстовое и числовое восприятие пользователей социальных сетей. Особый акцент делается на фотографическое сообщение. С этой целью Флюссер написал монографию «На пути к философии фотографии» [Flusser, 2000]. В ней он рассмотрел соотношение письменного текста и изображения как текста. Монография является одновременно

описанием возможной эволюции философии как одного из инструментов медиа. Но в вопросе, какой будет эта эволюция философии и медиа, нет единства. В связи с этим Франк Хартманн предлагает не поддаваться влиянию поверхностного толкования технологического детерминизма на медиасферу [Hartmann, 2000]. Нужно избегать оценочных суждений в вопросах, относящихся к содержанию предметной онтологии. Эта онтология не может включать дискуссии, она должна содержать категориальную структуру описания медиа как системы объектов и свойственных этим объектам взаимных отношений, основанных на принципе обратной связи.

О недопустимости поверхностного толкования предметной онтологии медиафилософии говорит и Гарольд Иннис [Innis, 1972]. Поверхностный уровень восприятия медиа формирует индустрия развлечений, которая оперирует темами игры и войны. В результате, по словам Поля Вирильо, происходит невидимая до определенного времени милитаризация гражданского общества [Virilio, 2006].

Чего не хочет Ален Бадью?

Ален Бадью не хочет, чтобы философия трансформировалась в пространство игры и языка [Barker, 2002]. Бадью определяет поэтическую дезобъективацию на примере поэзии Рембо и Малларме следующим образом:

> *«...Оба поэта разрушают референт... для того чтобы наделить вневременным существованием временное исчезновение сферы чувственного» [Badiou, 2005: 22].*

Переоценка институционального статуса философии под влиянием поверхностных деформаций социальных коммуникаций может оказаться концом самой философии медиа. Риски для философии проистекают из того, что при изучении феномена медиа XX века нет обращения к философской традиции. Маршалл Маклюэн называет это онтологическим сдвигом [McLuhan, 2005]. Р. Дебрей в данном контексте разработал медиологию [Debray, 1996], которая описывает коммуникацию и культурные формы. Дебрэ критикует идеал «borderless» как

> *«утопию избалованных, никогда не повзрослевших взрослых, которые тешат себя мыслью об асептизированной мирной безмятежной планете, свободной от инаковости и конфронтаций, о непорочном Эдеме, о гладкой ровной Земле, без трещин и шрамов, с которой чудесным образом исчезло бы все Зло» [Дебрэ, 2010: 18].*

Им используется метод анализа медиа в контексте образовательных, политических, символических и технологических компонентов, участвующих в трансформации информации через среды пространства и времени в медиасферах, графосферах, видеосферах и гиперсферах. Дж. Болтер и Р. Грузин называли эту сферу сфер культурой ремедиации [Bolter & Grusin, 1999]. Эта культура оперирует изображениями, сконструированными из других изображений и текстов. Это технологии визуального дизайна и программирования, которые формируют перспективу постлингвистической эпохи медиа.

Дж. Стайнер в книге «Реальное присутствие» отмечает падение роли языка и текста в структуре новых медиа [Steiner, 1991]. Теряет позиции и гипертекст. Темой стал иконический поворот. Этот поворот был обнаружен О. Нейратом. Актуальным стало

утверждение Э. Кассирера о том, что люди общаются средствами символических систем. В. Флюссер считал, что иконическая культура является шагом к нумеросфере цифровой культуры.



Ил. 1. Генеративные взаимодействия техники, тела человека и общества способны перестроить когнитивные процессы – взгляд через призму «органологии» Б. Стиглера. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/SNuce

«Органология» Б. Стиглера фокусируется на генеративных взаимодействиях между биологическими, техническими и социальными органами [Stiegler, 2010]. Мишель Серр исходит

из того, что тело человека и его органы имеют разную природу [Serres, 2020]. У тела существует биологическая основа. У органов основой является культура. К органам относятся медиа. В данном контексте возникает вопрос о том, как органы трансформируют когнитивные функции головного мозга человека. При этом важно понимать, что конструирование технического носителя информации не устраняет естественных носителей информации, находящихся в экосистеме. Примером являются ледники Гренландии. Они содержат информацию об истории биосферы планеты. Эта информация важна для медиаэкологии (ил. 1).

Медиа как набор различных семантик деятельности

Выход за границы письменного текста характерен и для представителей неомарксизма Франкфуртской школы. Маттиас Фогель в книге «Средства разума» обосновал тезис, что музыка и живопись выполняют важные функции в критериях рациональности и этики [Vogel, 2012]. Медиа представляются как определенное количество деятельности средств массовой информации с ментальными сущностями. Марк К. Тейлор и Эса Сааринен расширили трактовку медиа в книге «Имологии. Философия медиа». Расширение коснулось феномена наблюдателя. Выяснилось, что господство точки зрения наблюдателя разрушается.

В «Дромологии» П. Вирилио медиа рассматриваются как транспортные системы [Virilio & Lotringer, 2002]. Когда роль наблюдателя разрушается и возникает возврат к интенциям технологического детерминизма, актуальной становится герменевтическая философия медиа. Джанни Ваттимо

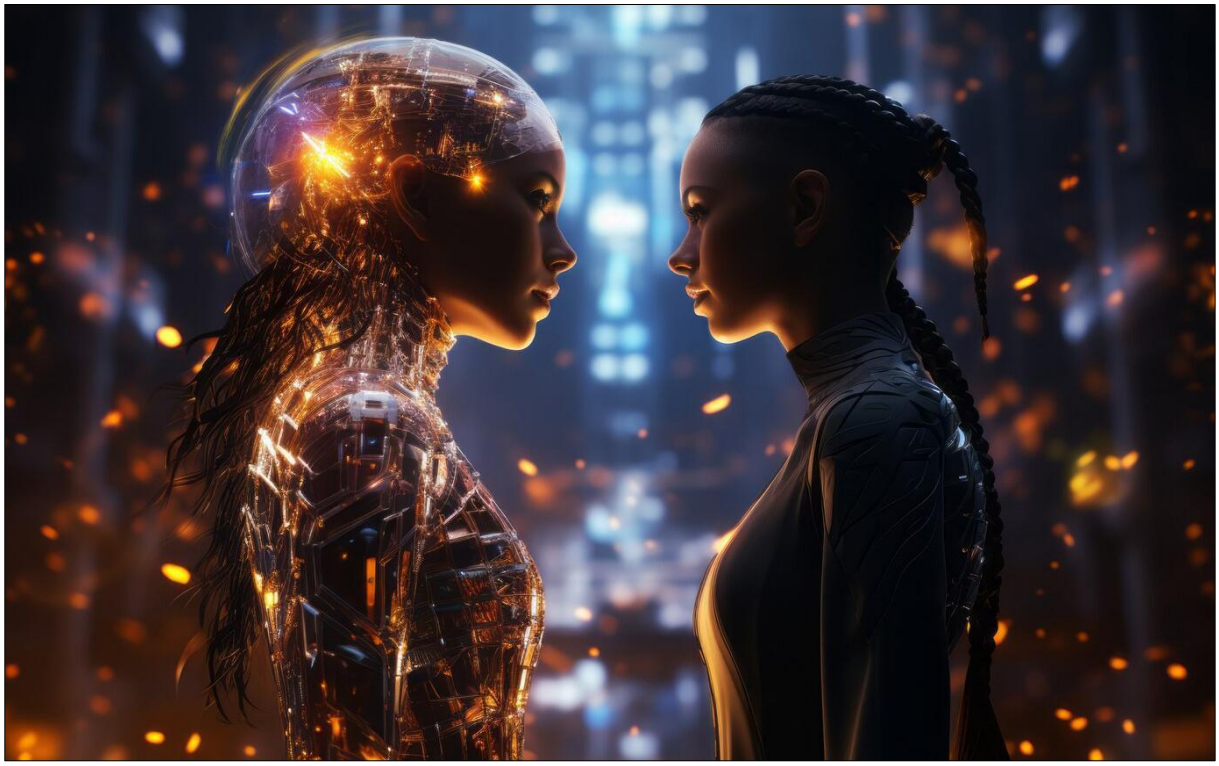
воспользовался методологическими ресурсами этой философии в ходе анализа процессов формирования общей предметной онтологии медиафилософии.

Философия И. Канта и цифровые поколения

На фоне быстрого освоения креативной индустрией технологий виртуальной реальности в области игровой сферы культуры, востребованной оказалась философия И. Канта. Согласно этой философии, мышление человека не имеет прямого доступа к реальности. Он имеет доступ только к миру явлений. Этот мир находится в границах его субъективного мировосприятия. Этот мир располагает тем, что индивид может, не только пассивно находится в пространстве возможных миров, но и активно влиять своим присутствием на их семантику. В этом статусе его поддерживают априорные формы рассудка, представленные категориями. Априорные формы не вытекают из опыта и не зависят от него, но обуславливают его. Любое конкретное определение опосредствования предполагает факт опосредования. В данном контексте растет интерес к когнитивным артефактам культуры. Они являются примером объективации субъективного опыта через посредство постоянного присутствия современного человека в пространстве и времени с цифровыми устройствами.

Это феномен цифровых поколений, который стал предметом изучения цифровой антропологии и цифровой этнографии. Получается, что в одном ракурсе статус наблюдателя стал терять позиции, а в другом ракурсе городской среды коммуникации он стал приоритетным, о чем свидетельствует рост интереса

исследователей к пользователям цифровых устройств. Интерес обусловлен тем, что это пользователь институционализировался в социальных сетях. И он уже интересен не сам по себе, а вследствие роли, которую он сыграл в формировании целой системы институтов социальных сетей и субкультур. Это новая историческая модификация медиа, которая приобрела онтологический статус существования на основе технологий интернета. Эти технологии формируют архитектуру социальной коммуникации. Они являются базовой ценностью для цифровых поколений (ил. 2).



Ил. 2. Концептуальное сопоставление человека и искусственного интеллекта – вызов современности. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/rtjuI

Ограничения по отношению к технологиям интернета стали одной из причин потенциальных протестных ожиданий. Усилению позиций цифровых медиа в мировосприятии цифровых поколений

способствовали эпидемиологические факторы карантинной изоляции. Они ускорили освоение цифровыми поколениями институтов цифровых медиа. Благодаря чему эти поколения смогли избежать одиночества, иметь работу и иметь широкий спектр возможностей для организации свободного времени

Предметная онтология медиафилософии в формате фотографии: Ролан Барт

Наиболее содержательно повлиял на трансформацию предметной онтологии медиафилософии феномен фотографии. Он состоит в том, что фотографию не рассматривали онтологически. Ролан Барт в 1980 г. в книге «Камера Люцида» задался вопросом о сути фотографии [Barthes, 1980]. Он стал изучать, чем фотография отличается от других медиа. Он обнаружил, что фотография является сообщением без кода. Фотографический снимок является точной копией реального объекта. Из этого следует, что означающее и есть означаемое. Такое свойство исключает различные интерпретации, поскольку ситуация является фиксированной. Но Р. Барт делает неожиданное допущение. По его мнению, отсутствие кода становится кодом фотографии. Смысл фотографии является объективным, поскольку он тождественен реальной ситуации пространства и времени. Это обусловлено тем, что объект фотографии должен обязательно существовать. В этом состоит главное отличие фотографии от литературы и кино.

Предметом изучения Р. Барта стало то, как зритель воспринимает фотографию и содержащуюся в ней онтологию

физической реальности. Он выделил аспект пунктума, который сосредоточен на намерении фотографа и значении фотографии. В данном случае подразумевается ситуация, когда у фотографа нет сценария создания фотографии. Это документальная фотография. Студиум обозначает ситуацию, когда для создания фотографии привлекается сценарий, обусловленный заказом на фотографию и творчеством. Это и есть художественная фотография (ил. 3).



Ил. 3. Онтология реальности в монохроме Ерика Кима [Eric Kim, 2017]. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/aaXwX

Есть ли у цифровой фотографии онтология?

Одной из первых фундаментальных функций фотографии была память. Затем проявилась функция эмоциональной оценочной обратной связи. Важной в условиях роста эмансипации

современного общества стало исследование феномена фотографии в контексте идентичности. Цифровые технологии акцентировали роль фотографии как средства коммуникации и связи между людьми. В форматах мобильных телефонов фотография стала языком общения на уровне текущего момента и ситуации. Слова стали сочетаться с видео. В результате фотография трансформировалась в технологию видеосообщений. Онтологической реальностью стало цифровое состояние [Kittler, 1999]. Согласно Ф. Киттлеру:

> *«Соответственно, философия, которая всерьез принимает компьютер в качестве универсального медиума, не может уже исходить из того, что познание, методическую оптимизацию которого она собой представляет, располагается принципиально в людях или субъектах. Это комфортное допущение, правда, постоянно предоставляло самой философии право последнего слова попросту потому, что она имела в своем распоряжении более комплексную медиатехнику. Однако оно слишком поверхностно с тех пор, как деонтика оказалась вобрана в процедурные языки программирования, такие как C, а логика – в функциональные языки вроде Lisp. [Киттлер, 2015: 184].*

В этом состоянии фотография приобрела инструментальную функцию сообщения и непрерывного присутствия в диалоге. Цифровая фотография является результатом обработки образца визуальной информации, отображенной цифровой камерой или сканером с бумажной фотографии.

Цифровые медиатехнологии используют вычислительные процессы. Эти процессы отличают их от аналоговых медиатехнологий. Об этом различии Нельсон Гудмен пишет в книге «Языки искусства» [Goodman, 1976]. Д. Н. Родовик отмечает, что

аналоговая фотография является изоморфной транскрипцией своего объекта [Rodowick, 2007]. Согласно Родовику:

> *«...то, что мы всегда считали самым современным из искусств, внезапно оказалось антиквариатом» [Rodowick, 2007: 29].*

Цифровая фотография является результатом вывода данных через символически опосредованную связь с объектом. Цифровая фотография симулирует аналоговую фотографию. В связи с этим возникает беспокойство относительно процесса создания цифровых изображений. Оно обусловлено рисками значительных структурных изменений аналоговых изображений при их цифровой трансформации. В этой ситуации возникает вопрос об онтологии фотографии. Помощь могут оказать работы Питера Базена, Сьюзен Зонтаг и Ролана Барта. Это не онтология объективной физической реальности, а онтология коммуникативного действия, формируемого интенциональностью. Здесь просматривается след феноменологии.

Аналоговая фотография имеет онтологическое основание и физическое воплощение. Цифровая фотография не имеет физического воплощения и онтологической основы. Как раз это различие берет за основу Уильям Дж. Митчелл в книге «Измененный глаз» [Mitchell, 1994]. По его мнению, возникло киберпространство, которое должно было

> *«повторить, улучшить и в итоге заменить собой физическое пространство как основное место нашего обитания» [Митчелл, 2012: 169].*

Для цифровой фотографии был подобран новый статус. Он обозначается как симулякр. Цифровая фотография не дает

гарантии существования сущности. Она создает риски манипуляции смыслами. Об этом пишет Жан Бодрийяр [Kellner, 1994]. Ж. Бодрийяр отмечает:

> *«Обратимость дара проявляется в отдаривании, обратимость обмена – в жертвоприношении, обратимость времени – в цикле, обратимость производства – в разрушении, обратимость жизни – в смерти, обратимость каждого языкового элемента и смысла – в анаграмме; всюду, во всех областях – одна и та же общая форма, форма обратимости, циклического обращения, отмены; всюду она кладет конец линейному характеру времени, речи, экономических обменов и накопления, власти. Всюду она принимает для нас форму истребления и смерти. Это и есть форма символического. Она не мистична и не структурна – она просто неизбежна» [Бодрийяр, 2000: 45].*

Выводы: так какая она предметная онтология медиафилософии?

Предметная онтология медиафилософии, как показывает анализ зарубежных публикаций, оказалась в условиях становления категориальных структур и практически одновременной трансформации медиа. В результате медиафилософия столкнулась с очень ограниченными временными границами рефлексии над процессами перехода медиасферы с аналоговых технологий на цифровые технологии. Тем не менее, медиафилософии удалось остаться в рамках прикладной специфики и опираться на достижения в области онтологии философских школ фундаментальной направленности. Особую роль фундаментального ресурса сыграл прагматизм, который настроен на прикладную методологию. Важную роль ресурса сыграла феноменология и аналитическая философия, созданная с участием Л. Витгенштейна.

Литература

Бодрийяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет.

Витгенштейн, Л. (2018). *Логико-философский трактат*. Москва: АСТ.

Дебрэ, Р. (2010). *Введение в медиологию*. Москва: Праксис.

Киттлер, Ф. (2015). Медиа философии, философия медиа. *Логос, 25* (2), 184–217.

Митчелл, У. Дж. (2012). *Я++: Человек, Город, Сети*. Москва: Strelka Press.

Ницше, Ф. (1994). *Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей: (черновики и наброски из наследия Фридриха Ницше 1883–1888 годов в редакции Элизабет-Ферстер-Ницше и Петера Гаста).* Москва: REFL-book.

Badiou, A. (2005). *Handbook of inaesthetics.* Stanford: Stanford University Press.

Barker, J. (2002). *Alain Badiou: A Critical Introduction*. London: Pluto Press.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.

Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

Debray, R. (1996). *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*. London: Verso.

Derrida, J. (1997). *On Grammatology.* Baltimore; London: John Hopkins University Press).

Eric Kim (2017). Photography is Philosophy. *Eric Kim Photo: Human artist blog. Philosophy: website*. URL: https://erickimphotography.com/blog/2017/05/07/photography-is-philosophy/ (accessed: 03.01.2026).

Flusser, V. (2000). *Towards A Philosophy of Photography, trans. Anthony Mathews.* London: Reaktion Books.

Flusser, V. (2013). *Post-History*. Minneapolis, MN: Univocal.

Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Co.

Hartmann, F. (2000). *Medienphilosophie*. Wien: WUV.

Hassan, R., & Sutherland, T. (2017). *Philosophy of Media A Short History of Ideas and Innovations from Socrates to Social Media*. London; New York: Rouledge.

Innis, H. A. (1972). *Empire and communication*. Toronto: University of Toronto Press.

Kellner, D. (ed.). (1994). *Jean Baudrillard: A Critical Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press.

McLuhan, M. (2005). *Understanding Me*. Cambridge: The MIT Press, MA, USA.

Mitchell, W. J., (1994). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.

Nietzsche, F. (1995). The Utility and Liability of History for Life. *Unfashionable Observations: The Complete Works of Friedrich Nietzsche. Vol. 2* (pp. 85–167). Stanford University Press.

Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Rorty, R. (1993), Putnam and the Relativist Menace. *The Journal of Philosophy, 90* (9), 443–461.

Rorty, R. (ed.). (1967). *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.

Saarinen, E, & Taylor, M. C. (1994). *Imalogies: media philosophy*. London; New York: Rouledge.
Serres, M. (2020). *Branches*. London, UK: Bloomsbury Academic.
Steiner, G. (1991). *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press
Stiegler, B. (2010). *Taking care of youth and generations*. Stanford: Stanford University Press.
Virilio, P. & Lotringer, S. (2002). *Crepuscular Dawn.* Los Angeles, CA, USA: Semiotext(e).
Virilio, P. (2006). *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. Los Angeles, CA, USA: Semiotext(e) Foreign Agents.
Vogel, M. (2012). *Media of Reason: A Theory of Rationality*. Columbia University Press.
Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

References

Badiou, A. (2005). *Handbook of inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.
Barker, J. (2002). *Alain Badiou: A Critical Introduction*. London: Pluto Press.
Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
Baudrillard, J. (2000). *Symbolic Exchange and Death*. Moscow: Dobrosvet Publ. (In Russian).
Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
Debray, R. (2010). *Introduction to Mediology*. Moscow: Praxis Publ. (In Russian).
Debray, R. (1996). *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*. London: Verso.
Derrida, J. (1997). *On Grammatology.* Baltimore; London: John Hopkins University Press).
Eric Kim (2017). Photography is Philosophy. *Eric Kim Photo: Human artist blog. Philosophy: website*. URL: https://erickimphotography.com/blog/2017/05/07/photography-is-philosophy/ (accessed: 03.01.2026).
Flusser, V. (2000). *Towards A Philosophy of Photography, trans. Anthony Mathews.* London: Reaktion Books.
Flusser, V. (2013). *Post-History, trans. Rodrigo Maltez Novaes*. Minneapolis, MN: Univocal.
Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Co.
Hartmann, F. (2000). *Medienphilosophie*. Wien: WUV.
Hassan, R., & Sutherland, T. (2017). *Philosophy of Media A Short History of Ideas and Innovations from Socrates to Social Media*. London; New York: Rouledge.
Innis, H. A. (1972). *Empire and communication*. Toronto: University of Toronto Press.
Kellner, D. (ed.). (1994). *Jean Baudrillard: A Critical Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
Kittler, F. (2015). Media Philosophy, Philosophy of Media. *Logos, 25*(2), 184–217. (In Russian).

Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press.
McLuhan, M. (2005). *Understanding Me*. Cambridge: The MIT Press, MA, USA.
Mitchell, W. J. (2012). I*++: Man, City, Networks*. Moscow: Strelka Press. (In Russian).
Mitchell, W. J., (1994). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.
Nietzsche, F. (1994). *The will to power. The experience of reassessing all values: (drafts and sketches from the legacy of Friedrich Nietzsche 1883-1888 edited by Elizabeth-Foerster-Nietzsche and Peter Gast).* Moscow: REFL-book Publ. (In Russian).
Nietzsche, F. (1995). The Utility and Liability of History for Life. *Unfashionable Observations: The Complete Works of Friedrich Nietzsche. Vol. 2* (pp. 85–167). Stanford University Press.
Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Rorty, R. (1993), Putnam and the Relativist Menace. *The Journal of Philosophy, 90* (9), 443–461.
Rorty, R. (ed.). (1967). *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.
Saarinen, E, & Taylor, M. C. (1994). *Imalogies: media philosophy*. London; New York: Rouledge.
Serres, M. (2020). *Branches*. London, UK: Bloomsbury Academic.
Steiner, G. (1991). *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press
Stiegler, B. (2010). *Taking care of youth and generations*. Stanford: Stanford University Press.
Virilio, P. & Lotringer, S. (2002). *Crepuscular Dawn.* Los Angeles, CA, USA: Semiotext(e).
Virilio, P. (2006). *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. Los Angeles, CA, USA: Semiotext(e) Foreign Agents.
Vogel, M. (2012). *Media of Reason: A Theory of Rationality*. Columbia University Press.
Wittgenstein, L. (2018). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Moscow: AST Publ. (In Russian).
Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

Поступила в редакцию / Received 04.01.2026
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторе / About the author

Лойко Александр Иванович –доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философских учений, Белорусский национальный технический университет (Республика Беларусь, Минск, проспект Независимости 65).
ORCID: 0000-0003-2231-1814, loiko@bntu.by

Loiko Aleksandr Ivanovich –Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Philosophical Teachings Department, Belarusian National Technical University (65 Avenue Nezalezhnosti, Minsk, Republic of Belarus).
ORCID: 0000-0003-2231-1814, loiko@bntu.by

Конфликт интересов
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest
The author declares that there is no conflict of interest.

традиция

Оригинальная статья / Original article
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-45-87
5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика
УДК 070.1:004.032.6:791(47)

«УНАСЕКОМИТЬ» ЛЕНИНА ИЛИ КРАХ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ ПОД МЕДИЙНЫМ МОЛОТОМ РОССИЙСКИХ ФИЛЬМОВ И СЕРИАЛОВ



Людмила Грицай,
Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (Ярославль, Россия)

Lyudmila Gritsay,
K. D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University (Yaroslavl, Russia)

ORCID: 0000-0002-3156-4074
e-mail: usan82@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу образа В. И. Ленина в современных российских фильмах и сериалах: «Демон революции», «Хроники русской революции» и «Мумия». Рассматриваются основные стратегии медиарепрезентации образа первого советского лидера, среди которых особое место занимают демонизация, карикатурное снижение, биологизация, конспирологизация и использование оккультной символики. Установлено, что современные российские фильмы и сериалы нередко подменяют историческую достоверность эмоционально насыщенными образами и драматизированными сюжетами, в результате чего фигура Ленина превращается из исторического деятеля в медиасимвол политической катастрофы и общественной угрозы. Сделан вывод о том, что подобные

репрезентации оказывают заметное влияние на процессы формирования исторической памяти и могут способствовать ослаблению представлений о преемственности имперского, советского и современного этапов российской истории.

Ключевые слова: медиа, постправда, историческая память, кинематографический образ В. И. Ленина, медиарепрезентация, конструирование прошлого, советская история

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Для цитирования статьи:

Грицай, Л. А. (2026). «Унасекомить» Ленина или крах исторической памяти под медийным молотом российских фильмов и сериалов. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3*(16), 45–87. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-45-87

«UNASSECT LENIN». REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE SOVIET LEADER AS A TOOL FOR MEDIA RECONSTRUCTION OF HISTORICAL MEMORY IN MODERN RUSSIAN FILMS AND TV SERIES

Abstract. The article is devoted to the analysis of the image of V.I. Lenin in modern Russian films and TV series "The Demon of Revolution", "Chronicles of the Russian Revolution" and "The Mummy". The main strategies of media representation of the Soviet leader are considered, among which demonization, caricature reduction, biologization, conspiracy theory and the use of occult symbols occupy a special place. It has been established that modern Russian films and TV series often replace historical complexity with emotionally saturated images and dramatized plots, as a result of which the figure of Lenin turns from a historical figure into a media symbol of a political catastrophe and a public threat. It is concluded that such representations have a significant impact on the processes of historical memory formation and may contribute to weakening ideas about the continuity of the imperial, Soviet and modern stages of Russian history.

Keywords: media, post-truth, historical memory, V. I. Lenin, media representation, constructing the past, Soviet history

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

For citation:

Gritsay, L. A. (2026). «Unassect Lenin». Representation of the image of the soviet leader as a tool for media reconstruction of historical memory in modern russian films and tv series. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 45–87. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-45-87

«Товарищ Красин, режьте ножичком товарищу Парвусу пальцы,
но медленно, пока деньги Горькому не вернет».
[Хроники русской революции, без даты].

Ленин в современном российском кино: медиапамять и постправда

Современная медиасреда все активнее превращает кино и сериалы в главный инструмент разговора о прошлом, причем особенно острые споры возникают вокруг революции 1917 года и фигуры В. И. Ленина, поскольку именно через отношение к советскому периоду сегодня нередко определяется понимание национальной истории, социальной справедливости и культурной идентичности. При этом функцию интерпретации прошлого сегодня все чаще берут на себя именно экранные медиа, работающие не столько с фактами, сколько с эмоциями, визуальными эффектами и яркими драматическими образами. История в подобных проектах постепенно превращается в индустрию впечатлений, где важнее всего становится не достоверность и фактологическая точность событий, а сила эмоционального воздействия.

Особого пояснения требует вынесенное в заглавие статьи слово «унасекомить», которое является неологизмом и используется нами не случайно. В русском языке указанное слово имеет значение намеренного снижения статуса, авторитета или общественной значимости человека, а одним из наиболее известных классических примеров его употребления считается реплика из пьесы советского пролетарского поэта

В. В. Маяковского «Баня», где персонаж Велосипедкин задает вопрос:

«Унасекомили, значит, Швейцарию?» [Маяковский, 1930: 6].

В контексте настоящего исследования этот неологизм представляется особенно точным, поскольку позволяет кратко и образно описать ту стратегию экранной репрезентации В. И. Ленина, которая все чаще встречается в современных российских фильмах и сериалах, где образ советского лидера подвергается последовательному символическому снижению через карикатуризацию, биологизацию, демонизацию и различные формы визуального унижения.

Фактически речь идет о сознательном лишении исторического персонажа его общественной, интеллектуальной и символической субъектности, вследствие чего сложная историческая фигура начинает восприниматься уже не как образ главы государства, который оказал масштабное влияние на развитие нашей страны и всего мира, а как объект насмешки, страха, физиологического отвращения или даже морального презрения.

Интересные культурно-исторические параллели в этой связи приводит Виктория Приходько, которая отмечает, что слово «унасекомить» следует понимать как форму символического обесценивания личности, а сам принцип подобного снижения появился значительно раньше возникновения самого термина. Автор пишет:

«Унасекомить – это разговорное слово, означающее "снизить, понизить значение чего- или кого-либо"... Слово вошло в обиход

со значением "снизить статус человека до насекомого"... Унасекомить – это обесценить» [Приходько, 2021].

Далее приводятся показательные литературные примеры подобной стратегии, когда выдающийся российский литературный критик В. Г. Белинский характеризовал поэзию А. Фета и К. Павловой как «мотыльковую», когда Родион Раскольников рассматривал старуху-процентщицу как существо, стоящее ниже человека, а герой романа М. Горького Клим Самгин регулярно воспринимал окружающих через образы тараканов, муравьев, жуков и вшей, то есть посредством метафорического лишения человеческого достоинства и общественной значимости [Приходько, 2021].

Не менее важной в этом контексте представляется и прямая литературная ассоциация с повестью Фр. Кафки «Превращение», герой которой Грегор Замза однажды обнаруживает себя трансформированным в огромное насекомое, вследствие чего трагически и непоправимо теряет прежний социальный статус, человеческое достоинство, да и вообще какое бы то ни было право быть полноценным участником общественной жизни. Разумеется, речь не идет о прямом заимствовании кафкианского сюжета, однако сама логика подобной трансформации оказывается удивительно созвучной тем механизмам медиаконструирования исторической памяти, которые выявлены автором в ходе настоящего исследования. Если в советской культуре Ленин традиционно выступал фигурой государственного масштаба, политическим мыслителем и одним из ключевых деятелей мировой истории XX века, то в ряде современных экранных интерпретаций

он превращается либо в гротескного невротика, либо в комического персонажа, либо в носителя разрушительных и даже мистических сил. Иными словами, происходит своеобразное намеренное «превращение» исторического деятеля в искусственный медиаконструкт, практически полностью, а, главное, намеренно, лишенный прежней исторической субъектности (ил. 1).



Ил. 1. Вот так себя чувствует человек, которого в буквальном смысле слова «унасекомили». Обложка книги Франса Кафки «Превращение» из серии издательства «Эксмо» «Pocket book» (2019 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/IaHpZ

Таким образом, цель настоящего исследования заключается в анализе особенностей репрезентации образа В. И. Ленина в отечественных фильмах «Демон революции» (2017), «Хроники русской революции» (2025) и «Мумия» (2025), а также в выявлении механизмов медиаконструирования исторической памяти, реализуемых через подобные визуальные, сюжетные и эмоциональные стратегии упомянутых нами кинопроизведений. Особое внимание автором уделяется именно тому, каким образом современные экранные медиа формируют негативный символический образ советского прошлого и как постправдивая логика медиакультуры влияет на дальнейшее восприятие истории молодежной аудиторией, для которой кино, сериалы и цифровой контент становятся основным, а местами и единственным источником представлений о событиях XX века (ил. 2).



Ил. 2. Ленин в напряжении, руки сжаты, его лицо выражает тревогу или даже страх. Кадр из сериала «Хроники русской революции» (2025 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://cdnstatic.rg.ru/uploads/photoreports/2025/10/21/foto-39jpg_a7e.jpg

Вождь как медиапризрак: деконструкция образа Ленина в современной экранной культуре

В современных исследованиях медиакультуры феномен постправды рассматривается не просто как кризис достоверности информации, но как фундаментальная трансформация механизмов общественного восприятия реальности, при которой эмоциональная убедительность сообщения начинает восприниматься аудиторией как намного более значимая, чем его фактическая точность. Вследствие чего медиапространство неуклонно превращается в главный инструмент производства и публичной трансляции коллективных представлений о прошлом, настоящем и будущем. Датские исследователи Дж. Фаркас и Дж. Шоу, анализируя политическую коммуникацию цифровой эпохи, настоятельно подчеркивают, что

> *«постправда функционирует не как отсутствие истины, а как режим конкурирующих эмоциональных нарративов, претендующих на статус истины» [Farkas & Schou, 2019].*

Кроме того, австралийский медиатеоретик Б. МакНейр, исследующий кризис традиционной публичной сферы, специально отмечает, что современная медийная среда характеризуется

> *«разрушением устойчивых эпистемологических оснований, на которых прежде строилась система общественного доверия» [McNair, 2017: 53].*

В итоге, массовое сознание оказывается особенно восприимчивым как раз к образам, сконструированным не на фундаменте строгой документальности, но на основе эмоционального воздействия,

символического давления и намеренной аффективной драматургии.

В условиях растущего доминирования цифровой медиасреды историческая память перестает существовать как относительно стабильная система знаний о прошлом и превращается в постоянно обновляемый медиапродукт, внутри которого различные интерпретации одного и того же вступают в состояние перманентной конкуренции. Московская исследовательница И. С. Шушпанова прямо указывает, что

> *«коллективная память в современном обществе становится пространством столкновения альтернативных версий прошлого, каждая из которых претендует на культурную легитимность» [Шушпанова, 2018: 96].*

Причем особую роль в этом процессе играют именно медиа, поскольку они не только транслируют различные интерпретации истории, но и задают эмоциональные модели ее восприятия. В этой связи показательно замечание Т. Ф. Ляпкиной о том, что

> *«современная субъективность формируется в медиальной среде, где восприятие культурного наследия зависит от цифровых механизмов репрезентации и ценностных трансформаций» [Ляпкина, 2015: 288],*

поэтому историческая фигура в массовом сознании начинает восприниматься прежде всего как медийный персонаж, но не как объект научного знания. При этом современная медиапамять функционирует уже в принципиально иной технологической среде, где цифровые платформы обеспечивают беспрецедентную скорость распространения интерпретаций и эмоциональных реакций. В этом контексте показательна точка зрения

саратовского исследователя Д. С. Артамонова, который подчеркивает, что

> *«медиапамять представляет собой особый виртуальный механизм конструирования прошлого, сочетающий характеристики культурной, коммуникативной и цифровой памяти» [Артамонов, 2022: 78].*

Подобная логика особенно отчетливо проявляется в отношении образа В. И. Ленина, который на протяжении всего XX и начала XXI века оставался одним из наиболее интенсивно мифологизированных и идеологически переосмысляемых персонажей советской и российской истории, вследствие чего его экранная репрезентация неизбежно оказывается связанной уже не столько с реконструкцией исторической реальности, сколько с актуальными политическими и культурными запросами общества. Уже в раннесоветский период фигура Ленина становится центральным элементом государственной символической системы, а процесс формирования его канонического образа приобретает характер масштабной медиаполитической кампании. Л. В. Алиева подчеркивает, что

> *«создание единого образа Ленина выступало важнейшим механизмом тоталитаризации советского общества и средством легитимации новой политической реальности» [Алиева, 2024: 55].*

При этом исследовательница специально обращает внимание на то, что ленинский культ с самого начала строился не только и не столько на политической, но и на эмоциональной мобилизации населения, поскольку фигура вождя должна была восприниматься

как источник моральной истины, исторической правоты и символической защиты.

Особую значимость в контексте анализа медиаконструирования ленинского образа представляют работы ученого из Ростова-на-Дону А. А. Венкова, подробно проследившего эволюцию экранной и культурной репрезентации Ленина в различные периоды советской и постсоветской истории. В частности, исследователь пишет, что

> *«каждая эпоха создавала собственного Ленина, отражавшего актуальные идеологические задачи государства» [Венков, 2019: 35],*

причем трансформация образа происходила синхронно с изменением политического курса и общественных ожиданий. Так в сталинскую эпоху Ленин изображался как жесткий и беспощадный стратег революции, в период хрущевской «оттепели» его образ значительно смягчился и гуманизировался, а в эпоху позднего социализма приобрел подчеркнуто умиротворенный и почти сентиментальный характер. Однако наиболее радикальная трансформация этого образа произошла как раз в перестроечный и постсоветский периоды, когда Ленин начал интерпретироваться как источник насилия и разрушения традиционного, веками формировавшегося российского уклада. Венков отмечает, что именно

> *«в перестроечном дискурсе происходит разрушение сакральности ленинского образа и его включение в пространство морального суда над советским прошлым» [Венков, 2019: 40].*

Именно этот процесс десакрализации как раз и становится ключевым механизмом современной медиарепрезентации Ленина,

особенно в фильмах и сериалах последнего десятилетия, в которых фигура советского лидера все чаще приобретает черты демонического, карикатурного или даже инфернального персонажа (ил. 3). В подобном случае речь идет уже не просто о переосмыслении исторического наследия, а о создании принципиально нового эмоционального режима восприятия прошлого, функционирующего по законам постправды, где зритель реагирует прежде всего на аффективную интенсивность образа, а не на степень его исторической достоверности.



Ил. 3. Ленин зол и готов что есть мочи клеймить своих врагов. Кадр из сериала «Хроники русской революции» (2025 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/EVOxB

Характерно, что подобные процессы происходят не только в российской культуре, так, московские авторы О. Ю. Яхшиян и И. С. Солдатенко, исследуя медиарепрезентацию прошлого в странах Восточной Азии, приходят к выводу, что современная медиапамять все чаще становится пространством «мнемонических

конфликтов», в которых массовая культура вступает в противоречие с официальными историческими нарративами [Яхшиян, Солдатенко, 2025: 1265]. Авторы подчеркивают, что подобного рода медиапродукты способны выполнять функцию «мягкой силы», формируя эмоциональную идентичность аудитории через исторические сюжеты, однако одновременно они провоцируют ожесточенные общественные споры.

Важным аспектом современного медиаконструирования исторической памяти становится и развитие так называемой иронической ленинианы, в рамках которой фигура Ленина превращается в объект постмодернистской игры, сатиры и культурного травестирования. Так В. В. Шелест, анализируя фильмы «Комедия строгого режима» и «Деревня Хлюпово выходит из союза», пишет, что

> *«объектом осмеяния становится не столько сам Ленин, сколько советский механизм сакрализации власти» [Шелест, 2020: 38].*

Причем подобная стратегия позволяет разрушить прежнюю неприкосновенность революционного мифа через смех, гротеск и намеренное снижение пафоса. Характерно, что именно в постсоветской культуре подобный подход оказался чрезвычайно востребованным, поскольку ирония стала одним из ключевых способов символического дистанцирования от советского прошлого (ил. 4).

В этом отношении современные российские фильмы и сериалы функционируют уже не столько как инструменты исторической реконструкции, но как механизмы эмоционального



Ил. 4. Ленин предлагает отрезать пальцы Александру Парвусу – видному деятелю и теоретику русской революции. Кадр из сериала «Хроники русской революции» (2025 г). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/TFhEw

программирования коллективной памяти. Причем их воздействие оказывается особенно сильным именно потому, что они обращаются не к рациональному анализу, а к сфере впечатлений, аффектов и культурных страхов. С. К. Мкртчян подчеркивает, что

> *«медиа формируют различные вариации истории одного и того же события, создавая конкурирующие модели памяти» [Мкртчян, 2018: 350].*

Вследствие чего массовый зритель оказывается включен в пространство непрерывной борьбы интерпретаций, где прошлое утрачивает статус завершенного исторического знания

и превращается в эмоционально заряженный медиаконструкт. Именно поэтому современная лениниана оказывается не столько отражением истории, сколько индикатором текущих политических конфликтов и кризиса коллективной идентичности в постсоветской России.

Ленин в черном гриме

Репрезентация образа В. И. Ленина в современных российских фильмах и сериалах все чаще строится не в форме попытки исторической реконструкции, а как производство эмоционально насыщенного медиасобытия, в рамках которого фигура революционного лидера превращается в медийный символ, предназначенный вызывать у массового зрителя страх, раздражение, насмешку или отторжение. В результате Ленин выступает уже не столько как исторический персонаж, сколько как инструмент медиаконструирования исторической памяти, посредством которого и осуществляется переосмысление советского прошлого и его намеренное символическое дистанцирование от настоящего.

Анализ современных российских фильмов и сериалов позволяет выделить несколько наиболее распространенных стратегий интерпретации ленинского образа.

1. *«Унасекомить Ленина»: биологизация и визуальное снижение исторической фигуры*

Одной из наиболее заметных тенденций становится биологизация образа, предполагающая акцент на болезнях,

физической слабости в результате перенесенного заболевания, особенностях внешности и повседневных бытовых привычках героя. В этом случае внимание зрителя целенаправленно смещается с политической деятельности на физиологию персонажа, а исторический лидер постепенно и неуклонно утрачивает статус значимой политической фигуры и превращается в объект натуралистического наблюдения.

2. *«Революция как заговор»: псевдодокументальность и конспирологический нарратив*

Не менее распространенной оказывается и стратегия конспирологизации, в рамках которой революция объясняется не сложными социальными, экономическими и политическими процессами внутри страны и за ее пределами, а частной заговорщической деятельностью узкого круга заговорщиков, иностранных спецслужб и тайных покровителей. Для создания эффекта достоверности используются архивные кадры, документальная хроника, псевдоэкспертные комментарии и специфическая интонация расследования.

3. *«Ленин как источник угрозы»: демонизация, страх и оккультное воображение*

В то же самое время, наиболее радикальной формой переосмысления этого образа становится его демонизация. В этой модели Ленин изображается не просто политическим противником или спорным историческим деятелем, а фигурой почти мистического масштаба, связанной с разрушением государства, духовным кризисом и цивилизационной катастрофой (ил. 5).



Ил. 5. Постановочная сцена в мавзолее. И хотя в гробу лежит актер, всем уже и так страшно. Как раз в этом и состоял исходный замысел создателей фильма. Кадр из фильма «Мумия» (реж. Андрей Афанасьев, 2025 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/SIGbz

4. *«Сделать Ленина смешным»: ирония, травестия и карикатурное снижение*

Противоположным, но не менее эффективным способом разрушения символического авторитета Ленина становится намеренное комическое снижение образа. В итоге, вместо изображения кровавого и жестокого «демона революции» массовому зрителю предлагают созерцать чудака, невротика или героя политического фарса.

Таким образом, современная экранная лениниана активно использует четыре ключевые стратегии интерпретации образа советского лидера: *биологизацию, конспирологизацию, демонизацию и карикатурное снижение*. Несмотря на явные различия между ними, все они так или иначе работают на

достижение одной общей цели, напрямую связанной с эмоциональным переопределением фигуры Ленина в массовом сознании. В условиях доминирования культуры постправды решающую роль начинает играть не историческая достоверность, а сила эмоционального впечатления, поэтому зрителю предлагают не столько исторического деятеля начала XX века, сколько специально сконструированный медиасимвол, вокруг которого намеренно концентрируются современные политические страхи, культурные конфликты, идеологические споры и коллективные представления о прошлом.

«Революция как шпионский триллер»: конспирология в сериале «Демон революции»

Одним из наиболее ярких примеров постправдивого медиаконструирования образа В. И. Ленина в современной российской экранной культуре стал многосерийный фильм В. Хотиненко «Демон революции» (2017), созданный при участии продюсера А. Роднянского (внесенного Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов). Именно в этом кинопроекте особенно отчетливо проявляется тенденция намеренного превращения исторической фигуры в эмоционально перегруженный медиасимвол почти апокалиптической катастрофы. При этом, сама революция здесь репрезентируется не как значимое событие и результат сложных социально-исторических процессов, вызванный системным кризисом Российской империи, а как итог заговорщической деятельности узкой группы фанатиков, авантюристов, шпионов и политических

манипуляторов, существующих в атмосфере интриг и непрерывной нервной истерики, которая в сериале временами напоминает не историческую драму, а смесь психологического триллера, шпионского детектива и театрального фарса (ил. 6).



Ил. 6. Два убежденных атеиста венчаются в храме. Но иначе царское правительство не позволило бы Ульянову и Крупской жить вместе в ссылке. Кадр из фильма «Демон революции» (реж. В. Хотиненко, 2017 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/QXEyR

Уже одно только название этого сериала сразу же задает необходимую эмоциональную интонацию, поскольку слово «демон» изначально переводит разговор о революции из пространства рационального исторического анализа в область метафизики, иррационального ужаса и символического Зла. Вследствие чего фигура Ленина изначально начинает

восприниматься не как образ организатора революционного движения или же видного политика и идеолога начала XX века, а как идеал носителя разрушительной энергии, почти инфернального персонажа, намеренно приносящего в Россию хаос и социальное безумие.

Особенно показательно, что Ленин в исполнении Е. Миронова представлен здесь как человек холодной политической воли, начисто лишенный эмоциональной мягкости и склонный к почти циничному прагматизму, а многие реплики персонажа работают не столько на раскрытие исторического характера, сколько на неуклонное формирование у зрителя ощущения тревоги. Так, уже в первой серии Ленин произносит фразу:

> *«А иной мерзавец может быть для нас полезен именно тем, что он мерзавец!» [Демон революции. Цитаты из фильма, без даты].*

Причем сама интонация сцены выстроена таким образом, чтобы всячески подчеркнуть готовность персонажа использовать любые средства ради достижения требуемого политического результата. В другом эпизоде Ленин с раздраженной иронией замечает:

> *«Да все хотят как лучше, а получается полная ерунда» [Демон революции. Цитаты из фильма, без даты].*

И подобные реплики последовательно формируют образ человека, воспринимающего окружающих только лишь как инструменты для реализации собственных политических амбиций (ил. 7).



Ил. 7. «Верной дорогой идете, товарищи!». Ленин в кафе дадаистов на их скандальной выставке абсурда. Кадр из сериала «Демон революции» (2017 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/tYJlc

При этом сериал настойчиво подчеркивает мотив революции как политической игры и манипуляции, превращая революцию в своеобразный шпионский аттракцион, где исторические процессы объясняются не объективными социальными причинами, а сетью закулисных договоренностей, тайных финансовых операций и международных интриг. Центральным драматургическим механизмом становится известный миф о «немецких деньгах», который в массовой культуре давно приобрел характер почти обязательного конспирологического сюжета о революции 1917 года. Именно поэтому в сериале настолько подробно разрабатывается линия взаимоотношений Ленина и Парвуса. Причем последний фактически выступает здесь

как своеобразный демонический продюсер революции, как человек, который не просто организует политический процесс, но и буквально режиссирует масштабную и кровавую историческую катастрофу.

Особенно характерной выглядит сцена, в которой Ленин обсуждает вопрос финансирования революционного движения и произносит фразу:

> *«Тебе дают деньги, тебе их запихивают, суют, а ты как институтка – воротишь нос! А если разобраться – партии нужны деньги? Нужны! А революции?» [Демон революции. Цитаты из фильма, без даты].*

Несмотря на внешнюю саркастичность реплики, сама композиция эпизода специально выстроена таким образом, чтобы закрепить в сознании массового зрителя мысль о готовности большевистского лидера сотрудничать вообще с любыми силами ради достижения вожделенной власти. Вследствие чего сложнейший исторический контекст Первой мировой войны, масштабного кризиса самодержавия и трагического социального распада Российской империи оказывается намеренно вытеснен эмоционально удобной схемой политического заговора.

Не менее показательным является и то обстоятельство, что анализируемый сериал постоянно балансирует между серьезной исторической драмой и почти гротескной сатирой, из-за чего некоторые сцены производят впечатление намеренной карикатуризации революционной среды. Например, в пятой серии Ленин предлагает изображать «глухонемого шведа», поскольку не знает шведского языка, и эта умышленно сцена подается

с очевидным комическим акцентом, превращая фигуру лидера партии большевиков в участника почти авантюрной буффонады. В другой сцене персонаж восклицает:

> *«Парвус собирается устроить революцию! И один, без меня!» [Демон революции. Цитаты из фильма, без даты].*

И эта реплика, построенная на гротескном сочетании политического пафоса и бытовой ревности, фактически переводит революцию в пространство своеобразного театра амбиций, где мировая история напоминает спор эгоистических нервных и самолюбивых интеллектуалов.

Особую роль в сериале играет фигура Александра Парвуса, который выступает здесь одновременно как циничный финансист, политический провокатор и своеобразный философ разрушения. Именно ему принадлежит фраза:

> *«Революция, как женщина – постоянно требует денег» [Демон революции. Цитаты из фильма, без даты].*

В другом эпизоде Парвус произносит:

> *«Война лучший хворост для революции» [Демон революции. Цитаты из фильма, без даты].*

Показательно, что подобные формулы последовательно закрепляют в медиапространстве представление о революции как о технологии разрушения, буквально «питающейся» человеческим страданием (ил. 8).



Ил. 8. Ленин и Парвус. Два сподвижника, которые больше всего похожи на непримиримых политических соперников. Кадр из сериала «Демон революции» (2017 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/XluCH

Показательно, что подобная художественная стратегия создателей сериала вызвала крайне полярную реакцию как со стороны профессиональных историков, так и со стороны зрительской аудитории. Часть критиков называла сериал

> *«эффектной деконструкцией советского мифа» [Демон революции. Сериал. Отзывы, без даты],*

тогда как другие рецензенты обвиняли авторов в намеренной подмене истории конспирологией и в превращении сложнейших политических процессов начала XX века в эмоционально удобный телевизионный комикс.

Именно эта эмоциональная поляризация представляется нам особенно значимой, поскольку она свидетельствует о том, что современная экранная лениниана функционирует как арена

намеренно спровоцированного мнемонического конфликта, внутри которого сталкиваются различные модели коллективной памяти и конкурирующие представления о советском прошлом.

«Сделать Ленина смешным»[1]: гротеск и карикатура в «Хрониках русской революции»

Стоить особо обратить внимание на тот факт, что если в сериале «Демон революции» Ленин превращался в фигуру почти демоническую, напоминающую персонажа политического триллера, то в «Хрониках русской революции» (2025 г.) А. Кончаловского происходит трансформация уже совершенно иного рода. Однако она, впрочем, оказывается не менее показательной для медиапространства эпохи постправды, поскольку здесь революционный лидер намеренно лишается авторами сериала монументальности и исторического масштаба. А вместо фигуры государственного деятеля мирового уровня массовый зритель в итоге получает образ нервного, суетливого, временами почти комического персонажа, который не столько руководит историческим процессом, сколько мечется внутри него с явно выраженной хронической усталостью и раздражением на лице.

Сам режиссер неоднократно подчеркивал, что стремился «заземлить» и максимально «очеловечить» образ Ленина, отказавшись от канонической эстетики советской ленинианы.

[1] *[Мессерер & Лейкин, 1972: 116].*

Однако именно это «очеловечивание» и стало в итоге источником наиболее ожесточенных споров, поскольку значительная часть зрителей и критиков сочла, что вместо человека получилась почти гротескная карикатура, построенная на подчеркнутой нервозности, суетливости и постоянной эмоциональной истерике. Уже после выхода первых серий в социальных сетях начали появляться язвительные комментарии о том, что экранный Ленин выглядит

> *«так, будто неделю не спал, пил один чай и спорил со всеми подряд» [Хроники русской революции, без даты],*

а некоторые зрители и вовсе сравнивали героя Е. Ткачука с персонажами абсурдистских театральных постановок и невротиками из фильмов Вуди Аллена, замечая, что

> *«революция в сериале напоминает собрание очень уставших людей на грани коллективного нервного срыва» [Хроники русской революции, без даты].*

Несомненно, во многом подобная реакция как раз и объясняется самой актерской манерой Е. Ткачука, который играет Ленина подчеркнуто дергано, резко, угловато, словно постоянно находится в состоянии внутреннего раздражения, причем пластика персонажа нередко оказывается гораздо важнее любого произносимого им текста. Ленин в редкие минуты фильма выглядит спокойным или же собранным, чаще всего его движения напоминают лихорадочную реакцию человека, которому катастрофически не хватает времени, воздуха и терпения (ил. 9).



Ил. 9. Ленин (Евгений Ткачук) нервничает, едва сдерживает себя. Кадр из сериала «Хроники русской революции» (2017 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/rubpQ

В результате создается довольно странный эффект: революция, определившая ход мировой истории, начинает восприниматься как результат деятельности группы эмоционально нестабильных людей, которые одновременно спорят, нервничают, раздражаются и производят впечатление участников бесконечного политического скандала.

Особенно показательно, что в сериале последовательно разрушается сама идея исторической монументальности революционной эпохи. Фраза Ленина

> *«Наша тактика: полное недоверие, никакой поддержки новому правительству...» («Хроники русской революции») [Хроники русской революции, без даты],*

которая в реальном историческом контексте являлась неотъемлемой частью сложной политической программы большевиков после Февральской революции, в сериале подается с такой эмоциональной резкостью и нервной поспешностью, что начинает восприниматься почти как каприз раздраженного человека, а не как стратегическое политическое заявление. Подобный художественный прием принципиально важен, поскольку он практически полностью вытесняет революционную политику из пространства рационального исторического действия в сферу темперамента, эмоции и психологической неустойчивости.

При этом создатели проекта активно использовали приемы карикатуры, которые временами балансировали между сатирой и откровенным фарсом. Массовый зритель очень четко уловил этот посыл, а потому совершенно неудивительно, что в цифровой медиасреде после выхода сериала появились многочисленные коллажи и иронические видеонарезки, где экранного Ленина напрямую сравнивали с комическими героями.

Вместе с тем именно подобная эстетика гротеска и эмоционального снижения во многом и позволила сериалу вызвать столь широкий общественный резонанс, поскольку часть критиков, напротив, увидела в таком подходе попытку разрушить «музейную торжественность» советского канона. Некоторые рецензенты подчеркивали, что Е. Ткачуку удалось показать Ленина

> *«живым, нервным, ошибающимся человеком» [Хроники русской революции, без даты],*

а не бронзовой фигурой с плаката, тогда как сторонники более традиционного подхода обвиняли создателей проекта в сознательной профанации исторической личности.

Особенно важным представляется то обстоятельство, что подобная стратегия карикатурного снижения полностью соответствует логике постправдивой медиакультуры, внутри которой эмоциональная выразительность оказывается значительно важнее какой бы то ни было исторической сложности и фактологической точности, вследствие чего даже подчеркнуто гротескная и художественно условная репрезентация исторического персонажа может постепенно закрепляться в коллективной памяти как наиболее эмоционально убедительная версия прошлого.

В результате «Хроники русской революции» становятся уже не столько историческим сериалом, сколько своеобразным экспериментом по эмоциональной деконструкции революционного мифа, внутри которого Ленин последовательно лишается ореола политической масштабности, превращаясь в фигуру нервного, суетливого, временами и почти анекдотического персонажа, а сама революция начинает восприниматься как хаотический спектакль эмоционально неуравновешенных людей.

Мавзолей погубит Россию: оккультизм, дегуманизация и медиашок в фильме «Мумия»

Однако наиболее радикальной и одновременно максимально агрессивной формой эмоционального переосмысления ленинского образа в современной российской медиасреде стал

документальный фильм «Мумия» (реж. А. Афанасьев, телеканал «Спас», 2025 г.), в котором фигура В. И. Ленина фактически выводится за пределы исторического дискурса и помещается в пространство мистического хоррора и политической конспирологии. Вследствие чего массовому зрителю предлагается воспринимать советское прошлое не как сложный и противоречивый исторический этап, а как источник некоего «метафизического заражения», продолжающего негативно воздействовать на современную Россию через символическое присутствие мавзолея на Красной площади.

Уже на уровне самого названия фильма его создатели демонстративно отказываются от нейтральности, поскольку слово «мумия» запускает устойчивый ассоциативный ряд, связанный не с политической историей, а с эстетикой древнего проклятия, смерти, тления и зловещего возвращения прошлого. Причем авторы картины сознательно усиливают этот эффект при помощи тревожной музыки, темных цветовых решений, замедленных проходов камеры по мавзолею и почти ритуальной манеры монтажа. Из-за чего фильм временами напоминает не документальное расследование, а телевизионную версию мистического триллера, где главным «антигероем» становится уже не конкретный человек, а сразу весь советский исторический опыт.

Особенно показательно, что в фильме мавзолей неоднократно описывается как «зиккурат» и «ритуальный центр» (ил. 10), а тело Ленина интерпретируется не как объект мемориальной культуры, а как своеобразный «символ ритуала смерти», причем подобные формулировки подаются как эмоционально убедительная картина

мира, рассчитанная прежде всего на шоковый эффект. В одной из наиболее обсуждаемых реплик фильма звучит утверждение: «*Ленин – это зло*», причем сама интонация подачи превращает политическую оценку в почти религиозный приговор, а финальная фраза «*Ленина надо похоронить*» начинает функционировать как кульминационный лозунг всей картины [Мумия и мавзолей, без даты].



Ил. 10. Светящиеся линии показывают, что перед нами зиккурат – языческий храм вавилонян… Хотя, при желании, такие линии можно на любом доме прорисовать. Было бы только желание… Кадр из фильма «Мумия» (2025 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/aFPTl

В результате Ленин оказывается представленным в качестве медиасимвола катастрофы, своеобразного «демона революции», только уже перенесенного из пространства политической драмы во вселенную телевизионного хоррора, где любые исторические нюансы начисто растворяются в атмосфере страха, мистики и эмоционального давления. Именно поэтому многие зрители после выхода фильма сравнивали его не с классической

документалистикой, а с конспирологическими проектами западного телевидения начала 2000-х годов, построенными на эстетике сенсационного разоблачения и нагнетания апокалиптической тревоги.

Наиболее заметной художественной стратегией этого фильма становится биологическая дегуманизация образа Ленина, предполагающая навязчивую концентрацию внимания на теме телесности, болезни, физиологического распада и смерти, вследствие чего камера регулярно задерживается на архивных фотографиях, медицинских описаниях, крупных планах мавзолея и кадрах, связанных с бальзамированием тела, формируя устойчивую визуальную ассоциацию между советским прошлым и мотивами физического разложения. В этом отношении фильм оказывается чрезвычайно симптоматичным для эпохи постправды, поскольку эмоциональная сила изображения здесь полностью вытесняет историческую сложность, а массовому зрителю предлагается не размышлять, а испытывать почти физиологическое отвращение (ил. 11).

Анализируя фильм как медиапрактику переформатирования общественной памяти, можно отметить, что авторы намеренно стремятся

> *«эмоционально переопределить отношение зрителя к советскому прошлому через систему визуальных и символических ассоциаций» [Грицай, 2025: 2943].*

Причем «Мумия» работает не через доказательство, а через впечатление, не через историографическую аргументацию, а через создание атмосферы страха и нагнетание ощущения скрытой угрозы.



Ил. 11. Больной Ленин. Здесь он больше всего похож на Шарикова из «Собачьего сердца» сразу же после операции. И как такой человек мог управлять государством?..
Кадр из фильма «Мумия» (2025 г.). Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://cs20.pikabu.ru/s/2025/06/30/11/sjs2wkir_s.jpg

Показательно, что в критических разборах фильма неоднократно возникала формулировка:

> *«Пока в центре Руси лежит тело одного из пророков сатанинской религии – не будет русским житья» [Мумия и мавзолей, без даты].*

Причем сама возможность появления таких формулировок свидетельствует о том, насколько далеко современная медиакультура готова заходить в процессах демонизации ленинского образа: здесь Ленин уже не просто политический лидер, которого можно критиковать или переоценивать, а почти мифологический персонаж, вокруг которого целенаправленно выстраивается целая система страхов.

Реакция аудитории на фильм оказалась крайне поляризованной, причем именно эта эмоциональная поляризация

и стала главным медийным эффектом всего проекта (ил. 12) [Мумия и мавзолей, без даты].



Ил. 12. Народные постеры как пример критики фильма «Мумия». Герои именно этого постера – Ленин и создатель фильма журналист А. Афанасьев. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/MDXjt

Таким образом, российский проект «Мумия» демонстрирует предельную форму постправдивого медиаконструирования исторической памяти, внутри которой документальность оказывается полностью подчинена эстетике эмоционального воздействия, а исторический анализ заменяется смесью мистики, политической публицистики и визуального шока. Вследствие чего фигура Ленина окончательно перестает быть только лишь объектом научной или же общественной дискуссии и превращается в полноценного персонажа современного

медиахоррора, существующего одновременно в пространстве политики, массовой культуры и цифровой мифологии (ил. 13).



Ил. 13. А вот и еще один впечатляющий пример визуальной критики фильма «Мумия». Ленин как страшный сон «новых буржуа». Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/pmxcE

Сравнительный анализ образа Ленина в российских фильмах и сериалах

Как мы видим, образ В. И. Ленина в современной российской экранной репрезентации варьируется от сатирически-карикатурных интерпретаций до демонстративно демифологизированных и почти инфернальных моделей. Что позволяет говорить о существовании устойчивой тенденции медиаконструирования негативного образа вождя, внутри которой Ленин последовательно и неуклонно утрачивает статус значимой исторической фигуры и превращается либо в объект эмоционального неприятия, либо в персонаж постмодернистского

гротеска, либо в медиасимвол страха, от которого современная культура всячески стремится символически дистанцироваться.

Для выявления ключевых характеристик этих процессов нами представлено сравнительное рассмотрение трех фильмов по основным аналитическим критериям в виде таблицы (таб. 1).

Таблица 1

Сравнительный анализ образа В. И. Ленина в сериалах «Демон революции», «Хроники русской революции» и «Мумия»

Критерий/Фильм	«Демон революции»	«Хроники русской революции»	«Мумия»
Общая режиссерская концепция	Конспирологическая интерпретация, акцент на мифе о немецких деньгах и внешнем управлении революцией.	Психологизация и театрализация образа, «заземление» персонажа, допущение художественных вольностей.	Оккультно-конспирологическая трактовка мавзолея и фигуры Ленина как «зиккурата» и «амулета».
Тип репрезентации Ленина	Двуличный, скрытный, аморальный лидер, действующий за закрытыми дверями.	Карикатурный, истеричный, несуразный персонаж, лишенный исторического масштаба.	Объект ритуальной силы, символ «темного влияния» на страну.
Историческая достоверность	Искажена. Использованы давно опровергнутые мифы о Парвусе и немецких деньгах.	Снижена. Образ создается преимущественно актерской и режиссерской интерпретацией.	Отсутствует. Опора на оккультные концепции и конспирологические источники.
Методы формирования негативного образа	Фальсификация мотивов Ленина, вымышленные сцены встреч с Парвусом.	Гротескная манера игры, гипертрофия слабостей и эмоций.	Использование конспирологии, мифов, псевдодоказательств, нарратив об оккультизме.
Идеологическая установка	Дискредитация большевизма как «чуждого» проекта, подрывающего государственность России.	Дегероизация и упрощение исторического деятеля до бытового уровня.	Демонизация советской власти, представление СССР как «антисакрального» проекта.
Влияние на зрителя	Формирование ощущения предательства и внешней зависимости революции.	Формирование восприятия Ленина как слабого, нелепого и неавторитетного лидера.	Формирование страха, неприятия и иррационального отторжения советского прошлого.

Ленин в эпоху постправды, или вместо заключения

Проведенный нами анализ показывает, что в современных российских фильмах и сериалах образ В. И. Ленина все чаще конструируется не как объект исторического осмысления, а как инструмент эмоционального воздействия на массовую зрительскую аудиторию. Когда сложный государственный деятель мирового масштаба последовательно превращается либо в демона, либо в клоуна, либо в объект физиологического отвращения, происходит не только искажение представлений о конкретной исторической личности, но и упрощение самого понимания отечественной истории. В этом случае революция 1917 года начинает восприниматься как результат заговора или деятельности случайных людей, тогда как реальные социальные, экономические и политические процессы вообще оказываются за пределами общественного внимания.

В контексте современной политики памяти особое символическое значение имеет событие, произошедшее 17 июня 2023 года на берегу Финского залива в Санкт-Петербурге, где были одновременно подняты три государственных флага различных исторических эпох России: имперский, советский и современный российский, причем центральное место занял флаг СССР. Сам факт такого символического объединения трех исторических периодов в присутствии Президента Российской Федерации В. В. Путина свидетельствует о стремлении рассматривать отечественную историю как единый и непрерывный процесс, в котором имперский, советский и современный

этапы образуют общую историческую траекторию развития страны (ил. 14).



Ил. 14. Три флага над Финским заливом как символ уважения к имперскому, советскому и современному этапам развития государства и преемственности истории России. Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/pBCaF

Именно поэтому проблема экранной репрезентации Ленина выходит далеко за рамки споров о конкретном историческом персонаже. Речь идет о принципиальных и стратегических механизмах формирования исторического сознания и национальной памяти. Искусственное «унасекомливание» Ленина, его систематическое превращение в карикатурную, демоническую или оккультную фигуру напрямую ведет к разрушению исторического контекста, подмене анализа эмоциями и ослаблению представлений о преемственности российской истории. Для молодого поколения российских зрителей подобные фильмы и сериалы особенно опасны, поскольку они последовательно формируют и продвигают упрощенную

картину прошлого, в которой место исторического знания занимают искусственно сконструированные медийные мифы. Поэтому мы полагаем, что сохранение критического отношения к экранным интерпретациям истории и опора на проверенные исторические источники представляются необходимым условием формирования зрелой гражданской культуры, способной воспринимать прошлое во всей его сложности, противоречивости и исторической значимости.

Литература

Алиева, Л. В. (2024). Образ Ленина как ресурс тоталитаризации советского общества в 1920-е гг. *Новое прошлое, 3,* 52–61. https://doi.org/10.18522/2500-3224-2024-3-52-61

Артамонов, Д. С. (2022). Медиапамять: теоретический аспект. *Galactica Media: Journal of Media Studies, 4*(2), 65–83. https://doi.org/10.46539/gmd.v4i2.269

Венков, А. А. (2019). Образ В. И. Ленина и его трансформация в советском художественном кинематографе. *Новое прошлое, 1,* 32–47. https://doi.org/10.23683/2500-3224-2019-1-32-47

Грицай, Л. А. (2025). Фильм «Мумия» как медиапрактика переформатирования общественной памяти о советском прошлом. *Социология и общество: формирование и функционирование общественной памяти: сборник докладов VII Всероссийского социологического конгресса* (с. 2940–2946). Москва: РОС.

Демон революции. Сериал. Отзывы. (без даты). *Кинопоиск: сайт.* URL: https://citaty.info/series/demon-revolyucii (дата обращения: 01.05.2026).

Демон революции. Цитаты из фильма. (без даты). *Citaty.info: сайт.* URL: https://citaty.info/series/demon-revolyucii (дата обращения: 01.05.2026).

Кокоулин, В. Г. (2020). Ленин в политике исторической памяти и массовом сознании в постсоветской России. *Гуманитарные проблемы военного дела, 3*(24), 87–98.

Ляпкина, Т. Ф. (2015). Конструирование и репрезентация идентичности в масс медиа. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии, 16*(2), 286–294.

Маяковский, В. В. (1930). *Баня: драма в 6 действ. с цирком и фейерверком.* Москва; Ленинград: Госиздат.

Мессерер, Е. М., & Лейкин, Н. Б. (1972). *Азарий Михайлович Азарин*. Москва: Искусство.

Мкртчян, С. К. (2018). Медиа как способ формирования памяти. *Сборник материалов XVIII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений, Санкт-Петербург, 23–26 мая 2018 г.* (с. 347–352). Санкт Петербург: РХГА.

«Мумия» и мавзолей: чего не сказал фильм о ритуале смерти и жертве народа (без даты). *DTF: сайт.* URL: https://dtf.ru/cinema/3882712-mumiya-i-mavzoley-lenina-ritual-zhertvy-naroda (дата обращения: 01.05.2026).

Пак, А. В. (2022). Образ В. И. Ленина в российской массовой культуре XX–XXI вв. и в сознании современных россиян. *Историческая психология и социология истории, 16* (1), 49–72. https://doi.org/10.30884/ipsi/2022.01.02

Приходько, В. (2021) Унасекомить – это обесценить. *ВКонтакте: социальная сеть.* URL: https://vk.com/wall38453570_15770 (дата обращения: 10.06.2026).

Сидоров, В. А. (2024). Историческая память медиасоциума. *Журналистика в цифровую эпоху: технологии и методология творчества: материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 80 летию факультета журналистики Белорусского государственного университета* (с. 439–442). Минск: БГУ.

Спиридонова, В. А. (2023). Современная лениниана в контексте культурно-исторической памяти. Деленинизация versus «археология» ленинианы. *Научные труды Санкт Петербургской академии художеств, 67*, 202–215.

Хроники русской революции. Отзывы (без даты). *Кинопоиск: сайт.* URL: https://www.kinopoisk.ru/film/5365526/reviews/?utm_referrer=yandex.ru (дата обращения: 01.05.2026).

Хроники русской революции: исторический кинороман Андрея Кончаловского (без даты). *Вести.ru: сайт.* URL: https://www.vesti.ru/article/4751771 (дата обращения: 01.05.2026).

Шелест, В. В. (2020). Травестирование культового образа Ленина в постсоветском кино на материале фильмов «Комедия строгого режима» и «Деревня Хлюпово выходит из союза». *Культура и искусство, 1*, 27–42. https://doi.org/10.7256/2454 0625.2020.1.30366

Шушпанова, И. С. (2018). «Постправда» в социальной реальности: риски и угрозы. *Социологические исследования, 12*, 94–104. https://doi.org/10.31857/S013216250003173-3

Яхшиян, О. Ю., & Солдатенко, И. С. (2025). Медиапамять: между мягкой силой и мнемоническими конфликтами. *Вопросы политологии, 15, 4* (116), 1263–1270. https://doi.org/10.35775/PSI.2025.116.4.013

Farkas, J., & Schou, J. (2019). *Post Truth, Fake News and Democracy: Mapping the Politics of Falsehood*. Abingdon: Routledge.

McNair, B. (2017). *Fake News: Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism*. Abingdon, Oxon: Routledge.

References

«Mumiya» and the Mausoleum: What the Film Didn't Say About the Ritual of Death and the Sacrifice of the People (n.d.). *DTF: website*. URL: https://dtf.ru/cinema/3882712-mumiya-i-mavzoley-lenina-ritual-zhertvy-naroda (accessed: 01.05.2026). (In Russian).

Alieva, L. V. (2024). The Image of Lenin as a Resource for the Totalitarianization of Soviet Society in the 1920s. *The New Past, 1*, 52–61. https://doi.org/10.18522/2500-3224-2024-3-52-61 (In Russian)

Artamonov, D. S. (2022). Media Memory: A Theoretical Aspect. *Galactica Media: Journal of Media Studies, 4*(2), 65–83. https://doi.org/10.46539/gmd.v4i2.269 (In Russian)

Chronicles of the Russian Revolution. Reviews (n.d.). *Kinopoisk: website.* URL: https://www.kinopoisk.ru/film/5365526/reviews/?utm_referrer=yandex.ru (accessed: 01.05.2026). (In Russian).

Chronicles of the Russian Revolution: a historical film novel by Andrei Konchalovsky (n.d.). *Vesti.ru: website.* URL: https://www.vesti.ru/article/4751771 (accessed: 01.05.2026). (In Russian).

Demon of the Revolution. Quotes from the film. (n.d.). *Citaty.info: website*. URL: https://citaty.info/series/demon-revolyucii (accessed: 01.05.2026). (In Russian).

Demon of the Revolution. TV series. Reviews. (n.d.). *Kinopoisk: website*. URL: https://citaty.info/series/demon-revolyucii (accessed: 01.05.2026). (In Russian).

Farkas, J., & Schou, J. (2019). *Post Truth, Fake News and Democracy: Mapping the Politics of Falsehood*. Abingdon: Routledge.

Gritsay, L. A. (2025). The film "Mummy" as a media practice of reshaping public memory about the Soviet past. *Sociology and Society: Formation and Functioning of Public Memory: Collection of Reports of the VII All-Russian Sociological Congress* (pp. 2940–2946). Moscow: ROS Publ. (In Russian).

Kokoulin, V. G. (2020). Lenin in the politics of historical memory and mass consciousness in post-Soviet Russia. *Humanitarian Problems of military affairs, 3*(24), 87–98. (In Russian).

Lyapkina, T. F. (2015). The construction and representation of identity in the mass media. *Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy, 16*(2), 286–294. (In Russian).

Mayakovsky, V. V. (1930). *Bathhouse: a drama in 6 acts. with circus and fireworks*. Moscow; Leningrad: Gosizdat. (In Russian).

McNair, B. (2017). *Fake News: Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Messerer, E. M., & Leikin, N. B. (1972). *Azarii Mikhailovich Azarin*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).

Mkrtchyan, S. K. (2018). *Media as a way of shaping memory. Collection of materials of the XVIII St. Trinity Annual International Academic Readings,*

St. Petersburg, May 23-26, 2018 (pp. 347–352). St. Petersburg: RKhGA Publ. (In Russian).

Pak, A. V. (2022). The image of V. I. Lenin in Russian mass culture of the 20th–21st centuries and in the consciousness of modern Russians. *Historical Psychology and Sociology of History, 16*(1), 49–72. https://doi.org/10.30884/ipsi/2022.01.02 (In Russian).

Prikhodko, V. (2021) To devalue is to dehumanize. *VKontakte: a social network*. URL: https://vk.com/wall38453570_15770 (accessed: 10.06.2026). (In Russian).

Shelest, V. V. (2020). Travesty of the iconic image of Lenin in post-Soviet cinema: based on the films "Comedy of a Strict Regime" and "The Village of Khlyupovo Leaves the Union". *Culture and Art, 1,* 27–42. https://doi.org/10.7256/2454 0625.2020.1.30366 (In Russian).

Shushpanova, I. S. (2018). "Post-truth" in social reality: risks and threats. *Sociological Studies, 12*, 94–104. https://doi.org/10.31857/S013216250003173-3 (In Russian).

Sidorov, V. A. (2024). Historical memory of the media society. *Journalism in the digital age: technologies and methodology of creative work: materials of the international scientific and practical conference dedicated to the 80th anniversary of the Faculty of Journalism of the Belarusian State University* (pp. 439–442). Minsk: BSU Publ. (In Russian).

Spiridonova, V. A. (2023). Modern Leniniana in the context of cultural and historical memory. Delenization versus the "archeology" of Leninism. *Scientific Papers of the St. Petersburg Academy of Arts, 67*, 202–215. (In Russian).

Venkov, A. A. (2019). The Image of V. I. Lenin and Its Transformation in Soviet Artistic Cinema. *The New Past, 1*, 32–47. https://doi.org/10.23683/2500-3224-2019-1-32-47 (In Russian)

Yakhshiyan, O. Yu., & Soldatenko, I. S. (2025). Media memory: between soft power and mnemonic conflicts. *Issues of Political Science, 15, 4*(116), 1263–1270. https://doi.org/10.35775/PSI.2025.116.4.013 (In Russian).

Поступила в редакцию / Received 23.11.2025
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторе / About the author

Грицай Людмила Александровна – доктор педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории и истории педагогики. Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (Россия, 150000, Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1).
ORCID: 0000-0002-3156-4074, usan82@gmail.com

Gritsai Lyudmila Alexandrovna – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and History

Gritsai Lyudmila Alexandrovna – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and History of Pedagogy. Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky (108/1, Republikanskaya str., Yaroslavl, 150000, Russia).
ORCID: 0000-0002-3156-4074, usan82@gmail.com

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest

The author declares that there is no conflict of interest.

Оригинальная статья / **Original article**
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-88-108
5.10.1. Теория и история культуры, искусства
УДК 791.21:75.011:177.75

МОТИВЫ ЖИВОПИСИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ФИЛЬМЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ»: К ЛОГИКЕ ОТРАЖЕНИЙ



Дмитрий Муза,
Донецкий государственный университет (Донецк, Россия)

Dmitry Muza,
Donetsk National University (Donetsk, Russia)

ORCID: 0009-0007-5479-7181
e-mail: dmuza@mail.ru

Аннотация. Цель нижеследующего материала состоит в экспликации смыслов полотна Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», привнесенных режиссером А. А. Тарковским в свою последнюю киноленту «Жертвоприношение» (1986). Автор показывает, что едва ли не главной особенностью этого произведения режиссера является своеобразная референция мыслей и поступков главного героя – Александра с картиной великого итальянского художника. Используя трихотомию медийности – таинственности и иконичности (Р. Льяно), автор стремится показать логику отражений сюжета «Поклонения волхвов» и драматургии «Жертвоприношения». Так, сухое дерево выступает главным символом и таинством возрождения семьи, дом и служанка Мария – медиумами, а шедевр Леонардо – иконой, выполняющей функцию духовно-сообразной референции. Итогом логики отражений является торжество принципа

жертвенности, который показан А. А. Тарковским с особой художественной пронзительностью.

Ключевые слова: фильм А. А. Тарковского «Жертвоприношение», картина Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», логика отражений, этический принцип жертвенности, символ, икона, Дом, Герой, Дерево, Семья

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Для цитирования статьи:

Муза, Д. Е. (2026). Мотивы живописи Леонардо да Винчи в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение»: к логике отражений. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3*(16), 88–108. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-88-108

MOTIFS FROM LEONARDO DA VINCI'S PAINTINGS IN ANDREI TARKOVSKY'S FILM "THE SACRIFICE": TOWARDS THE LOGIC OF REFLECTIONS

Abstract. The purpose of the following material is to explicate the meanings of Leonardo da Vinci's painting "The Adoration of the Magi," which were incorporated by director Andrei Tarkovsky into his final film, "The Sacrifice" (1986). The author demonstrates that one of the key features of this work is the way in which the thoughts and actions of the protagonist, Alexander, are referenced to the painting by the great Italian artist. Using the trichotomy of medimness, mystery, and iconicity (R. Liano), the author seeks to demonstrate the logic of reflections on the plot of "The Adoration of the Magi" and the dramaturgy of "The Sacrifice." Thus, the dry tree serves as the central symbol and mystery of the family's rebirth, while the house and the maidservant, Maria, act as mediators, and Leonardo's masterpiece acts as an icon that serves as a spiritual reference. The outcome of this logic of reflections is the triumph of the principle of sacrifice, which is portrayed by A. A. Tarkovsky with exceptional artistic intensity.

Keywords: A. A. Tarkovsky's film "Sacrifice", Leonardo da Vinci's painting "Adoration of the Magi", the logic of reflections, the ethical principle of sacrifice, symbol, icon, House, Hero, Tree, Family

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

For citation:
Musa, D. E. (2026). Motifs from Leonardo da Vinci's paintings in Andrei Tarkovsky's film "The Sacrifice": towards the logic of reflections. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 88–108. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-88-108

Важно отметить, что XX веке к живописи Леонардо обращались неоднократно различные авторы: литераторы,

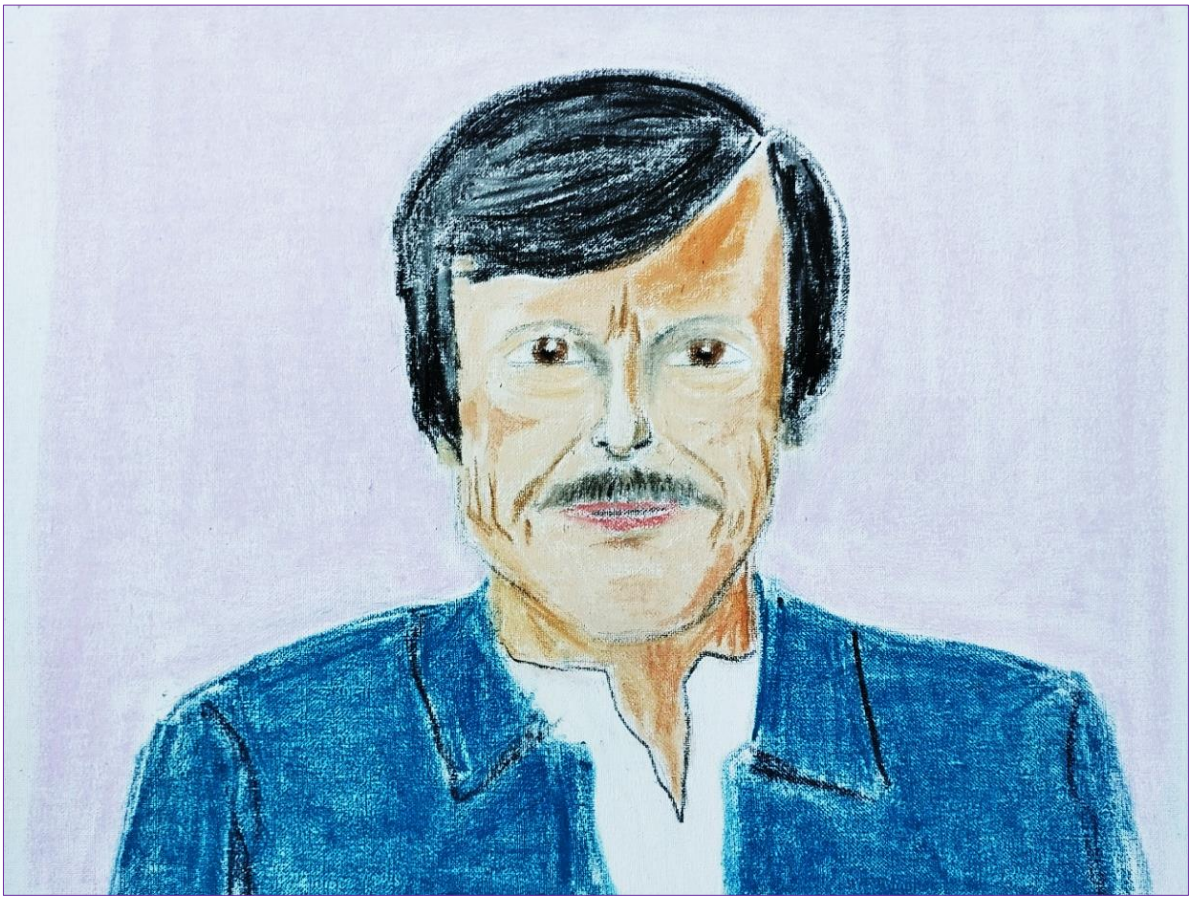
художники, искусствоведы. Вспомним хотя бы часть трилогии «Гибель богов» Д. С. Мережковского – «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». Таковая имеется и у выдающегося отечественного кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского. И это обращение не было случайностью.

Его «Жертвоприношение» (1986 г.) как раз актуализирует вопрос о парадоксальности человеческой жизни, но с учетом явных художественных и морально-нравоучительных догадок Леонардо. Между тем, эту свою работу русский режиссер считал вершиной своего творчества [Тарковский, 2008: 595].

При этом Андрей Тарковский обращался к наследию да Винчи неоднократно. К примеру, в фильме «Андрей Рублев» (1966-1971 гг.) присутствует мотив леонардовского картона «Битва при Ангьяри», в киноленте «Зеркало» (1974 г.) мелькают репродукции картин Леонардо (портрет Джиневры де Бенчи), а в «Ностальгии» (1983) режиссер прибегает к образам Мадонн Леонардо и Пьеро делла Франческа. В частности, к фреске «Мадонна дель Парто». Но именно в «Жертвоприношении» имеет место своеобразный апогей деонардовского присутствия в киновселенной Андрея Тарковского (ил. 1).

В этой связи, стоит задастся вопросом, в чем же состоит логика гениального русского режиссера? Почему его поэтика, помимо почти регулярных включений в ткань кинолент произведений И.-С. Баха, интерполирует шедевры мировой живописи? И, в частности, живописи титана Возрождения

Ниже автор постарается дать посильный ответ на эти вопросы.



Ил. 1. Д. Е. Муза. Портрет А. А. Тарковского (2025 г.).

В этом фильме, причем уже с первых кадров, Андрей Тарковский своим художественным языком говорит о судьбах героев в свете полотна Леонардо «Поклонение волхвов» (1481-1482 гг.). Очевидно, что здесь так пронзительно звучит тема пути человека (метафора дерева, окруженного некоторым лабиринтом, тема жертвы и жертвенности, тема выбора между добром и злом). Но она же поставлена в зависимость полноценности состояния корней. Метафизических и собственно человеческих.

По-видимому, кульминация здесь – процесс отречения от самого себя главного героя «Жертвоприношения» Александра, пересмотр и оценка своих заблуждений, который совершается за счет приобщения к Евангельскому сюжету поклонения волхвов,

к Личности Богомладенца Иисуса, как держателя корней жизни вообще [Муза, 2026: 130].

На первый взгляд фабула фильма проста: семья, семейные отношения, отцовство и воспитание ребенка, дом. Главный герой Александр – писатель, театральный критик, преподаватель университета. Он же является обладателем репродукции «Поклонения Волхвов» Леонардо. Его поздний сын по прозвищу «Малыш» – онемевший за счет неудачной операции мальчик. Он вместе с отцом, как кажется на первый взгляд, участвует в весьма абсурдной акции (сюжетная линия): в посадке сухого дерева и его методичном поливе. Однако если присмотреться к сюжету повнимательнее, это дерево выступает своеобразным залогом новой жизни семьи.

Делая некоторое методологические отступление, нужно согласиться с мнением профессора Рафаэля Льяно о том, что у Тарковского

> *«кинематографический образ может стать неким медиумом, в том же смысле, как в спиритизме. Или таинством, в теологическом смысле этого слова. Или иконой, также понимаемой в религиозном смысле: то есть окном или лестницей, соединяющей мирскую относительность с внесобытийным абсолютом» [Льяно, 2023: 154].*

Думается, что это замечание вполне может сослужить службу в раскрытии заявленной темы, тем более что полотно Леонардо, как и сопряженные с ним символы – в первом приближении – представляются как «осевые».

В частности, дом Александра, сухое дерево и репродукция картины Леонардо – на наш взгляд – соответствуют медиуму, таинству и иконе.

Все же, говоря о попытках понять общий замысел режиссера, следует обратиться к нескольким существующим аналитическим исследованиям этого кинопроизведения.

И здесь полезно вспомнить, что еще в советское время киновед М. И. Туровская представила анализ практически всех фильмов режиссера.

Относительно «Жертвоприношения» она заметила: Александр рассказывает «Малышу» притчу о православном (!) старце и послушнике, которому тот велел поливать сухое дерево, пока оно не зацветет. Но

> *«с течением фильма "Малыш" незаметно примет на себя роль такого послушника» [Туровская, 1991: 180].*

С другой стороны, «проклятые вопросы», мучившие Тарковского, представлены в монологах Александра, диалогах Александра и почтальона Отто. В этих диалогах – соль мировоззренческих и ценностных исканий этого героя. В меньшей степени она содержится в его разговорах с женой Аделаидой, Мартой, горничной Марией, врачом Виктором.

Но, прежде чем вспомнить, о чем они говорят в день рождения центрального персонажа, нужно обратиться к фактуре самого произведения великого итальянского художника, а затем восстановить контекст коммуникации Александра и Отто.

Сам же Александр, изучавший искусство, философию и эстетику, игравший в театре (играл роли «злодея» короля Ричарда III-го и «святого» Князя Мышкина), писал, преподавал и был востребован. Но его к этому дню его преследует: с одной стороны, душевный кризис («я не умею молиться»); с другой стороны, тревога

о семье и человечестве в связи с возможной ядерной войной (ночной сон и утренняя явь Александра).

Кульминацией этих экзистенциальных состояний как раз и является день его рождения. День, к которому готовился как сам именинник, домочадцы, так и гости. Весьма символичны подарки, принесенные имениннику: модель дома от «Малыша», альбом с репродукциями икон от Виктора, географическая карта от Отто, поздравительные телеграммы от коллег-актеров.

Правда, вскоре наступает цепочка нетривиальных событий: приезд жены, падение Малыша, сон как отражение семейной драмы (встреча с овечьим стадом, диалог с Марией, попытка самоубийства и др.), «хождение по водам», поджог дома…

Толкование этого событийного ряда может быть различным. Но, очевидно, что поджог дома обусловлен как своеобразная жертва во имя спасения мира от грядущего атомного пожара. То есть, как некая моральная сверхцель в угоду которой принесено благополучие семьи.

Но все же через всю киноленту зримо/незримо проходит полотно гения Высокого Возрождения – Леонардо да Винчи.

И здесь принципиально важна *логика отражений* сюжета картины Леонардо в динамике кинокартины Тарковского. Она, как представляется, возникает из личного эмоционального опыта режиссера, который, между прочим, выражен так:

> *«В первую очередь и прежде всего меня интересует тот, кто готов жертвовать собственным положением и собственным именем, независимо от того, совершена ли эта жертва во имя духовных принципов или чтобы помочь ближнему <…> такой шаг – полная противоположность врожденному эгоизму "нормальной логики".*

> *Он противоречит материалистическому видению мира и его правилам. С практической точки зрения он смешной и абсурдный» [Цит. по.: Сальвестрони, 2009: 185].*

Такая откровенная постановка вопроса в известной степени характерна и для Александра. На вопрос врача Виктора:

> *«У тебя нет ощущения, что жизнь не удалась?»* – главный герой отвечает: *«Нет, а почему? То есть раньше действительно было так, как ты говоришь... » [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Но после известных событий: покупки дома и рождения сына ситуация значительно изменилась к лучшему. Однако герой Тарковского испытывает явное неудовлетворение сложившимся положением дел.

И здесь, как показала В. Шитова, имеет место то, что принято называть «отчуждением» (в немарксистской редакции). Именно его преодоление, по-видимому, и составляет основной нерв картины [Шитова, 2016: 206–207]. Если оно присуще главному герою и не только ему, то как (каким способом) оно преодолимо?

В этом контексте и полезно посмотреть на те референции, которые связаны с полотном «титана Возрождения». Работа Леонардо, которую выхлопотал отец художника Пьеро да Винчи (он также внес в договор с монастырем Сан-Донато а Скопето пункт о дате окончания работы над полотном), имеет два плана: *передний* и *задний*. Первый план без сомнения главный: в нем представлена библейская сцена пришествия и поклонения волхвов – Божественному Младенцу. По преданию это были то ли вавилонские, то ли индийские звездочеты, мудрецы и прорицатели Мельхиор, Каспер и Валтасар. Они принесли Христу такие

неожиданные подарки: золото как Царю, *ливан* или *ладан* как священнику и смирну (драгоценное благовонное масло) как погребальное средство для бальзамирования тела.

Собственно на картине, как считается, Богомладенец протягивает ручку к священному сосуду. Так встречаются горний и дольний миры. Христос и Богоматерь образуют символический и логический центр полотна. Тем не менее, картина многофигурна, сверхнасыщена деталями, аллюзиями. Более того, сегодня признано, что это творение 30-летнего художника содержит множество мотивов, к которым он будет обращаться в дальнейшем [Згарби, 2020: 64–65].

Между тем, художник, работая над своим произведением всего семь месяцев, оставил его – как и многие другие свои шедевры – незавершенным [Непомнящий, 2026: 41].

Но вернемся к фактуре картины Леонардо. В ней на заднем же плане можно видеть руины дворца, лестницу в небеса или в ад (?), вздыбленных лошадей, разъяренных всадников. Есть мнение, что это начертание апокалиптических фигураций. О чем же идет речь?

Конечно, в первом приближении здесь просматривается желание художника заострить внимание на девиации людей от Бога, Его воли и благодати. Плюс, акцентуация на изысканном самоволии.

Этот смысл не ускользнул в свое время от внимания чуткого И. А. Бунина:

«Ходили в мире лже-Мессии, –
Я не прельстился, угадал,
Что блуд и срам их литургии
И речь – бряцающий кимвал.

Своекорыстные пророки,
Лжецы и скудные умы!
Звезда, что будет на востоке,
Еще среди глубокой тьмы.
Но на исходе сроки ваши:
Вновь проклят старый мир – и вновь
Пьет Сатана из полной чаши
Идоложертвенную кровь» [Бунин, 1991: 349].

Собственно, в кинокартине этот фокус задан в попытках Отто обосновать некую независимую от Бога миссию человека на земле. Отто делает это в ходе нескольких диалогов с Александром, включая суждение о поездке к служанке Марии.

Сам Александр не лишен моральной рефлексии:

> *«грех – это то, что не является необходимым. Если это так, то вся наша цивилизация от начала до конца зиждется на грехе… это недостаток нашей цивилизации, серьезный недостаток…» [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Причем эти слова обращены к сыну.

Здесь, конечно, показателен текст «молитвы» «незнакомого с Богом» (по словам ницшеанца и оккультиста Отто) Александра: за свою семью и за Малыша. Начинается она, между прочим, с чтения молитвы Господней «Отче наш». А продолжается такими откровенными словами:

> *«война эта последняя, страшная, после которой не останется ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небесах… Я отдам Тебе все, что у меня есть. Я отдам тебе свою семью, которую люблю. Я разрушу свой дом и откажусь от Малыша. Я стану нем и не скажу никому ни единого слова. Я оставлю все, что привязывает меня к жизни, если только Ты восстановишь все как было прежде, как было вчера и сегодня утром. Дай мне только избавиться от этого*

> *тошнотворного животного страха. Я все отдам, Господи! Помоги мне. Я сделаю все, что обещал Тебе...» [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Думается, что это не просто пафосное место. Дело в том, что на полотне Леонардо из всей массы людей выделяются несколько человек, со всей очевидностью готовых не только следовать за Спасителем, но самим принести некую жертву во имя спасения всего человечества.

Собственно визит к служанке Марии (что само по себе весьма символично и таинственно), а также судьбоносный для принятия решения о жертвоприношении диалог, и являются своеобразным поворотным моментом в картине. Александр здесь не только находит утешение, выраженное в его словах:

> *«Не бойся, здесь с тобой ничего не случится. Не плачь, не плачь. Все будет хорошо» [Цит. по.: Сальвестрони, 2009: 198].*

Он принимает – в лице остальных героев – решение о сожжении дома.

Конечно, бунт против Бога никак не мог не интересовать Леонардо, хотя прямых апокалиптических сюжетов в этом отношении он не оставил. Разве только ряд намеков. И не только оппозиции: античность – христианство.

Тарковского же в этой ленте заботит преодоление оппозиции: «прогресс» – «нравственная деградация». Конечно, эта тема была глубоко проработана такими мыслителями, как Н. А. Бердяев и П. А. Сорокин, М. Хайдеггер и Ж. Бодрийяр. Однако Тарковский применяет здесь сугубо художественные средства. Он использовал две черно-белые «вставки» с апокалиптическими сценами,

которые непосредственно соотносятся с мировоззренческими и моральными императивами жизни героев. В первую очередь – с состоянием главного героя.

Самый важный момент в фильме – это «прозрение» Александра, которое, как известно, выливается в поджог собственного дома (это и есть жертвоприношение) во имя спасения себя, своей семьи и, потенциально, всего человечества от гибели.

Вообще, дом для Александра суть некое убежище от мира и от Бога и в этом видится его медиумность. Однако на поверку это лишь «*хрупкая иллюзия*» [Болдырев, 2004: 317]. Не более. Ведь от вибрации воздуха от пролетающего самолета разбивается кувшин с молоком.

Сам акт сожжения дома, его логика не выглядят абсурдными. Александр перед этим облачается в необычную одежду – японское кимоно. Он перемещается по дому на тележке (его образ виден в оконных проемах). Далее, он сооружает гору из мебели, покрыв ее тканью и уже после этого совершает поджог.

После возгорания на первом этаже, главный герой перемещается на второй, включает магнитофон, из которого звучит японская музыка. Наконец, Александр покидает жилище и наблюдает над происходящим с поля.

Появление домочадцев и друзей нисколько не утешает его. Кто-то вызывает скорую помощь и Александр исчезает в ее «теле». При этом он дважды тянется к невесть откуда появившейся Марии...

Важно также понять, что образ Александра у Тарковского налагается на образ Марии и Младенца вдоль центральной оси

картины, что само по себе говорит о его *метанойе*[2], изменении его сознания. От иллюзии спланировать собственную жизнь исключительно самостоятельно, с эгоистическим желанием защитить себя и свою семью от мирового зла – до признания того обстоятельства, что дело устроения жизни и кристаллизация ее смысла определяются духовным возрастанием, «богатением в Боге». А это значит, что человек из потенциально духовного существа – может и должен – стать им актуально (ил. 2).



Ил. 2. Леонардо да Винчи. Поклонение Волхвов (Галерея Уффици, Флоренция, 1481 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/znSII

[2] *От греческого μετάνοια – это сожаление (о совершившемся), раскаяние.; во-вторых, это перемена ума, его перенастройка через покаяние.*

На этот счет имеется и признание самого режиссера в его последнем интервью:

> *«В некотором роде творчество есть выражение духовного существа в человеке в противоположность существу физическому, творчество есть как бы доказательство существования этого духовного существа» [Тарковский, 2017: 228].*

Но на этом пути *метанойи* кроме множества внешних, есть самое главное множество внутренних препон. И здесь как раз важен аспект зависти, как неубывающей величины, которую пропагандирует Отто, и с чем – до поры, до времени – соглашается сам Александр.

В этом отношении показатель их диалог.

> *«Не сокрушайтесь очень-то и не тоскуйте, И не ждите» – советует Отто господину Александру, столь рьяно взявшим на себя заботу о больном сыне и не менее (с его точки зрения) неотвратимо больном человечестве. Его ответ неотразим: «Да кто вам сказал, что я жду чего-то» [Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение», без даты].*

Такая сложная диалектика, подчеркнем еще раз, задана режиссером с целью обозначить смысл и направленность духовной борьбы, от которой, по сути дела, несвободен ни один человек.

Есть мнение, что в исповеди Александра перед Марией (о матери и ее замечательном саде) произнесены самые важные слова:

> *«Она успела увидеть сад?» [Сальвестрони, 2009: 198].*

Речь идет о восстановленном для матери ее детища – придомового сада, которому сын решил придать первозданный вид, вид Эдема [Сальвестрони, 2009: 198].

Конечно, этот момент можно трактовать по-разному, но скорее всего А. А. Тарковский делает намек в пользу потерянного Рая. Столь вожделенного и необходимого для человека пространства.

Однако наличие в картине Леонардо символа дерева, размещенного над головой Спасителя, намекает на возможное возрождение человеческого существа, как образа и подобия Божия. Замечательно, что в этом плане фильм завершает ария альта «*Erbarme dich, mein Gott*»[3] из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха.

Представляется, что и в вопросе музыкального сопровождения режиссер мог также ориентироваться на Леонардо, поскольку сегодня доказано, что гений Высокого Возрождения опять-таки реализовал себя в качестве театрального деятеля, режиссера и сценографа. А также незаурядного музыканта, создавшего пять музыкальных инструментов и сочинявшего самобытную музыку [Лободанов, 2024: 37–184, 191–211].

Деревья на картине Леонардо – это дуб и пальма. Если пальма ассоциируется со входом Господним в Иерусалим, то дуб, очевидно, символизирует вечность. Если следовать Р. Генону, то в этом символе целесообразно усматривать «Древо Познания».

[3] *Помилуй меня, Боже мой (нем.)*

«Сам крест Христов тождественен “Древу Жизни” (lignum vitae)... Он сделан из древесины “Древа Познания”, так что бывшее орудием “падения” стало орудием “искупления”» [Генон, 2008: 103].



Ил. 3. Кадр из фильма А. А. Тарковского «Жертвоприношение» (1986 г.).
«Малыш» занят поливкой сухого дерева под руководством отца.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/usTCJ

Но в эпилоге вновь возникает образ сухого дерева (ил. 3), под которым нашел пристанище Малыш, неожиданно вопрошающий:

«В начале было Слово. Почему, папа?» [Сальвестрони, 2009: 180].

Затем камера скользит все по тому же сухому дереву, за которым простирается море, а вверху – твердь небесная. Однако самое важное здесь, что несмотря на весь ужас произошедшего, «Малыш» продолжает выполнять миссию, возложенную на него отцом. То есть, поливать сухое дерево...

Повторимся, для Тарковского авторитет Леонардо для искусства, цель которого не учить жить, а ставить проблемы,

является незыблемым. В своих лекциях о кинорежиссуре он говорил:

> *«Разве Леонардо учит своими Мадоннами, или Рублев – своей “Троицей”» [Тарковский, 1989: 62].*

Говоря так, Андрей Тарковский создает определенную систему референций, в которой его иконочность получает полную легитимацию. Между прочим, А. Гордон привел один любопытный эпизод, связанный с В. М. Шукшиным. Последний как-то гостил в Москве, и, уезжая, оставил икону Спаса. Она была подарком Василия Белова Шукшину, и находилась в плачевном состоянии. Тарковский

> *«внимательно стал ее рассматривать, перевернул на обратную сторону, чтобы разглядеть шпону, и увидел вырезанную ножом дарственную надпись. <…> А темную икону отреставрировали, и стала она легкой, прозрачной, в нижнем первоначальном слое размылся юный Спас Эммануил, в красном хитоне, на груди жемчуга рисованные. Лицо нежное, невинное, как бы не предчувствующее будущих страданий» [Гордон, 2007: 234].*

Лента «Жертвоприношение» вышла на экраны в 1986 году (ил. 4). Она заслуженно была оценена и награждена всеми полагающимися наградами престижного Каннского фестиваля. Их получал сын за умирающего отца. Похоронен русский режиссер на знаменитом кладбище Сент-Женеьев-де-Буа. На полях следует заметить, что, как сообщает исследователь культуры русского зарубежья Р. Герра, возможность захоронения праха Тарковского именно в этом месте решалась

> *«на самом высоком уровне» [Герра, 2015: 210].*



Ил. 4. Горящий дом – это кульминация фильма А. А. Тарковского «Жертвоприношение». Кадр из фильма. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/WgurP

Но эту ленту роднит с другими шедеврами Мастера один важный этический признак, на который обратил внимание режиссер А. Гордон. А именно:

> *«Но мир кино – жестокий мир. Человек-одиночка обязан выстоять в бою. Это дело его чести и долга. Самурай в силу закона бусидо скорее погибнет, чем нарушит святые установления. Тарковскому пришлось много бороться, но не изменить Долгу и Чести. Не заставил его Ермаш, председатель Госкино, вырезать сцены ни в «Андрее Рублеве», ни в «Зеркале», ни в других фильмах. Не сломали Тарковского, а уж какая сила была у советского государства. Тарковский жил в стране, где проповедовалось добро с кулаками. Его же герои защищали Добро христианским Милосердием. Вспомним Сталкера — воплощение Долга и Доброты, Милосердия и Мягкости. Герои Тарковского, начиная с Ивана из «Иванова детства» и кончая Александром из «Жертвоприношения», готовы к жертве...» [Гордон, 2007: 336].*

Такова, в общем и целом, кинематографическая материя Андрея Тарковского, куда неслучайно был помещен шедевр Леонардо как окно в трансцендентное, истиностное пакибытие.

Но маршрут к этому – топосу со своеобычным хроносом – пролегает через артикуляцию и разрешение некоторых отмеченных вопросов. Разрешения не только эстетико-художественного, но также морально-богословского и философского характера.

Литература

Болдырев, Н. Ф. (2004). *Жертвоприношение Андрея Тарковского*. Москва: Вагриус.

Бунин, И. А. (1993). И шли века, и стены Рая пали. *Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Том. 1: Стихотворения 1888–1952 годов*. Москва: Московский рабочий.

Генон, Р. (2008). *Символизм креста*. Москва: Беловодье.

Герра, Р. (2015). *О русских – по-русски*. Санкт-Петербург: Русская культура.

Гордон, А. В. (2007). *Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском*. Москва: Вагриус.

Згарби, В. (2020). *Леонардо: гений несовершенства*. Москва: Слово.

Лободанов, А. П. (2024). *Леонардо да Винчи: сценограф, музыкант, artifex*. Москва: Издательство Московского университета.

Льяно, Р. (2023). Кино, икона Абсолюта. *Бурляев, Н. П. (сост.). Тарковский. «Боже!.. Чувствую руку Твою на затылке моем!..»* (с. 146–165). Москва: Вече.

Монтажная запись художественного фильма «Жертвоприношение». *Медиа-архив «Андрей Тарковский»: сайт.* URL: http://tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/gertvoprinochenie04.html (дата обращения: 01.01.2026).

Муза, Д. Е. (2026). *«Живопись не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков...»: культурологические и искусствоведческие этюды о Леонардо да Винчи и его художественном творчестве: монография*. Донецк: Донпринт.

Непомнящий, Н. Н. (2026). *Леонардо да Винчи*. Москва: АСТ.

Сальвестрони, С. (2023). «Жертвоприношение». *Бурляев Н. П. (сост.). Тарковский. «Боже!.. Чувствую руку Твою на затылке моем!..»* (с. 167–189). Москва: Вече.

Сальвестрони, С. (2009). *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея.

Тарковский, А. А. (1989). *Лекции по кинорежиссуре*. Ленинград: ТО «Ленфильм».

Тарковский, А. А. (2008). *Мартиролог: дневники 1970–1986*. Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского.
Тарковский, А. А. (2017). «Красота — символ правды»: последнее интервью. *Страсти по Андрею: О Боге, о вере и искусстве* (с. 228–233). Тюмень: Русская неделя.
Туровская, М. И. (1991). *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство.
Шитова, В. (2016). Путешествие к центру души. *Андрей Тарковский: Сталкер мирового кино: сборник* (с. 195–208). Москва: Алгоритм.

References

Boldyrev, N. F. (2004). *The sacrifice of Andrei Tarkovsky*. Moscow: Vagrius Publ. (In Russian).
Bunin, I. A. (1993). And the centuries passed, and the walls of Paradise fell. Bunin, I. A. *Collected works in eight volumes: in 8 vol. Vol. 1: Poems 1888–1952*. Moscow: Moskovsky Rabochy Publ. (In Russian).
Gordon, A. V. (2007). *Not having quenched his thirst: On Andrei Tarkovsky*. Moscow: Vagrius Publ. (In Russian).
Guénon, R. (2008). *The symbolism of the cross*. Moscow: Belovodye Publ. (In Russian).
Guerra, R. (2015). *About Russians — in Russian*. St. Petersburg: Russkaya Kultura Publ. (In Russian).
Llano, R. (2023). Cinema, the icon of the Absolute. *Burlyaev, N. P. (comp.). Tarkovsky. "Oh my God! I feel Your hand on the back of my head!.."* (pp. 146–165). Moscow: Veche Publ. (In Russian).
Lobodanov, A. P. (2024). *Leonardo da Vinci: Scenographer, musician, artifex*. Moscow: Moscow University Press. (In Russian).
Muza, D. E. (2026). *"Painting does not need, like writing, interpreters of different languages...": culturological and art-historical essays on Leonardo da Vinci and his artistic work: the monograph*. Donetsk: Donprint Publ. (In Russian).
Nepomnyashchy, N. N. (2026). *Leonardo da Vinci*. Moscow: AST Publ. (In Russian).
Salvestroni, S. (2009). *The films of Andrei Tarkovsky and Russian spiritual culture*. Moscow: St. Andrew's Biblical-Theological Institute Publ. (In Russian).
Salvestroni, S. (2023). "The Sacrifice". *Burlyaev N. P. (comp.). Tarkovsky. "Oh my God! I feel Your hand on the back of my head!"* (pp. 167-189). Moscow: Veche Publ. (In Russian).
Sgarbi, V. (2020). *Leonardo: The genius of imperfection*. Moscow: Slovo Publ. (In Russian).
Shitova, V. (2016). Journey to the center of the soul. *Andrei Tarkovsky: The stalker of world cinema: collection* (pp. 195–208). Moscow: Algorithm Publ. (In Russian).
Tarkovsky, A. A. (1989). *Lectures on film directing*. Leningrad: Lenfilm TO Publ. (In Russian).
Tarkovsky, A. A. (2008). *Martyrology: Diaries 1970–1986*. Florence: Andrei Tarkovsky International Institute Publ. (In Russian).

Tarkovsky, A. A. (2017). "Beauty is the symbol of truth": The last interview. *Passions for Andrei: On God, on faith, and on art* (pp. 228–233). Tyumen: Russkaya Nedelya Publ. (In Russian).

The editing record of the feature film "Sacrifice" (n.d.). *Media archive "Andrei Tarkovsky": website.* URL: http://tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/gertvoprinochenie04.html (accessed: 01.01.2026). (In Russian).

Turovskaya, M. I. (1991). *Seven and a half, or The films of Andrei Tarkovsky*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).

Поступила в редакцию / Received 04.01.2026
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторе / About the author

Муза Дмитрий Евгеньевич – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии. Донецкий государственный университет (Россия, 283001, Донецкая Народная Республика, г. Донецк, ул. Университетская, д. 24), действительный член. Крымская Академия наук (295043, Россия, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Киевская, д. 150, помещ. 27).
ORCID: 0009-0007-5479-7181, dmuza@mail.ru

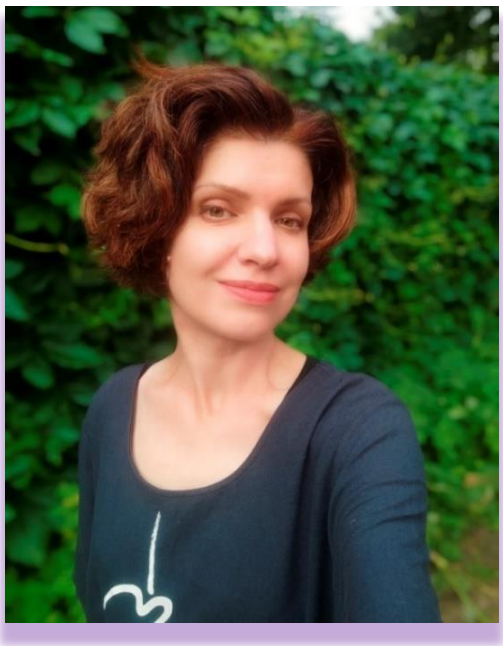
Muza Dmitry Evgenievich – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, and Head of the Department of Cultural Studies. Donetsk State University (24, Universitetskaya St., Donetsk, Donetsk People's Republic, 283001, Russia) full member. Crimean Academy of Sciences (room 27, 150, Kievskaya St., Simferopol, Republic of Crimea, 295043, Russia).
ORCID: 0009-0007-5479-7181, dmuza@mail.ru

Конфликт интересов
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest
The author declares that there is no conflict of interest.

Оригинальная статья / **Original article**
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-109-144
5.10.1. Теория и история культуры, искусства
УДК 77.041.5:711.58:81'221

ЭФЕМЕРНЫЙ СЛЕД / ПЕРМАНЕНТНЫЙ АРХИВ: ОПТИКА ПРОЯВЛЕННОГО ОТСУТСТВИЯ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФОТОПОРТРЕТА



Ольга Невская,
Новгородский государственный университет им. Ярослава. Мудрого (Великий Новгород, Россия)

Olga Nevskaya,
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russia)

ORCID: 0000-0002-4837-4111
e-mail: s244681@std.novsu.ru



Денис Артамонов,
Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

Denis Artamonov,
Saratov State University (Saratov, Russia)

ORCID: 0000-0001-8689-1948
e-mail: artamonovds@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена метаморфозам портретного жанра в фотографии, прошедшего путь от первичного технического феномена, фиксирующего внешнее сходство, до вездесущей практики конструирования идентичности и самопрезентации. В фокусе внимания находится не только формальная эстетика, но и глубинные социокультурные сдвиги, сопровождающие этот переход. На основе изученного материала автором выявляются ключевые социальные аспекты и стилевые принципы, определяющие стратегию переосмысления целого ряда фундаментальных концептов: коллективной и индивидуальной памяти, пластической идентичности и культурного наследия. Иллюстративный ряд, включающий мистические инсценировки Джулии Маргарет Кэмерон, реконструкцию русской древности А. Карелина или перформансы Сидни Шерман с многочисленными alter ego автора, позволяет проследить разнообразные подходы к самовыражению. Подчеркивается, что развитие технологий, а также удешевление фотографического процесса в корне меняют восприятие портрета как объективного документального свидетельства. Благодаря этому фотография перестает быть лишь «остановленным мгновением», трансформируясь в сложный культурный и социальный конструкт, отражающий индивидуальные и общественные трансформации, в развернутый диалог между личным нарративом и глобальными культурными кодами. Портрет становится частью сложного семиотического поля, в котором преломляются процессы индивидуальной самоидентификации и отражаются макросоциальные сдвиги.

Ключевые слова: визуальные технологии, фотография, портрет, селфи, самопрезентация, перформанс, культурный контекст, знаковая система, пикториализм, визуальные исследования, эфемерный след, перманентный архив

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Для цитирования статьи:

Невская, О. А., & Артамонов, Д. С. (2026). Эфемерный след / перманентный архив: оптика проявленного отсутствия в культурном пространстве фотопортрета. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3*(16), 109–144. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-109-144

EPHEMERAL TRACE / PERMANENT ARCHIVE: THE OPTICS OF MANIFESTED ABSENCE IN THE CULTURAL SPACE OF THE PHOTOGRAPHIC PORTRAIT

Abstract. This article explores the metamorphoses of the portrait genre in photography, which has evolved from a primary technical phenomenon capturing external resemblance to a ubiquitous practice of identity construction and self-presentation. It focuses not only on formal aesthetics but also on the profound sociocultural shifts accompanying this transition. Based on the material examined, the study identifies key social aspects and stylistic principles that shape the rethinking of fundamental concepts: collective and individual memory, plastic identity, and cultural heritage. A series of illustrations, including Julia Margaret Cameron's mystical stagings, A. Karelin's reconstructions of Russian antiquity, and performances featuring multiple alter egos, such as Sidney Sherman, allow us to trace diverse approaches to self-expression. It is emphasized that technological advances, as well as the decreasing cost

of photography, are changing the perception of the portrait as objective documentary evidence. Thanks to this, portrait photography ceases to be merely a "frozen moment," transforming into a complex cultural and social construct reflecting individual and societal transformations, a dialogue between personal narrative and global cultural codes. It becomes part of a complex semiotic field that refracts processes of individual self-identification and reflects macrosocial shifts.

Keywords: visual technologies, photography, portrait, selfie, self-presentation, performance, cultural context, sign system, pictorealism, visual studies, ephemeral trace, permanent archive

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

For citation:
Nevskaya, O. A., & Artamonov, D. S. (2026). Ephemeral trace / permanent archive: the optics of manifested absence in the cultural space of the photographic portrait. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 109–144. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-109-144

Искусство vs фиксация

Понять, какого именно мнения придерживается социум о самом себе можно, в том числе, посредством рассмотрения различных форм его самопрезентации. Иногда на решение этой непростой задачи ориентирована академическая живопись, иногда – реклама или мемы, иногда – альбуминовые отпечатки или же селфи. Анализ подобных визуальных культурных практик позволяет лучше понять, как и почему общество воспринимает себя и какие ценности и идеалы оно транслирует.

Учеными, изучающими визуальное распознавание человеческих лиц, установлено, что оно

«проходит в течении 300-400 мс» [Меньшикова, 2026].

Как раз этот показатель «является важнейшим социокультурным навыком» [Меньшикова, 2026]. Подобная ключевая роль зрения в процессе визуального восприятия активно используется, к примеру, в маркетинге – изображение лиц в рекламных материалах значительно усиливает привлекательность товаров. Особенно эффективна такого рода стратегия бывает как раз в тех

случаях, когда на изображениях присутствуют лица знаменитостей, в этом случае благодаря положительным ассоциациям формируется эмоциональная связь между продуктом и целевой аудиторией. В качестве яркого примера можно привести рекламу продукции Chanel с Мэрилин Монро и Катрин Денев или же ролик с Жан-Клодом Ван Даммом в рекламе Volvo. В обоих случаях, а также в сотнях иных, подобных им наблюдается так называемый halo effect, или эффект ореола, основанный на «одобрении знаменитостей» посредством визуального «считывания» их достаточно весомого социального капитала – далеко не новое явление. В этой связи обозреватель портала trends.rbc.ru Карина Руденок специально отмечает:

> *«Эффект ореола, или гало-эффект, – это когнитивное искажение, из-за которого общее впечатление о человеке влияет на оценку его отдельных характеристик. Впервые его описал Эдвард Ли Торндайк в 1920 году. Исследуя, как начальники воспринимают подчиненных, он попросил офицеров оценить своих солдат по ряду параметров: уму, физическим данным и лидерским способностям. Оказалось, что привлекательные внешне солдаты получали более высокие баллы, чем их менее красивые сослуживцы» [Руденок, 2021].*

Еще с древности человек привык ощущать свою принадлежность к конкретной социальной группе, знал тех, кто сильнее, обладает ресурсами и берет на себя ответственность. Славу и значимость подчеркивала, к примеру, чеканка монет с портретными изображениями или воздвижение статуй. Понятно, что визуальные акценты были смещены на более общие и символические элементы, отражающие контексты вне прямого физического сходства и передачи тонких психологических нюансов.

Когда в 1839 году во Франции стало известно об изобретении дагерротипа, вполне объяснимым стал принцип его создания, но истинное предназначение проявило себя гораздо позже. Маленькая, примерно с ладонь, хорошо отполированная медная пластинка, покрытая слоем йодистого серебра, впервые позволяла получить чрезвычайно точное, с тонкой проработкой изображение в «негативе» или «позитиве», в зависимости от угла наклона к источнику света (ил. 1).



Ил. 1. Металлическая пластинка (слева) и воссозданный на основе ее портрет. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/qvuQM

Технологию, открытую Дагерром, сочли «чудом века», а изображения безупречной точности должны были сыграть свою роль в искусстве (как полагали художники) и развитии науки (как считали физики). В частности, французский физик, астроном и политический деятель Доминик Франсуа Жан Араго считал, что

> *«дагерротип не является лишь инструментом, служащим для рисования природы <...> он дает ей возможность самой воспроизводить себя с помощью физико-химического процесса» [Араго, 1949: 18].*

Однако, в большинстве своем, дагерротип использовался для того, чтобы увековечить лица людей. Несмотря на трудоемкость процесса и его высокую стоимость, практическая каждая семья обрела визуальную связь со своим прошлым благодаря фотографиям, изображающим исполненных чувства собственного достоинства предков. Фотография стала неотъемлемой частью культуры повседневности, став важным инструментом самопрезентации и познания себя, предоставляя возможность для рефлексии и анализа личных переживаний и общественных взаимодействий:

> *«фотопортрет представляет собой закрытое силовое поле. На нем пересекаются, противостоят и деформируют друг друга четыре вида воображаемого. Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство. Странное, иначе говоря, действо: я непрестанно имитирую самого себя, и в силу этого каждый раз, когда я фотографируюсь (позволяю себя сфотографировать), меня неизменно посещает ощущение неаутентичности, временами даже поддельности, какое бывает при некоторых кошмарах» [Барт, 1997: 67].*

Именно фотография принесла в массовую культуру понятие «знаменитого лица».

Современная доступность моментального фотопортрета, сделанная передней камерой смартфона, значительно отличается от представления о фотографических портретах, существовавших почти двести лет назад. Из-за существовавших в то время

особенностей фотографии долгое время считалось, что съемка портретов с помощью подобной технологии невозможна, ведь низкая светочувствительность предполагала длинные выдержки от пятнадцати до тридцати минут. Известный снимок «Бульвар дю Тампль в Париже» (ил. 2) Луи Дагера «случайно» стал первым фотоизображением, на котором есть человек. Технически фотографию того времени характеризовала длинная экспозиция, из-за чего человеческие фигуры не успевали оставить свой отпечаток на светочувствительной пластине.



Ил. 2. На снимке Бульвара дю Тампль в Париже запечатлен не просто городской пейзаж, но и образ «случайного» городского жителя. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://skillbox.ru/media/design/first-photos-in-history/

С помощью особых химических составов и последовательности действий, местами уж очень явно

напоминавшей древние мистические ритуалы, на снимке парижского бульвара впервые удалось запечатлеть человека, остановить временной отрезок, в течение которого чистильщик обуви и его клиент оставались практически неподвижными. Однако отношение к появлению фотографии в европейском обществе XIX века нельзя назвать однозначным: чего стоит только подписанный двадцатью семью художниками французской академии открытый протест, не позволяющий фотографам устанавливать своим работам авторство, как это делали скульпторы и живописцы. В этом плане весьма характерно высказывание известного французского поэта и критика Шарля Бодлера, по словам которого

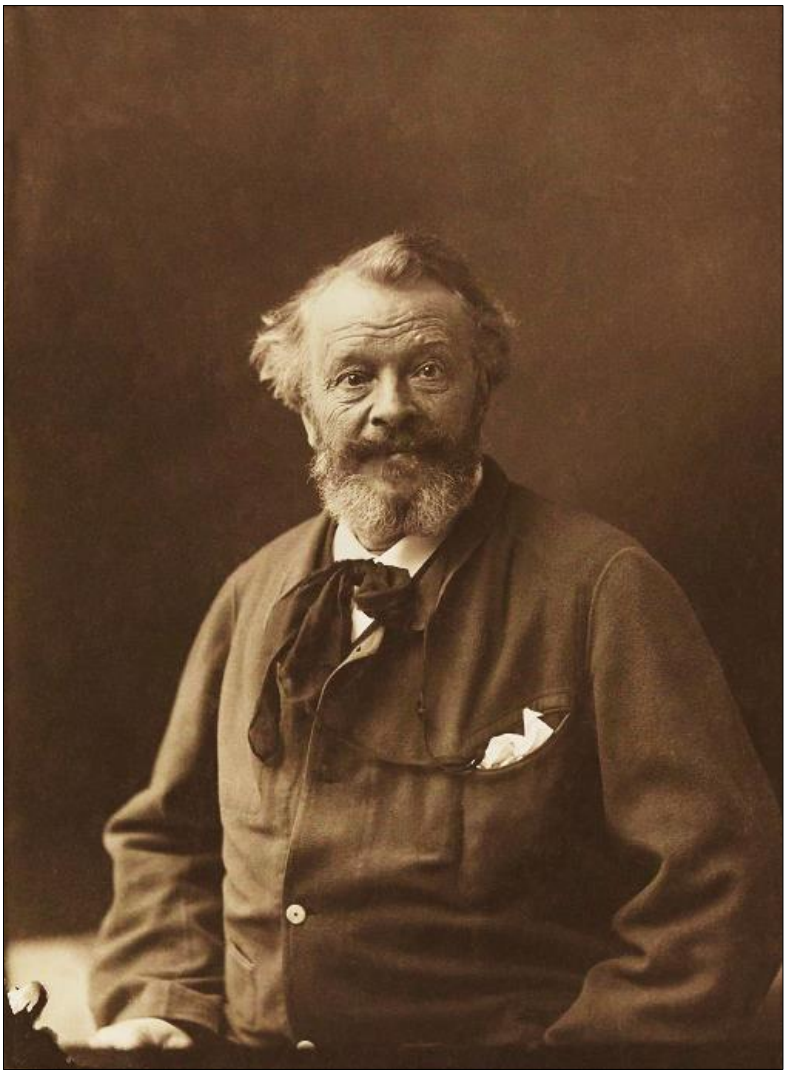
> *«фотография выступала средоточием самых низменных инстинктов французской толпы, начисто лишенной вкуса, а фотографы представляли собой неучей и лентяев, не состоявшихся в сообществе художников» [Бодлер, n.d.].*

Фотография поначалу у всех остальных, более «возвышенных», искусств оказывалась на положении «служанки», которая от силы была пригодна лишь к роли хроникера происходящих событий. Подобный скепсис, однако, не помешал Бодлеру позировать своему другу, выдающемуся фотографу XIX века Феликсу Надару (ил. 3), которому принадлежат проникновенные фотографические портреты многих знаменитостей того времени.

Показательно, что, исполняя поначалу, казалось бы, сугубо прикладную функцию, дагерротип постепенно вытесняет портретную миниатюру, становясь относительно доступным

способом для самопрезентации представителей среднего класса. При этом

> *«функциональность фотографического образа при этом была различной и не вполне совпадавшей с родственной функциональностью живописи» [Толстогузов, 2019: 59].*



Ил. 3. Фотограф Феликс Надар. Это не просто автопортрет и фиксация физических черт, но и в значительной мере утверждение себя как личности. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/krnhI

Поскольку до конца XIX века не существовало личных фотоаппаратов, востребованность фотографической темы неуклонно возрастает, и портретная съемка со временем

становится главной сферой коммерческого применения дагеротипии. В марте 1840 года в Нью-Йорке открылось первое в мире портретное фотоателье. Конечно, определенные трудности представляло освещение, а солнечный свет в ателье попадал с помощью двух зеркал. Выдержка, по времени доходившая до тридцати минут, требовала неподвижного положения, портретируемого под ярким светом. Голову модели приходилось закреплять специальным держателем – «копфгальтером». Затем распространенными стали специальные павильоны со стеклянными стенами и крышей. Прямые солнечные лучи приходилось загораживать голубым стеклом, не задерживающим актиничный для светочувствительных пластин синий свет, что впоследствии привело к повальной моде на голубое остекление павильонов.

В историческом свидетельстве Генри Мэйхью 1850-х под названием «Рабочие и бедняки Лондона», бытование фотографических ателье становится одной из очень востребованных тем. К примеру, там упоминается фотограф, который открыл свое дело еще до приобретения камеры, использовав готовые чужие фотографии, которые он выставил на витрине. Не погружаясь в технологическую сторону процесса, фотограф, тем не менее, зарабатывал деньги, отдавая посетителям абсолютно черные снимки и обещая, что портрет проявится, когда отпечаток высохнет. Согласно свидетельству, прикладные сложности нисколько не мешали работе:

> *«Продавец, у которого второй фотограф купил камеру, показал, как ею пользоваться, сняв его портрет. День был очень пасмурный,*

> *потребовалась выдержка в 90 секунд. Первое время новоиспеченный фотограф думал, что именно такое время требуется для любой съемки, поэтому в светлые дни фотографии выходили так себе. Но однажды в темный день вдруг вышло неплохо, и он стал о чем-то догадываться. Обратившись к шестипенсовой инструкции, фотограф увидел свою ошибку, и к воскресенью, – это было через пять дней, – дела пошли значительно лучше, а через месяц получилось сделать уже очень аккуратный снимок» [Mayhew, 1851].*

В XIX веке фотография как новая «научная» технология стала нетрадиционным инструментом поиска доказательств жизни после смерти, фотографические процессы сами по себе порождали образы, воспринимавшиеся как мистические, а сами фотографы позиционировались как медиумы. При этом, медиум функционирует не только как символ, следующий за функциональностью традиционного живописного образа, но продолжает уже существовавшую практику причудливых фотоколлажей и симуляций со спиритическим подтекстом (фотографии призраков и мертвецов) (ил. 4). Например, в рассматриваемом выше источнике упоминается, что

> *«люди вообще думают, что камера может все, что угодно, поэтому некоторым предлагают попробовать, чтобы она их загипнотизировала. За два пенни. У нас не так много таких клиентов месмеризма, – не более четырех за последние пять месяцев, но это любопытный факт, доказывающий человеческую глупость» [Mayhew, 1851].*

Бытовавшее тогда мнение, что «фотография может все» способствовало тому, что к фотографическим портретам относились достаточно сложно, как и к фотографии в целом. В частности, энтузиазм в фиксировании облика, костюмов и обычаев «диких людей» как один из аспектов позитивистского



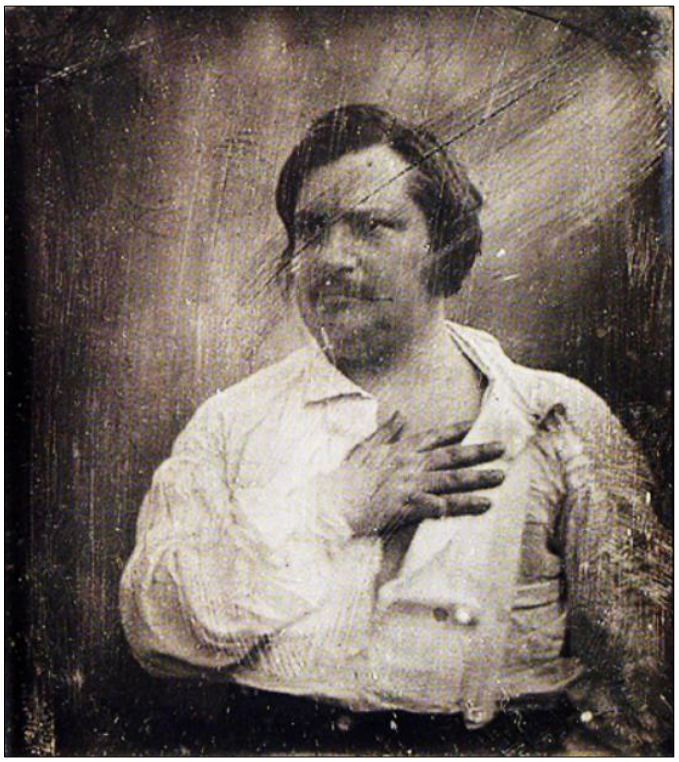
Ил. 4. Спиритическая фотография (неизвестный автор). Мужчина, в страхе отшатнувшийся от призрака. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://ru.pinterest.com/pin/949984918604341 4/

освоения мира, с отстраненно-бытописательской наблюдательностью и вниманием к деталям вызывал опасения у аборигенов, считавших, что готовый снимок похитит часть их существа. Как отмечает в своем исследовании американская писательница Сьюзан Сонтаг, в традиционных обществах до сих пор

> *«люди все еще с неохотой фотографируются, ощущая в этом какое-то нарушение личных границ, неуважение, сублимированное покушение на личность или культуру. Люди в индустриальных странах желают, чтобы их фотографировали, – они ощущают себя образами, обретающими реальность в фотографиях» [Сонтаг, 2023: 77].*

Однако подобные необъяснимые страхи оказались характерны, например, и для французского писателя Оноре Бальзака (ил. 5), который считал, что

> *«каждое тело в его естественном состоянии сложено из призрачных образов, бесконечного количества слоев, навернутых, как бесконечно тонкие оболочки… Человек никогда не мог создать, то есть сделать, нечто материальное из привидения, из чего-то неосязаемого или сделать из ничего предмет – поэтому каждая дагерровская операция захватывает, отделяет и расходует один из слоев тела, тот, на котором сфокусирована» [Надар, 2019: 15].*



Ил. 5. Луи-Огюст Биссон (дагерротип, 1842, музей Дома Бальзака, Париж). Оноре де Бальзак испытывал иррациональный страх перед фотографией, считая, что камера постепенно истощает жизненную энергию. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/oxpZH

«Самопортрет как актриса»[4]

Менее чем через год после открытия дагеротипии, в 1839 году американский химик Роберт Корнелиус создал первое в мире известное селфи. Для фотографии, получившей название Self-Portrait (ил. 6), экспериментатору необходимо было оставаться



Ил. 6. Роберт Корнелиус. Первое известное в мире селфи. На обороте оригинала надпись: «Первая в мире световая картина» («The first light picture ever taken», Филадельфия, 1839 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://x.com/HistoryFoto/status/2032370205888815105

[4] *Название серии работ японского художника-перформансиста Ясумасы Моримуры (Yasumasa Morimura), созданной в 1994–1996 годах.*

неподвижным на протяжении порядка десяти минут – в данном случае, возле витрины своего собственного магазина. Это обстоятельство было напрямую связано с длительной выдержкой для адекватного проявления светочувствительных свойств серебряной пластины, при этом интенсивность окружающего освещения и неподвижность модели играли критическую роль. Поскольку для съемки требовалось несколько минут, у автора было достаточно времени, чтобы раскрыть объектив, запустить кадр, оставаться там столько, сколько необходимо или больше, а затем закрыть крышку объектива.

Первой королевой селфи называют графиню Вирджинию Кастильоне – самую фотографируемую женщину XIX века, чье присутствие на фото того времени сравнимо, разве что, с присутствием там королевы Виктории. Изображения, сделанные в технике альбуминовой печати, использующей яичные белки и нитрат серебра, стали первым коммерчески успешным способом получения отпечатка на светочувствительном слое бумаги. Именно альбуминовая технология давала резкие снимки с тончайшими градациями светотени, сочетающие высокую четкость и контраст, и от этого обостренно-реалистичные. В течение сорока лет в мастерской Пьерсона (одной из престижных парижских фотостудий, портретирующей, в частности, королевских особ), будут сделаны порядка семисот портретов графини: сначала это молодая женщина, демонстрирующая свою красоту, модные наряды и ребенка. Затем появляется в прямом смысле «маскарад», представляющих героиню в образах королевы ночи, финской девушки или куртуазной маркизы в фижмах. Отпечаток под

названием «Безумная шутка» (ил. 7) первоначально оставляет ощущение, что на графине Кастильоне надета маскарадная маска, однако взгляд, цепляющий зрителя, проходит через пустую фоторамку. Благодаря известному фотографическому приему – заполнению кадра, ограничивающему поле восприятия, акцент на лице в сочетании с тончайшей проработкой деталей не позволяет смотрящему на снимок отвлечься.



Ил. 7. Пьер-Луи Пьерсон. Шутка безумия (около 1861-1867 гг.).



Ил. 8. Пьер-Луи Пьерсон. Сон (около 1861-1867 гг.).

Графиня Вирджиния Кастильоне сама выступала в роли режиссера, детально продумывая композицию, позу и настроение. Изображения размещены в свободном доступе на платформе: https://kulturologia.ru/blogs/200917/36050/?ysclid=mqe3kdz03j210077553

Дальнейшие перевоплощения становятся еще более нарочитыми – графиня предстает растрепанная, в цепях или с кинжалом в руке, порывисто выбегающая на импровизированную «сцену» в образе Юдифи, Медеи, монахини или королевы этрусков (ил. 8, 9). Аудитория превращается в соучастника некого таинственного действа, попадая под фасцинацию детальности,

абсурда и мистичности, как будто бы героиня не позирует, а зритель просто случайно застал ее врасплох. Кроме этого, графиня намеренно эпатировала публику, демонстрируя обнаженные ступни, заслужив неофициальный титул «самые красивые ноги» (ил. 10). С ее участием большинство фотографий было раскрашено и помещено в широкие золотые рамки, подобно картинам, а подробные письменные инструкции, сопровождали каждую сцену. Показательно, что Кастильоне выступала как арт-директор каждой фотосессии, что приравнивает данную практику к advanced-selfie – автопортрету, далеко выходящему за свои прототипические рамки.



Ил. 9. Пьер-Луи Пьерсон. Монахиня (1863 г.).



Ил. 10. Пьер-Луи Пьерсон. Ноги (около 1861–1867 гг.).

Театральные декорации, проработанные костюмы и образы, взгляд с поволокой: уровень вовлеченности модели был беспрецедентным для той эпохи. Изображения размещены в свободном доступе на платформах:
https://clck.su/JNOZT *https://clck.su/HEQbM*

Теперь, с появлением социальных сетей и мобильных технологий, возможность получать изображения мгновенно изменяет не только процесс создания портрета, но и восприятие самого портретного жанра. Эти же трансформации связаны и с возможностью немедленного обмена полученными изображениями в цифровом формате,

> *«цифровой автопортрет как феномен продолжает эволюционировать в условиях стремительного развития технологий и изменений в социальных практиках» [Будагян, 2021: 22–29].*

Важно отметить ритуализированность селфи как практики самовыражения, подтверждения социального статуса и формирования идентичности. Создание селфи, как правило, сопровождается определенными «традициями» – выбором места, подготовки внешнего вида, выбора ракурса и использования фильтров. Селфи, сделанные на фоне значимых культурных или исторических мест, могут восприниматься как способ репрезентации своей статусной и/или культурной принадлежности. Размещение фотографий на социальных платформах сопровождается ожиданием реакций, комментариев и лайков, что создает новое поле социального взаимодействия, выражая не только индивидуальность, но и принадлежность к определенной социальной группе [Adme Photo Awards, 2015].

Пикториализм: фотография как код культуры

Желая придать медиуму дополнительной художественности, некоторые фотографы намеренно держались «старины», не пользовались новыми объективами, добавляли живописную ретушь

или же делали монтаж из нескольких фотографий. Показательно, что фотографы применяли мягкий фокус как в пейзажах, так и в портретах. Стилевым направлением, поддерживающим подобные принципы, стал пикториализм, название которого переводится с английского как «живописность». Подобная фотокарточка всегда оставляла ощущение маленькой картины, чего-то высокохудожественного, благородного и уникального. Современники отмечали близость этих визуальных эффектов *различным* направлениям живописи (к примеру, прерафаэлитам, импрессионистам, символистам). Специфическая размытость и дымчатость воспринималась как лиричность и субъективность в пику общей резкости и четкости линий, визуально гарантировавших объективную «правду».

Связь с развитием живописи представляется нам вполне логичной, поскольку большинство фотографов, ассоциировавшихся с пикториализмом, непосредственно происходили из среды художников. Эта близость подчеркивает общие исторические корни искусства и дает возможность анализировать взаимодействие между живописью и фотографией, в частности, речь идет о контексте дискурса относительно роли линии и пятна в создании изображения.

Примером фотографических картин, близких к работам прерафаэлитов, можно назвать изображения английского фотографа викторианской эпохи Джулии Кэмерон, для которых характерны богатство деталей, историчность костюмов и замысловатый реквизит.

В студии, перестроенной из бывшего курятника, фотограф снимала портреты своих выдающихся соотечественников, заставляя их просиживать под открытым солнцем до того момента,

пока ей не удастся добиться нужного отпечатка. Однако ее подлинную славу составили работы, предметом которых стало легендарное прошлое, сказания о короле Артуре, живопись Рафаэля и поэзия Теннисона, как, например представленные на иллюстрации №11 и №12 альбуминовые отпечатки «Расставание сэра Ланселота и королевы Гвинея» (1874 г.) и «Поцелуй мира» (1869 г.). В частности, для создания иллюстрации «Сэр Галахад и бледная монахиня» (ил. 13) было использовано более сорока исходных негативов. Характерно, что моделями художницы были домочадцы, друзья и прислуга, а также их дети, которые становились героями аллегорических или эпических сцен.



Ил. 11. Джулия Маргарет. Расставание сэра Ланселота и королевы Гвинея (1874 г.).



Ил.12. Джулия Маргарет. Поцелуй мира (1869 г.).

Мягкий свет, длинные волосы и задумчивые взгляды – фирменный почерк Джулии Маргарет Кэмерон. Изображения размещены в свободном доступе на платформе:
https://clck.su/bFFoi *https://clck.su/WKTgB*

Фотографа часто критиковали за темные, туманные отпечатки, однако именно эти характеристики как раз и стали знаковыми для уникального стиля автора. Глубокие тени и мягкий фокус создавали визуальные образы, производящие впечатление сновидений – очевидно, поэтому Альфред Теннисон захотел сотрудничать с ней, а Джулия талантливо проиллюстрировала его поэтические легенды – «Королевские идиллии» (ил. 14). Это была визуальная интерпретация средневековых легенд о короле Артуре, которые, помимо основного сюжета, составляли целый комплекс гендерных, классовых и эстетических моделей.



Ил. 13. Джулия Маргарет Кэмерон. Сэр Галахад и бледная монахиня (1974 г.).



Ил. 14. Джулия Маргарет Кэмерон. Герет и Линетт (1974 г.).

Изображения размещены в свободном доступе на платформе:
https://clck.su/qTqdY *https://clck.su/hMDAa*

В особняке Кэмерон осуществлялась подготовка, аналогичная театральному действу, изготавливались костюмы

и создавались декорации. Часто в процессе подобных приготовлений возникали определенные трудности с поиском подходящих моделей, в результате чего роль главного героя исполнял местный носильщик, а белую длинную бороду надевали на супруга Кэмерон. Традиционно считалось, что простые люди не способны демонстрировать «приятное выражение», потому что эстетические чувства находятся за пределами их понимания, и для съемки сельских сцен, как правило, не использовались реальные жители деревень.

Камерон действительно рассматривала фотографию как искусство, сравнимую с живописью, которую они имитировали. Несомненно и другое – построение мизансцен, декорации и усиленные жесты, используемые в литературных иллюстрациях, имели явное сходство с театральными фотографиями того времени. Сцены из спектаклей продавались в форме открыток, как своеобразная реклама постановок и артистов, в них участвующих.

Идея художественной фотографии в тот период состояла в том, чтобы как можно тщательнее сконструировать сцену, найти подходящих героев. Использование актеров для создания жанровых сцен было вполне обычным явлением для фотографов 1840–1870 годов.

Следует отметить, что костюмированные портреты приобрели особую популярность в XIX веке во многом в связи с историзмом, характерным для модерна, реконструирующим древнерусские мифологические образы, кокошники и сарафаны, иногда скатывавшимся в бутафорию. В этой связи показательно, что тема «a la russe» становится модной во всем мире, представляя собой

репрезентацию вообще всего древнего, стилизованного, декоративного, самобытного и патриархального. Съемка этнографических объектов, как и составление коллекций антикварных предметов, была одной из очень востребованных в тот период сфер, а фотографии становились настоящим образцом для художников, поскольку обстоятельность изображений позволяла погружаться в тончайшее детали, как, например, в приводимом ниже альбуминовом отпечатке Чудновской (1890 г.), выполненном русским фотографом и живописцем Андреем Осиповичем Карелиным (ил. 15).



Ил. 15. Работа А. О. Карелина – яркий пример постановочной фотографии «женщины в национальном костюме». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://spbcult.ru/upload/iblock/c99/p696flnuvjbgbmk2x9e75l5mxe7yw05w.jpg

Представленный образ воплощает ностальгию по былому, чудесному и мифологическому времени. Конечно, женщины XIX века выглядели иначе и демонстрировали современную для XIX века социальную идентичность, тем не менее, элементы национального костюма трансформировали современную горожанку в идеал русской красавицы, словно сошедшей с картины сказочной реальности.

Специфика жанра, приближенного к концепции так называемого артистического портрета – как представленный выше портрет 1910 г. Е. Н. Никитиной работы Владимира Кривцова (ил. 16), представляет собой репрезентацию символической идеи и



Ил. 16. В. Кривцов создал образ «идеальной русской красавицы», поза модели, роскошные кокошник и жемчуга – не только наряд, а считываемый культурный маркер. Актриса Евдокия Никитина в русском костюме. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://r2.mt.ru/r13/photo9C57/20003834550-0/jpeg/bp.webp

не предполагает воплощение индивидуальных черт или же глубокого психологизма. Более важным было показать красивую «родную старину», все, что могло понравиться, по словам К. Е. Маковского,

«своим изяществом, своеобразием или вычурой» [Маковский, 2015: 13],

как, например, богатая детализация и фактура образа.

Подобные примеры дают нам понять, насколько фотография прошлого ориентировалась на живопись, которая, в свою очередь, вдохновлялась чрезмерной жестикуляцией классического театра или немого кино. Современные способы самопрезентации отличает большая расслабленность, поэтому патетика, столь свойственная фотографии XIX–XX веков, сегодня воспринимается как наивная или аффектированная.

Визуальные нарративы: постправда или документальность?

Со временем явная функциональная и бытописательская функции, так характерные для ранней фотографии, сменились преобладанием формальных и интеллектуальных исканий (модернизм) и восприятием фотографии как определенной знаковой системы, непосредственно встроенной в социокультурный код (постмодернизм). Согласно идеям философии структурализма и постструктурализма, смысл визуального образа не создается автором и не зависим от него, но возникает в силу сопоставления с другими, уже известными, образами и знаками.

Подход авторов фоторабот, о которых пойдет речь ниже, обусловлен «цитатами» того визуального багажа, который уже был знаком зрителю отсылками к кинематографу, рекламе, семейным фотоальбомам, репродукциям известных картин и т. д. Портрет или автопортрет становятся средством художественного самовыражения, что предполагает тщательную работу над проектом, проработку композиции, концептуальных и технических аспектов съемки, погружение в социальные условности, язык тела или стиль одежды. Подобное направление не только позволяет фотохудожнику смело выходить за рамки собственной идентичности, но и затрагивать более широкие культурные темы, что делает автопортрет и связанный с ним перформанс значимыми инструментами современного искусства.



Ил. 17. Сидни Шерман. «Без названия № 92, 1981». По словам Сидни Шерман, образы на снимках — не автопортреты, фотохудожница растворяется в них, становясь другим человеком. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://www.artchive.com/artwork/untitled-92-centerfold-cindy-sherman-1981/

К примеру, работы современного американского фотографа Сидни Шерман, отсылающие к постановочной чрезмерности кинематографа, фэшн-фотографии или живописи, непосредственно апеллируют к стандартным для зрителя образам. Сидни продумывает многочисленные alter ego и снимает автопортреты, примеряя различные женские клише из известных произведений живописи, кинообразов и рекламы. На представленном снимке (ил. 17), используя ракурс, при котором зритель смотрит на изображаемую фигуру сверху вниз, фотограф тщательно добивается ее идентификации с жертвой домашнего насилия. На образ работают направленное освещение, создающее тревожный контраст между школьной формой и темным фоном, съежившаяся поза и затравленный взгляд. При этом специально отмечается, что

> *«цвет и свет играют ключевую роль в формировании настроения и акцентировании внимания на определенных элементах композиции» [Шершнева, 2020: 957].*

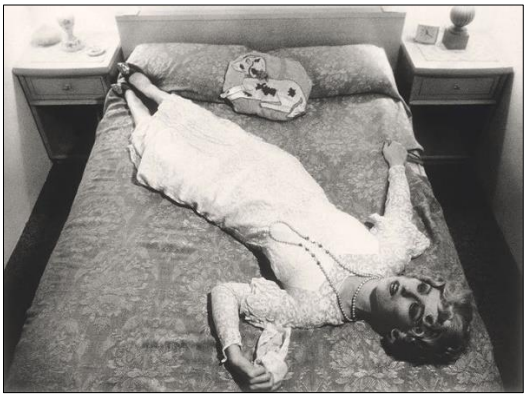
Фотограф экспериментирует с этими элементами, создавая уникальные визуальные истории, отражающие их внутренний мир и социальные контексты.

Примером постмодернистского переосмысления может послужить серия «Кадры из фильмов без названия» (ил. 18, 19), в которой все женские образы легко узнаваемы, поскольку система нарративов, заложенная в каждую фотографию, легко считывается. Шерман выступает в своих работах и как модель, и как фотограф, реализуя высказанный в свое время французским философом Роланом Бартом тезис о наблюдателе и наблюдаемом:

> *«я конституирую себя в процессе позирования, я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ» [Барт, 2013: 6].*



Ил.18. Синди Шерман. Снимок «Без названия, кадр из фильма № 58».



Ил. 19. Синди Шерман. «Фильм без названия "Все еще № 11", 1978».

Синди Шерман выступает в роли женщины-объекта, воздействуя на восприятие с помощью напряженных поз, яркого макияжа и странной обстановки. Изображения размещены в свободном доступе на платформах:
https://clck.su/iiBrd *https://clck.su/qpEcD*

Безусловно, важным зрительским переживанием, связанным с работами Шерман, является удовольствие от погружения в знакомый культурный код. Пародия, осуществляемая силами одного актера, сценический грим и костюмы, попытки передать соответствующий эпохе позинг и контекст. Ведь

> *«если для портретного жанра изображение атрибутов было четко регламентировано, то в фотографии эти границы со временем были размыты. Сейчас фотопортрет является максимально гибким инструментом для самопрезентации» [Нетусова, 2015].*

Фотограф, чей стиль созвучен подходу Шерман – японский художник Ясумаса Моримура, затрагивающий

> *«вопросы мужского взгляда, объектности женского тела и подчеркивающий расовые проблемы в истории искусства, связанные с представлением темнокожих персонажей в классической живописи» [Kasahara, 2012].*

Его серия «Автопортрет как история искусств» представляет собой попытку визуальных размышлений о природе своей культурной принадлежности в различных образах, костюмах и эпохах (ил. 20–23):



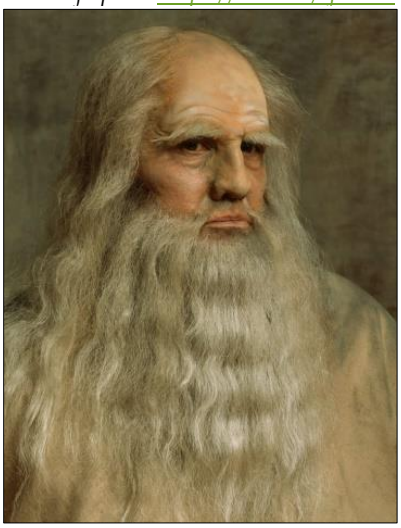
Ил.20. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Интерпретация портрета святого Павла (Рембрандт). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/XcJLC



Ил.21. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Ван Эйк в красном тюрбане (2016 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/lfAeW



Ил. 22. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Караваджо «Крик Медузы» (2016 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/kIvRa



Ил. 23. Ясумаса Моримура. История искусства в автопортретах. Что говорит лицо Леонардо (2016 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/lAwEl

> *«Моримура создает смесь автобиографических монологов и исторического ссылок, заставляя персонажей взаимодействовать в театральных метаморфозах» [Katiya, 2018: 13].*

Перформативное сопоставление своей меняющейся идентичности с личностями известных арт-персон позволяют исследовать тему конвенциональных представлений социума о красоте и гламуре.

Воспроизведение образов, пользующихся особой популярностью, подражания и оммажи, переработка стереотипов известной визуальной стилистики, имитация старинных рекламных и киноснимков, вплоть до умышленного создания потертостей и заломов, придумывание персон и их вымышленных биографий, нагнетание ложного ощущения архивности (или псевдоархивности) заставляет массового зрителя «не верить своим глазам» и испытывать сомнения в том, что перед ним исторические снимки или подделка. Согласно Э. Кассиреру, рефлексия заключается в

> *«способности выделять из всего нерасчлененного потока чувственных феноменов некоторые устойчивые элементы, чтобы, изолировав их, сосредоточить на них внимание» [Кассирер, 1998: 486].*

Фотография между документом и мифом, или вместо заключения

В момент своего появления фотография активно позиционировала себя в нише между искусством и наукой. Для людей, занимающихся этой деятельностью, обязательно предполагалось владение дорогостоящим оборудованием и специальными навыками, дагерротип был технологически

трудоемким штучным экземпляром, невоспроизводимым дважды, соответственно, портретная съемка была отнюдь не повседневной практикой – ее могли себе позволить один-два раза за всю жизнь. К важной особенности ранней портретной фотографии относится и ее следование лекалам академической живописи, переосмысление которых непосредственно легло в основу викторианского пикториализма и других околохудожественных портретных жанров. Однако со временем

> *«фотография стала настоящим средством массовой информации, запечатлевая образы не только привилегированной элиты, но и среднего класса. В качестве визуального образа, предназначенного для распространения, люди XIX века видели в ней мощное средство визуальной самопрезентации» [Аверьянова, 2022: 330].*

Прикладное значение портретов состояло еще и в том, что распространению фотографии активно способствовали фотостудии, которые, в свою очередь, процветали благодаря изготовлению отпечатков.

В дальнейшем, значительное удешевление фотографии в корне изменило отношение к портрету, как к документальному свидетельству прошлого, «остановившему мгновение»:

> *«те сложные, многосмысленные и антиномичные аспекты фотографического образа, которые отчетливо проявятся в культуре модернизма. Именно эта культура и ее наследники придут к фундаментальному выводу о том, что любая фотография, в сущности, не что иное как самая наглядная из иллюстраций неуловимости, смысловой открытости-закрытости нашего присутствия в бытии (dasein)» [Толстогузов, 2019: 61].*

Итак, фотография на рубеже веков и культур постепенно превращается в сильнейшее выразительное художественное

средство, которое всерьез поставило вопрос о природе реальности и времени, в уникальную точку пересечения исторических и культурных нарративов. Этот процесс приводит к переосмыслению места медиума в культуре, поскольку

> *«современная художественная фотография – это не столько использование уже существующей, безотказно работающей визуальной технологии, сколько сознательный выбор на каждой стадии этого процесса. Это связано с повышенным вниманием к материальности и объектности этого вида искусства – собственно, этот подход восходит ко времени зарождения фотографии в XIX веке» [Коттон, 2019].*

Как показывает проведенное автором небольшое исследование, портретная съемка не только фиксирует объект, но и обладает своеобразным уникальным потенциалом для воплощения различных идей, будь то стилизация, основанная на эстетической программе жанровой живописи, перформативность артистического портрета, пикториализм или критическое постмодернистское переосмысление действительности.

Литература

Аверьянова, О. Н. (2022). *Фотография / живопись – век XIX: от сюжета к содержанию*. Москва: Бомбора: Эксмо.

Араго, Д. Ф. (1949). Доклад о дагерротипии. *Лондон, Л. В. (сост.). История изобретения фотографии: сборник документов* (с. 15–21). Москва: Искусство.

Барт, Р. (2013). *Camera lucida: комментарий к фотографии.* Москва: Ad Marginem.

Бодлер, Ш. (n.d.). Современная публика и фотография. *Шарль Пьер Бодлер: сайт.* URL: https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html (дата обращения: 08.10.2025).

Будагян, Р. Р. (2021). Цифровизация в пространстве медиаискусства (на примере компьютерного искусства, нет-арта, цифровой фотографии и

цифровой живописи). *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания*, *11*, 22–29.
Кассирер, Э. (1998). *Избранное. Опыт о человеке*. Москва: Гардарика.
Коттон, Ш. (2020). *Фотография как современное искусство*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
Маковский, К. Е. (2015). *Портреты современников*. Москва: Директ-Медиа.
Меньшикова, Г. Я., & Клумова, С. Б. (2026). Стратегии движения глаз при распознавании лицевых экспрессий. *Национальный психологический журнал*, *21*(1), 81–93. https://doi.org/10.11621/npj.2026.0107
Надар, Ф. (2019). *Когда я был фотографом*. Санкт-Петербург: Клаудберри.
Нетусова, Т. М. (2015). Автофотопортрет как особая форма визуальной самопрезентации: социологический анализ. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, 6-1, 169–171.
Руденок, К. (2021) «Встречают по одежке»: что такое эффект ореола и как он работает. *РБК Тренды: сайт*. URL: https://trends.rbc.ru/trends/social/6167f6909a7947f0672d4099?ysclid=mukydp09h8354420688 (дата обращения: 08.10.2025).
Сонтаг, С. (2023). *О фотографии*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
Толстогузов, П. Н. (2019). Фотография как функциональный элемент текста русской литературы второй половины XIX века. *Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема*, *2*(35), 58–62.
Шершнева, В. О. (2020). Цифровое искусство. *Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: материалы III-й международной научной конференции, Санкт-Петербург, 11 декабря 2020 г.: в 2 т. Т. 2 (с. 955–960). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна*.
Adme Photo Awards: photo contest. (2015). *Adme.ru: website*. Moscow: URL: http://www.adme.ru/contest/photo2014/works/selfie (accessed: 23.06.2025).
Kamiya, Y. (2018). The unbearable obscureness of being: An introduction to Yasumasa Morimura. *Yasumasa Morimura: Ego obscura* (pp. 13). New York: The Japan Society.
Kasahara, M. & Fritsch, L. (2012). Morimura Yasumasa — Portrait (Futago). *Art in Translation*, *4*(4), 499–512. https://doi.org/10.2752/175613112X13445019280934
Mayhew, H. (n.d.) (1861). *London labour and the London poor.* Vol. 3. London: Griffin, Bohnan and Company. *Gutenberg.org: website.* URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/57060/pg57060-images.html#i_207 (accessed: 08.10.2025).

References

Adme Photo Awards: photo contest. (2015). Adme.ru: website. Moscow: URL: http://www.adme.ru/contest/photo2014/works/selfie (accessed: 23.06.2025).

Arago, D. F. (1949). Report on daguerreotype. In London, L. V. (comp.). *The History of the Invention of Photography: Collection of Documents* (pp. 15–21). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).

Averyanova, O. N. (2022). *Photography / painting – the 19th century: from subject to content*. Moscow: Bombora, Eksmo Publ. (In Russian).

Barthes, R. (2013). *Camera lucida: comment on the photo*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian).

Baudelaire, C. (n.d.). Modern Public and Photography. *Charles Pierre Baudelaire: website*. URL: https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html (accessed: 08.10.2025). (In Russian).

Budagyan, R. R. (2021). Digitalization in the space of media art (using the examples of computer art, net art, digital photography, and digital painting). *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya, 11*, 22–29. (In Russian).

Cassirer, E. (1998). *Favourites. An Experience of Man*. Moscow: Gardarika Publ. (In Russian).

Cotton, S. (2020). *Photography as Contemporary Art*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

Kamiya, Y. (2018). The unbearable obscureness of being: An introduction to Yasumasa Morimura. *Yasumasa Morimura: Ego obscura* (pp. 13). New York: The Japan Society.

Kasahara, M., & Fritsch, L. (2012). Morimura Yasumasa — Portrait (Futago). *Art in Translation, 4* (4), 499–512. https://doi.org/10.2752/175613112X13445019280934

Makovsky, K. E. (2015). *Portraits of Contemporaries.* Moscow: Direct-Media Publ. (In Russian).

Mayhew, H. (n.d.). London labour and the London poor. Vol. 3. London: Griffin, Bohnan and Company. *Gutenberg.org: website.* URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/57060/pg57060-images.html#i_207 (accessed: 08.10.2025).

Menshikova, G. Ya., & Klumova, S. B. (2026). Strategies of Eye Movement in Recognizing Facial Expressions. *National Psychological Journal, 21* (1), 81–93. (In Russian). https://doi.org/10.11621/npj.2026.0107

Nadar, F. (2019). *When I Was a Photographer.* St. Petersburg: Cloudberry Publ. (In Russian).

Netusova, T. M. (2015). Auto-portrait as a special form of visual self-presentation: a sociological analysis. *Humanities, socio-economic and social sciences*, 6-1, 169–171. (In Russian).

Rudenok, K. (2021) "You're judged by your clothes": what the halo effect is and how it works. *RBC Trends: website*. URL: https://trends.rbc.ru/trends/social/6167f6909a7947f0672d4099?ysclid=mukydp09h8354420688 (accessed: 08.10.2025). (In Russian).

Shershneva, V. O. (2020). Digital art. *Humanities in the modern university: yesterday, today, tomorrow: proceedings of the III-th International Scientific Conference, St. Petersburg, December 11, 2020: in 2 volumes, vol. 2* (pp. 955–960). Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Publ. (In Russian).

Sontag, S. (2023). *About photography*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

Tolstoguzov, P. N. (2019). Photography as a functional element of the text of Russian literature of the second half of the 19th century. *Bulletin of the Moscow State University. Sholom Aleichem, 2*(35), 58–62. (In Russian).

Поступила в редакцию / Received 28.10.2025
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторах / About the authors

Невская Ольга Александровна – старший преподаватель кафедры графического дизайна, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003 Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41).
ORCID: 0000-0002-4837-4111, s244681@std.novsu.ru

Артамонов Денис Сергеевич – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой методики обучения истории и обществознанию, профессор кафедры теоретической и социальной философии. Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83).
ORCID: 0000-0001-8689-1948, artamonovds@mail.ru

Nevskaya Olga Aleksandrovna – Senior Lecturer, Department of Graphic Design. Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41, B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia).
ORCID: 0000-0002-4837-4111, s244681@std.novsu.ru

Artamonov Denis Sergeevich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of History and Social Studies Teaching Methods, Professor of the Department of Theoretical and Social Philosophy. Saratov State University (83, Astrakhan str., Saratov, 410012, Russia).
ORCID: 0000-0001-8689-1948, artamonovds@mail.ru

Конфликт интересов
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest
The authors declare that there is no conflict of interest.

Вклад авторов
Невская О.А.: концептуализация, проведение исследования, создание черновика рукописи, формальный анализ, администрирование данных визуализация.

Артамонов Д. С.: концептуализация, методология, создание рукописи и ее редактирование, администрирование данных, руководство исследованием.

Authors' contribution

Nevskaya O. A.: conceptualization, investigation, writing – original draft, formal analysis, data curation, visualization.

Artamonov D. S.: conceptualization, methodology, writing –review & editing, data curation, supervision.

Оригинальная статья / **Original article**
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-145-188
5.7.7. Социальная и политическая философия
УДК 130.2:2-36:821.161-192

«ЛИШЬ ОДНО В МОЕМ КАРМАНЕ – БЕСПОНТОВЫЙ ПИРОЖОК»[5]: ПРИКЛАДНАЯ МЕТАФИЗИКА ЮРОДСТВА ЕГОРА ЛЕТОВА



Софья Резвушкина,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва, Россия)

Sofia Rezvushkina,
RANEPA (Moscow, Russia)

ORCID: 0009-0004-6208-2950
e-mail: finntundra@gmail.com



Екатерина Миляева,
Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет (Санкт-Петербург, Россия)

Ekaterina Milyaeva,
Saint Petersburg State Forest Technical University (Saint-Petersburg, Russia)

ORCID: 0000-0001-6771-1219
e-mail: morning_demon@mail.ru

[5] *[Летов, Беспонтовый пирожок].*

Аннотация. Творчество Егора Летова давно стало частью не только музыкального, но и интеллектуального ландшафта России. Однако за привычными уже ярлыками: «панк», «протест» и «сибирский андеграунд» часто остаются совершенно невидимыми как философская глубина его текстов, так и их укорененность в многовековой традиции русской культуры. Авторы статьи предлагают взглянуть на Летова как на мыслителя, чье творчество воплощает совершенно особый тип философствования. Опираясь на концепцию «неакадемических языков философии» В. Варавы, а также на исследования интертекстуальности и субъектной структуры текстов Летова, авторы показывают, как фольклорные и христианские коды, философия «чинарей» и экзистенциальная проблематика весьма специфически сплавляются в самобытную философскую систему. В результате исследования формируется образ Летова как оригинального продолжателя традиции русской экзистенциальной философии, выражаемой через прикладную метафизику юродства.

Ключевые слова: Егор Летов, «Гражданская оборона», русская философия, юродство, прикладная метафизика, экзистенциализм, абсурд, чинари, фольклор, интертекстуальность, русский рок

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Для цитирования статьи:

Резвушкина, С. А., & Миляева, Е. Г. (2026). «Лишь одно в моем кармане – беспонтовый пирожок»: прикладная метафизика юродства Егора Летова. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3* (16), 145–188. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-145-188

"ALL I HAVE IN MY POCKET IS A PIE WITHOUT A CRUST": THE APPLIED METAPHYSICS OF HOLY FOOLISHNESS BY YEGOR LETOV

Abstract. Yegor Letov's work has long been a part of not only the musical but also the intellectual landscape of Russia. However, behind the familiar labels of "punk," "protest," and "Siberian underground," the philosophical depth of his texts and their roots in the centuries-old tradition of Russian culture often remain completely invisible. The authors of this article propose to view Letov as a thinker whose work embodies a unique type of philosophical thinking. Drawing on V. Varava's concept of "non-academic languages of philosophy" and research on the intertextuality and subject structure of Letov's texts, the authors demonstrate how folklore and Christian codes, the philosophy of "chinari," and existential issues are uniquely integrated into a distinctive philosophical system. This study presents Letov as an original successor to the tradition of Russian existential philosophy, expressed through the applied metaphysics of holy fools.

Keywords: Yegor Letov, "Civil Defense", Russian philosophy, holy foolery, applied metaphysics, existentialism, absurdity, chinari, folklore, intertextuality, Russian rock

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

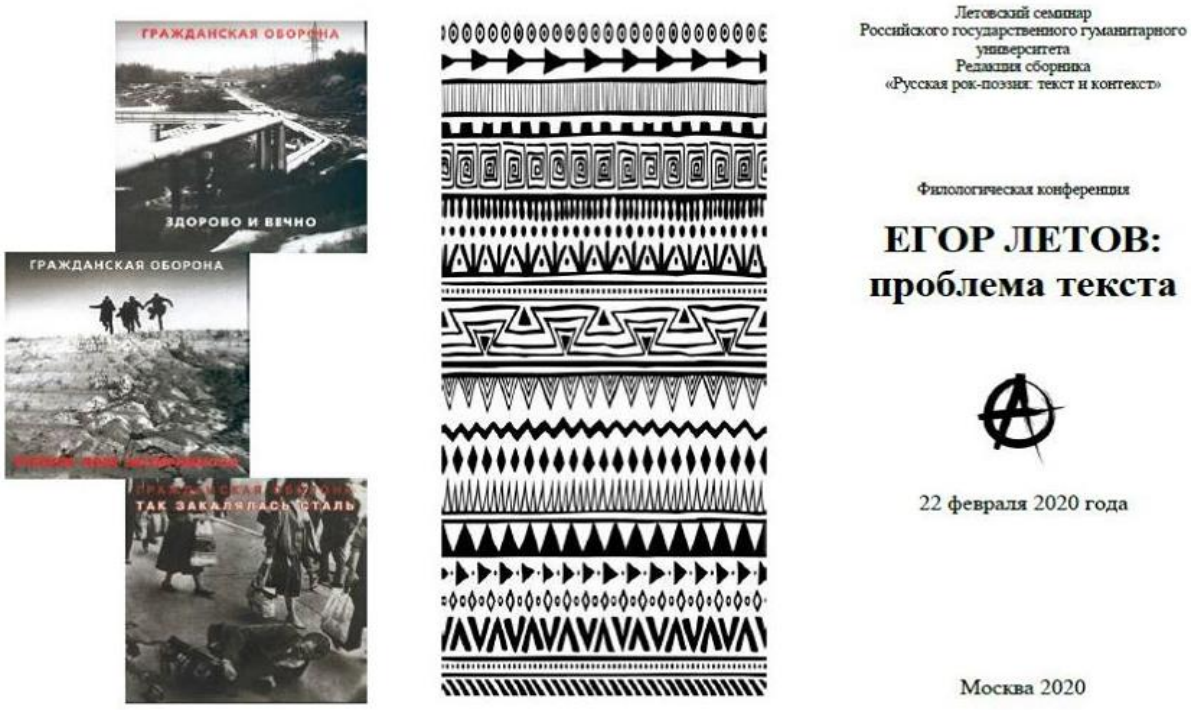
For citation:

Rezvushkina, S. A., & Milyaeva, E. G. (2026). "All i have in my pocket is a pie without a crust": the applied metaphysics of holy foolishness by Yegor Letov. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 145–188. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-145-188

Кому нужен ломтик июльского неба, или вместо введения

Фигура Егора Летова, несмотря на сравнительно малое время (менее двадцати лет), прошедшее со дня его смерти, до сих пор не дает покоя русскому интеллектуальному сообществу. Делаются бесконечные каверы и трибьюты его песен, создаются нейросетевые коллаборации, возникают многочисленные оммажи на его творчество (о некоторых из них мы скажем ниже). Да и само его наследие становится основой теоретического осмысления гуманитариев самых разных профилей. Помимо отдельных замечательных работ специалистов-летоведов здесь следует особо почтительно упомянуть цикл «Летовских семинаров», начатый в 2014 в РГГУ трудами Ю. В. Доманского, А. В. Корчинского, Ю. С. Моревой и многих других, не менее значимых исследователей, и проводимый вплоть до сегодняшнего дня. Как отмечает А. Н. Черняков в обзорной статье о конференции «Без меня», посвященной десятилетию со дня смерти музыканта, именно семинар стал той площадкой, где сформировался широкий аналитический контекст изучения поэтики Летова [Черняков, 2018b: 108]. Таким образом, сложившаяся совокупность форматов обращения к творческому наследию в сочетании с ощутимым и долгосрочным академическим запросом на научную рефлексию музыкального, поэтического, культурного и интеллектуального наследия к стали идейной платформой для научной рефлексии удивительного феномена – феномена Егора Летова (ил. 1).

Вообще удивление и Летов – это, в каком-то смысле,



Ил. 1. Оформление сборника конференции «Егор Летов: проблема текста». Изображение размещено в свободном доступе по адресу: https://clck.su/AkKNC

«пакетное предложение»: его музыка, его лирика, его перформативность и выступающие питательной средой для них колоссальные пласты русской и мировой культуры с необходимостью заставляют слушателя удивляться. А с удивления, как известно, собственно, и начинается философия. Да и сам по себе Летов крайне философичен. Так в «Мимикрии» он косвенно цитирует Ницше, упоминая «*веселую науку дорогого бытия*», показывает важность обладания собранием сочинений Канта в «Господи, не надыть». Да и вообще, в целом складывается впечатление, что он даже немножко хайдеггерианец.

Однако философичность Летова совершенно не европейского рода, она не формируется как кабинетное мудрствование, построение стройных систем мироустройства

и порождение зубодробительных в своей скуке академических трактатов. Его мысль, скорее, практико-ориентирована и как раз в этой практичности она вынуждена искать альтернативные языки философствования и способы его выражения – через звук, через крик, через перформанс, через шок. И эта мысль, не столько утверждает, сколько вопрошает и призывает к вопрошанию. Вопрошание же чрезвычайно близко русской философии, чуждающейся академичности и выражающейся, в силу своей нравственной укорененности, преимущественно через литературу. Как отмечал российский философ и писатель В. В. Варава:

> *«Нравственная укорененность русской мысли создала мощную литературоцентричную (нетрактатную) форму русской философии, которая в XIX веке, прежде всего, в лице Ф.М. Достоевского (1821-1881) и Л. Н. Толстого (1828-1910) достигла мирового уровня» [Варава, 2026: 164].*

Тем самым Летов оказывается глубоко причастен и к «проклятым вопросам» Достоевского, и к вопрошающей «исповедальности» Толстого, и к невыразимости Франка, и к телесности Розанова и, особенно, к отчаянию Шестова:

> *«Осенью 1991 года была опубликована книжка Льва Шестова „Апофеоз беспочвенности“ (1905), избранные места из которой выглядели совершенно как комментарий ко всем знаковым пластинкам ГО. Шестов как виднейший русский толкователь Кьеркегора утверждал, что всякая глубокая мысль должна начинаться с отчаяния, что человеку следует „перелететь через заколдованную черту в область непознанного“, где „все возможно и невозможно“, что следует презреть метафизику ради трансцендентного, что логика есть не более чем естественное отправление и философия не должна иметь с ней ничего общего (ср. „Меня тошнит от вашей логики“). Присутствовала даже фраза*

> *„Человек человеку волк“. Шестов, в частности, вводил понятие „обратного симулянта“. „Они притворялись душевно здоровыми, хотя были душевно больными“ – так Шестов пишет про Ницше и Достоевского. „Гражданская оборона“ в определенной степени занималась той же подменой: с помощью крайне удрученной, абсолютно клинической музыки и поэзии выставляла себя столпом жизнелюбия и полнокровия, да и не просто выставляла, а таковым и служила. Дезертиры обернулись дембелями в рамках провозглашенной концепции антипохуизма. Выше-ниже – все равно. Названия их альбомов были совершенными заклинаниями от обратного: „Оптимизм“, „Хорошо!“, „Песни радости и счастья“, „Здорово и вечно“, „Долгая счастливая жизнь“. Таков был и сам Егор Летов – человек с внешностью и замашками Знайки настойчиво и регулярно превращал себя в Незнайку и, как и было сказано, платил за свои вопросы, чем дальше, тем больше» [Семеляк, 2012: 13].*

Тем самым мы можем осторожно предположить, что существует некая точка, в которой Летов непосредственно смыкается с русским экзистенциализмом. И эта точка – мучительные попытки подлинной русской философии найти ответ хоть на какой-нибудь, пусть и» завалящий вопрос о смысле Бытия. Поэтому и разговор о Летове, если мы хотим быть ему адекватны, если мы хотим к нему приблизиться хотя бы на полшага, не может строиться как надменное объяснение или как дистанцированный анализ. Летов требует со-вопрошания, попытки взглянуть за пределы всех его измерений и «озверений», чтобы не понять его (его понять невозможно), но увидеть, удивиться и вопросить. Для достижения этой цели наше дальнейшее рассуждение о Летове будет построено как серия вопросов. Их пять – и одному Богу ведомо, почему их получилось именно столько. Но мы будем надеяться, что и пяти вопросов будет достаточно, чтобы обойти фигуру Летова с разных сторон, пусть и не претендуя

на окончательность и полноту. Мы не знаем заранее, что из этого получится и что из этого в конце концов выйдет – посмотрим.

Так чем же все-таки набиты «карманы»?..

Оговоримся, что Летов вообще представляет собой уникальное явление русской культуры. Если мы возьмем тексты «Гражданской обороны», «Коммунизма» и некоторые другие, то обнаружим там массу отсылок, оммажей, фрагментов, цитат, мертвых мышат, живых гениталий, шоколадных конфет и многого другого, что можно использовать в качестве исходного материала для постмодернистского бриколажа, коим в известном смысле и является его творчество. Можно сказать, что творческие «карманы» Егора – да простится нам эта отсылающая к «Русскому полю экспериментов» метафора – набиты самым разным добром. Попробуем аккуратно, по-честному, это добро перебрать и хоть как-нибудь категорировать.

Во-первых, летовский «карман» полон субстратом русской народной культуры. Самое яркое и крупное здесь – это отсылки к быличкам, сказкам и заговорам через характерную синтактическую структуру. Е. С. Шерстнева подчёркивает, что: «Летов активно обращается к пласту сакральных текстов, в частности, заговорных. Интересно, что это было свойственно, например, и Пригову, но в его азбуках сакрально-заклинательные элементы моментально узнаваемы, они оказываются отрефлексированы и самим Приговым, и аудиторией как знаки определённой стилистики, но не функционируют так, как функционировали бы внутри заговорного текста. В поэтике Летова

заговорные элементы могут внешне сильно отличаться от традиционных, поэтому не угадываются, но сохраняют свою функцию (как, например, замыкающее каждую строку

> *«он скоро умрёт» в песне «Оптимизм»). Эта функция – переключение из профанного модуса в сакральный. При этом прагматика заговора как такового (изменение внешней реальности) Летова, разумеется, не интересует» [Шерстнева, 2014: 265].*

Для примера приведем фрагмент наиболее иллюстративной, на наш взгляд, песни «Прыг-скок» из одноименного альбома:

«Летели качели
Без пассажиров
Без постороннего усилия
Сами по себе...
Горло высохло
Ветка намокла
Ветка намокла
Канава распухла
Дармовою влагой
Стоячей водичкой
Стоячей водичкой
Да черной судорогой
Пальцы свело
Голову выжгло
Тело вынесло
Душу вымело
Долой за околицу
Долой за околицу
Выбелило волос
Выдавило голос
Выпекло морщины
Засмеялись мужчины...
Засмеялись мужчины
Да заплакали женщины
Пальцам холодно...
Мыслям крохотно...

Из земной юдоли
В неведомые боли — ПРЫГ-СКОК!!!
ПРЫГ-СКОК!!!
ПРЫГ ПОД ЗЕМЛЮ
СКОК НА ОБЛАКО» [Летов, Кто ищет смысл] (ил. 2).



Ил. 2. Наверное, примерно так и выглядят «карманы» Егора Летова…
Разворот альбома «Прыг-скок» (1990 г.).
Коллаж и графика: Егор Летов, Константин Рябинов, Кирилл Кувырдин.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://grob-hroniki.org/img/covers/unofficial_cs/moon/moon_hmc-023/moon_Khmc-023_01.jpg

Активное использование Летовым фольклора в качестве текстопорождающей среды и жанрового оформления своего творчества свидетельствует в пользу

> *«сопричастности картины мира Летова и системы народной культуры» [Темиршина, 2023: 114].*

Вероятно, именно поэтому кроме заговоров, закличек и сказок в летовском «кармане» иногда встречаются и отдельные обрывки поговорок. Так, например, довольно часто мы модем встретить образ засохшего пряника, который перестал быть антитезой кнуту. В лучшем случае такой пряник – это не поощрение, а нечто самодостаточно-бесполезное, просто лежащее в кармане и являющееся довольно близким родичем «беспонтовому пирожку»

и «дырке от бублика». В худшем же он представляет собой артефакт из популярного и весьма показательного анекдота:

> *«Специфика метода кнута и пряника в России в том, что у нас пряник засохший и им тоже бьют» [Анекдот.ру, 2015].*

Во-вторых, «карманы» Летова набиты христианским субстратом. Иногда – отдельными его символами-маркерами, как упоминаемые в «Русском поле экспериментов» вавилонская азбука и (вероятно, Иудина, а чья же еще) веревка со скверным запахом «немытых шей», иногда же бестекстуальным библейским оммажем, как в песне «О отшествии преподобнаго в пустыню от славы человеческия» [Меркушов, 2023]. Впрочем, случается, что Летов задействует христианский нарратив прямо и целостно, как в песне «Евангелие». Исследователи предлагают различные варианты прочтения этого текста, определяемые позицией субъекта речи:

> *«1) говорящий рассказывает о других от своего лица; 2) говорящий рассказывает о других от лица другого (евангелиста, свидетеля тех событий); 3) говорящий рассказывает о себе и от своего лица» [Авдеенко, 2024: 78–79].*

В-третьих, в летовских «карманах» обнаруживается и то, что можно назвать *«советской символической системой»* [Шерстнева, 2014: 267] – язык бытового общения, официальной печати, пропаганды (советской и антисоветской одновременно). Причем советская символическая система используется Летовым как маркер легитимизирующей традиции, а сама легитимация понимается им как нечто отчуждающее «Я» от человека. Такую традицию

непременно необходимо поставить под вопрос, деконструировать ее

> *«через смену контекста, часто – с помощью замены и игры слов и паронимической аттракции» [Кулаков, 2001].*

Как, например, в стихотворении «Где только наша не пропадала»:

> *«Где только наша не пропадала*
> *Где только наша не сиротела*
> *Где только наша не горевала*
> *И всякое такое пораженческое развлечение*
> *Этакое выдавливание из себя по капле Георгия Победоносца...» [Летов, 1993].*

Здесь особенно сильно высвечивается парадокс, характерный для Летова: его «карманы» набиты и христианскими символами, и коммунистическими идеологемами, причем и те, и другие функционируют у него одновременно как равносакральные. В этом он, несомненно, близок Андрею Платонову, у которого вера в коммунизм носит практически евангельский характер, а отношение к советской аксиологической системе выражается, в том числе, и через христианскую риторику. Для Платонова

> *«смысл жизни связан с коммунизмом, который приобретает религиозный характер. Конечно, религиозный не в смысле конфессиональный, но в смысле общего духовного устремления, пронизанности единым порывом к новому, ранее не бывшему» [Варава, 2025: 41].*

Летов, как и Платонов, работает с советским материалом не как критик, а как «онародиватель»: он вынимает идеологемы не для того, чтобы их разоблачить, а чтобы вернуть им утраченную экстатичность, вписать их в тот самый народный субстрат,

где христианское и коммунистическое в советском человеке давно переплелись. Используя язык советской нормативной культуры, Летов как бы отчуждает изъятую идеологему от ее первоначального смысла и заставляет ее функционировать экстатически, в одном пространстве с заговорными формулами и христианскими символами. Тем самым коммунизм для Летова представляет своего рода «символический капитал», который можно деконструировать, чтобы использовать для составляющего значимую часть его творчества перформативного акта, в котором

> *«акцент переносится с визуально-текстового и словесно-музыкального субтекстов на зрелищно-акционный» [Корчинский, 2016: 181].*

Стилистическому сближению столь разнородного содержимого летовских «карманов», на наш взгляд, также способствует выбранная Летовым специфическая манера исполнения. Вся эта «панкуха» с ее аффектированно грязным звуком работает как непосредственная отсылка к кабацкому и ярмарочному шуму, возвращая музыку из пространства культуры высокой в пространство культуры народной. И одновременно этот же шум можно прочитать как гул толпы, одобрение, освистывание или же как крик: «распни его». Такая аудиальная неопределенность работает как звук мобилизации: эта музыка не услаждает и расслабляет усыпляет, а напротив – будит, заставляет прислушаться к тому, что происходит внутри, к одиночеству, которое оказывается общим для всех, кто эту музыку слышит.

Приведем цитату, которая довольно точно и характерно описывает опыт соприкосновения с этой эстетикой:

> *«Весной 1989 года довольно обыкновенный одноклассник выдал мне кассету – чуть ли не с „Наутилусом Помпилиусом“. На ней оказалась обрывочная, в минуту максимум, дописка, где кто-то надрывно стенал про свою оборону, траурный мячик и солнечного зайчика. Запись была не то, что даже плохая – она находилась по ту сторону музыки и являлась скорее предметом физики, которую нам в тот год приходилось изучать, что-то непонятное из области неравномерных амплитуд и кривизны волнового фронта. Больше похоже на учебную тревогу, нежели на песню, – иначе говоря, это действительно казалось настоящей гражданской обороной, хотя я и не знал тогда имени группы» [Семеляк, 2021: 9].*

Показательно, что шум и потусторонность музыки органично дополняет летовский надрыв, его голос, балансирующий между криком, плачем и хрипом, который стилистически наследует традиции русских причетов, вытий и, вместе с тем, хриплых каторжных песен. При этом, Летов наследует им как интонационно, так и функционально – он поет, выражая не развлечение, не отвлечение, а выкрикивание индивидуальной боли в пространстве боли общей. Ту же самую интонацию можно услышать и у Высоцкого, который, однако, в отличие от Летова, все это несколько «причесал», тем самым приучив советского обывателя к прямоте выражения внутреннего надрыва и личного протеста. Возможно, именно это и проложило дорогу возникшему позже сибирскому панку и сделало возможным нашу сегодняшнюю рефлексию феномена Егора Летов – кто знает? Мы же предполагаем лишь то, что синтетический сплав народного, христианского и советского, помноженный на характерную аудиальную эстетику вывел Летова к русской философии, которая настойчиво ищет неакадемические языки для выражения невыразимого, прибегая к использованию

> *«не только нетрактатного, но и невербальных языков философии. Это иконопись (“умозрение в красках”), музыка (“беспредметная логика”), исихазм (“духовно-философская практика”), юродство (“философия поступка”)» [Варава, 2026: 47].*

И благодаря этому через творчество Летова осуществляется его «философствование поступком», о котором, впрочем, мы скажем значительно позже.

А все ли как у людей?..

Если же посмотреть на тематику и проблематику летовского творчества, то мы можем увидеть идею онтологического бунта в условиях социального распада. Летов не поет о социальной или политической жизни частного лица, о чем писали его современники. Он не выражает запрос на ожидание перемен (как Цой), не ищет устойчивую *позицию* (а, как покажет дальнейшая история, пытается, скорее, отыскать *позу*) в изменчивом мире (как Макаревич, признанный Минюстом России иностранным агентом). Летов сознательно уходит из этой проблематики в сторону почти мамлеевской метафизики и поиска соотношения жизни и смерти. При этом Летов – большой знаток европейской и русской философии и в своих песнях абсолютно не стесняется использовать отсылки к тем или иным концептам или идеям, что еще раз подтверждает наш тезис о (как минимум!) сопричастности Летова философской традиции. Но, чтобы понять, как же устроена летовская философия, нужно сначала разобраться со статусом самого явления, к которому принадлежит Летов – с феноменом русского рока.

Исследователи рока традиционно сталкиваются с принципиальным методологическим расколом: одни мыслят рок-песню как

> *«синтетическое (или, чаще, имеющее интенцию к синтезу) искусство» [Давыдов, 2008: 277],*

другие – как, прежде всего, вербальный текст, игнорируя его музыкальную и перформативную природу. Вне зависимости от подхода к рок-песне, лежащая в ее основе русская рок-поэзия мыслится в качестве органического элемента большого текста русской культуры, отражая в себе его глубинные типологические характеристики. Как отмечают Д. И. Иванов и В. В.Варава,

> *«отечественная рок-поэзия, безусловно, является органическим и самобытным элементом большого текста русской культуры и поэтому отражает в себе его глубинные типологические характеристики. Одна из таких характеристик заключается в синтезе литературы и философии, порождающем известные феномены "философичности литературы" и "литературоцентричности философии", которые часто исследователями определяются как наиболее существенные черты русской культуры вообще» [Иванов & Варава, 2021: 346].*

В центре внимания здесь непременно и закономерно оказываются практически все «проклятые вопросы»: смерть, смысл жизни, страдание, отчаяние, вера и неверие.

Однако к концу 1980-х, по словам Михаила Семеляка, русский рок окончательно укоренился и превратился

> *«в цех, в профсоюз, во что-то очень договороспособное и вездесущее. В „Огоньке" – Башлачев и Мамонов, в „Советском экране" и „Театре" – Цой и Кинчев; что до Гребенщикова (признанный Минюстом России иностранным агентом – прим. авторов), так он и вовсе везде – от „Спутника кинозрителя" до „Музыкальной жизни". <...> БГ*

> *с Макаром выглядели точно, как бенефициары соответствующих исторических процессов – Казанова, Казанова, зови меня так. К тому моменту вся перестройка с ее освободительными лозунгами уже начала порядком утомлять (смерть академика Сахарова в декабре 1989 года оказалась довольно символична в этом отношении). Критическая масса всего напечатанного и прочитанного требовала какого-то иного житейского воплощения. Все ждали следующего шага – в том числе и от музыки. Классикам русского рока уже потихоньку начали пенять на несвоевременность <...> Срочно понадобилась некая новая поза, претензия и точка отсчета...» [Семеляк, 2021: 11–12].*

Таким образом, к моменту появления на отечественной рок-сцене Егора Летова русский рок перестал быть пространством *подлинного*, он погрузился в «das Man» – в безличное, усредненное существование, где человек растворяется в толпе, в социальных ролях, в готовых ответах на вопросы, которые он сам себе перестал задавать (ил. 3).



Ил. 3. «Цеховики» или как выглядела собравшаяся в одной точке коньюнктурная часть русского рока. Концерт рок-группы «Зоопарк» во главе с Майком Науменко на сцене Ленинградского рок-клуба (фото Д. Конрадта, 1984 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/kCWYT

Летов же возвращает рок к его исконной функции: к вопрошанию о бытии, к Dasein, к тому самому «присутствию», которое выпало из «цехового» рока через радикализацию собственной субъектности, регулярной изменчивости и «Sein-zum-Tode» – бытию к смерти. Тем самым Летов оказывается наследником русской философской традиции, предмет которой –

> *«это бытие, захваченность которым определяет меру вовлечённости в философию» [Варава, 2026: 43],*

вопрошание о нем и его нравственное переживание. Именно поэтому наиболее постоянным местом у Летова оказывается не политическая позиция, меняющаяся от альбома к альбому, а само метафизическое измерение, способность вопрошать о том, что остается, когда рушатся все социальные конструкции и как человеку жить и умирать в условиях краха «больших нарративов». Это и делает его не просто рок-музыкантом, а практическим метафизиком, философом в русском смысле слова – философом «Иова многострадального», для которого искусство становится способом переживания и осмысления предельных вопросов бытия.

Если же попытаться навесить на изучаемого субъекта какой-нибудь ярлычок энциклопедической направленности, то можно сформулировать что-то типа такого:

> *«Игорь Федорович Летов – русский философ-экзистенциалист, практический метафизик. Основной вектор творчества – русское отношение к феномену смерти, парадоксальность проживания смерти на протяжении всей жизни».*

Жизнь в философской системе Летова понимается как форма граничности бытия, где тело – это «мясная избушка», в которой

помирает или гниет душа, алчущая трансцендентности. Смерть же в этой системе вызывает к подлинному бытию, но постигается не через ужас, а через собственную фактичность и непосредственную явленность человеку. Вспомним начало песни «Про дурачка»:

«Идет Смерть по улице
Несет блины на блюдце.
Кому вынется –
Тому сбудется.
Тронет за плечо,
Поцелует горячо
Полетят копейки
Из-за пазухи долой» [Летов, Прыг-скок].

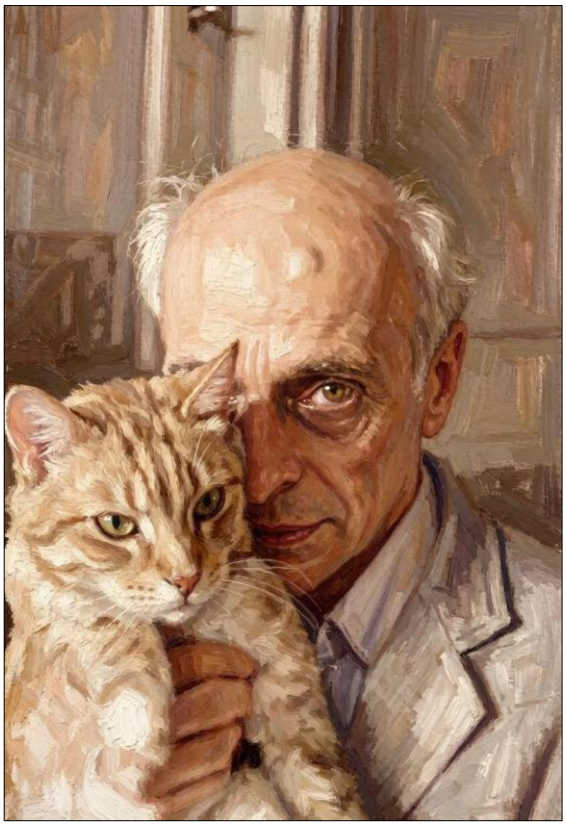
Показательно, в этой связи, что блины для русской традиции – в первую очередь – ритуальная пища и такая «самоходная кормящая Смерть» через акт ритуального (поминального) кормления как бы ставит перед фактом смертности того, кого она окормила.

Во имя недужных, во имя ненужных, во имя кого?..

В процитированном фрагменте песни ситуация складывается чисто в стиле ОБЭРИУтов (поэтов Объединения реального искусства – Д. Хармса, А. Введенского и других, чье творчество строилось на алогизме, абсурде, разрушении привычной логики и бытового правдоподобия), потому что как раз в нем бытовое и жуткое, смешное и страшное смыкаются в одной абсурдной точке. Зададимся вопросом, а для чего вообще маститому метафизику И. Ф. Летову обращаться к абсурду? Дело в том, что

категория абсурда в экзистенциалистском, по сути своей, творчестве Егора Летова, на наш взгляд, не сводится к философии экзистенциализма в ее западноевропейском варианте, как, например, у Ф. Кафки или А. Камю. В том смысле, что если у Камю абсурд является констатацией разрыва между человеком и миром, требующей эскалации или принятия, то у Летова абсурд становится не проблемой, а методом. Он функционирует как инструмент познания, направленный на деконструкцию автоматизированного восприятия реальности и прорыв к слоям бытия, неподвластным привычному мышлению. В этом Летов идейно сближается философским крылом ОБЭРИУ – с «чинарями», и прежде всего с Я. С. Друскиным и Л. С. Липавским. От ОБЭРИУтов Летов наследует практику «работы с чужим словом», где заимствованный элемент теряет связь со своим изначальным контекстом и начинает функционировать в новой, «экстатической» семантике. Однако, в отличие от игровой природы абсурда ОБЭРИУ, у Летова он получает выраженную метафизическую нагрузку, характерную именно что для философии «чинарей» (ил. 4, 5).

Так, «чинари» рассматривали «бессмыслицу» не как негативное отсутствие смысла, но как верный путь к тому, что лежит за пределами рационального познания и «падшего рассудка». В частности, вероятно повлиявший на Летова Друскин как раз и считал преодоление рассудочности обязательным условием подлинного существования. Философия Друскина исходила из положений теоцентричности и в этой позиции человеческий разум, человеческая логика несовершенны и неспособны постичь



Ил. 4. Я. С. Друскин с котом.



Ил. 5. Л. С. Липавский.

Яков Друскин и Леонид Липавский – философы-чинари, участники неформального кружка "Чинари" (1925-1936), куда также входили Д. Хармс, А. Введенский и др.; они разрабатывали метафизическую концепцию "бессмыслицы", времени и абсурда. ИИ-реконструкция (GigaChat, https://max.ru/gigachat).

Оригиналы фотографий размещены в свободном доступе на платформах:

https://folioverso.ru/imena/4/foto/15.jpg *https://clck.su/FVLMf*

Божественный замысел:

> *«В мою философию и теологию фиксирование бессмыслицы входит как установление реальной онтологической и гносеологической антиномии... Абсурд, или бессмыслица, всегда понятие семантическое, то есть отношение слова или знака к обозначаемому. Но Слово стало плотью. Тогда бессмысленное слово, то есть бессмыслица, стала пониманием моего существования, так как вочеловечение Слова алогично» [Друскин, 2001: 445].*

Соответственно, единственно, верное решение – отказаться от своего разума и от своей логики, чтобы прийти к истине,

инструментализировать абсурд и бессмыслицу, чтобы увидеть мир не телесным, а «умным зрением» [Друскин, 1995: 27].

Этот же путь познания – через отказ от рассудочной рациональности – прочерчивает в своих трактатах и другой, вероятно оказавший влияние на Летова «чинарь» – Липавский. Для него обычное представление о времени и мире оказывается ошибкой, разрешение которой может быть достигнуто через выход за пределы обычного здравого смысла поскольку в этом «здравом смысле» и кроется «искажение в самом начале, закрывавшее все пути» [Липавский, 2024: 339]. Истинное познание, по Липавскому, требует особого состояния, которое он описывает как «головокружение», – когда мир

«начинает растекаться и терять определенность» [Липавский, 2024: 43].

Показательно, что и для Друскина, и для Липавского лишь через деконструкцию (пусть они и не употребляли буквально этот термин!) становится возможным подлинное, не опосредованное рассудком соприкосновение с реальностью.

Отголоски этих идей обнаруживаются у Летова в призыве к выходу за все измерения из одноименной композиции, пребывание «над землею, под луной» из песни «Мама-мама» и многом другом, что соответствует стратегии отказа от рассудочной рациональности в пользу интуитивного, аффективного постижения бытия. Особенно ярко эта позиция звучит в песне «Кто ищет смысл»:

«<...> Мой разум оказался в тупике
Он надоел как день и ночь
И я его швырнул куда-то прочь

Как бумеранг, как женский вой
Я встал, и обнаружил, что я мертв
Как мавзолей, как пулемет <...>
Я лезу в глубину своих мозгов
Но впереди стоит стена
Я верю лишь в свое небытие
Среди всего небытия
Меня тошнит от вашей логики
Меня тошнит от вашей логики
Кто ищет смысл-пусть глядит на небеса
В свои глаза» [Летов, Кто ищет смысл].

В такой оптике обращение Летова к абсурду и бессмыслице не является простым следствием бунта, как в европейском экзистенциализме, но представляет собой осознанную методологию, направленную на достижение предельного опыта – опыта остановки времени, исчезновения индивидуальности и соприкосновения с тем, что Липавский называл «*безындивидуальной жизнью*» [Липавский, 2024: 11] (ил. 6).

Сама по себе инструментализация абсурда Летовым направлена на деконструкцию онтологически противоречивой природы человека, в том числе и разрешения того фундаментального противоречия бытия, что Друскин формулировал следующим образом:

> *«Бог дарит мне Свою бесконечную ответственность, абсолютную свободу. <...> Я не могу принять Его дар мне – бесконечную ответственность, она мне не по силам. Я не могу не принять бесконечной ответственности, она уже возложена на меня. Эта невозможность ни принять, ни не принять Его дар – мое реальное онтологическое противоречие, реальная противоречивая сущность меня самого» [Друскин, 1995: 62–63].*



Ил. 6. Егор Летов с котом как частью парадоксального единства свободы и ответственности, растворенных в исчезающем мгновении (кот справа). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/GUwLL

Основой подобного противоречия является, в первую очередь идентитарный кризис человека, осознавшего граничность своего мышления пред лицом безграничного бытия и наличия участков внечеловеческой реальности. Причем, чем сильнее оказывается внешнее давление, требующее новых идентитарных моделей, тем большее потребность в

> *«невыразимой в обычных условиях подлинности и сильнее импульс к самопознанию» [Грушевская, 2024: 165].*

Формой летовского разрешения кризисных ситуаций становится выработка особой метапозиции, которая является одновременно и трансцендентной и самоутверждаемой, находящейся в постоянном утверждении-преодолении:

> *«с одной стороны, стихи и песни Летова характеризует сильная эгоцентрическая доминанта, через которую лирический субъект утверждает свое бытие в мире, осваивает мир, пропуская его через себя, идентифицируя Я с признаками и объектами мира, фиксируя тотальную альтернативность собственной позиции (эстетической, мировоззренческой, политической и др.), с другой – Я у Летова часто стремится к самоотрицанию, нивелированию, стиранию из мира, демонстративно утрачивает свои дистинктивные признаки и свою сущность: телесную, ментальную, иногда речевую» [Черняков & Цвигун, 2017: 63].*

Таким образом, абсурд у Летова превращается в практический инструмент, в неакадемический язык философии, о котором мы упоминали ранее. Теперь необходимо дать более подробный абрис тому явлению, к которому мы столь долго подходили и задать следующий вопрос.

И кто глупее дурачка?

Итак, мы вышли к двум ключевым тезисам. Во-первых, Егор Летов – философ, а, во-вторых, Егор Летов философствует иным, не академическим языком выражения философии. Здесь представляется продуктивным обратиться к позиции В. В. Варавы, который считает, что характерной чертой русской философии является ее литературоцентричность и выход на иные способы выражения философской мысли, иные, не-академические языки философии, среди которых например, иконопись и юродство.

В православной традиции юродство понимается как феномен, в котором

> «человек добровольно принимает на себя личину сумасшествия, дабы скрыть от мира собственное совершенство и таким способом избежать суетной мирской славы» [Иванов, 2005: 12].

В. В. Варава определяет юродство как

> «нравственную философию поступка» [Варава, 2026: 68],

сознательный и предельный выбор жизненной позиции, когда философское высказывание совершается не словами, а всем своим существованием

> «ради правды, „Христа ради". Это высший нравственный поступок. <…> отказаться от самого ценного – разума, для многих самого важного, важнее здоровья и жизни – поступок невероятной силы» [Варава, 2026: 68–69].

Юродство в русской культуре представляет собой не маргинальное явление, а глубинную традицию. Русская агиография знает десятки имен: от ранних подвижников вроде Исаакия Печерского (XI век), Прокопия Устюжского (XIII век), Симона Юрьевецкого (XVII век) до всенародно почитаемых Василия Блаженного, чьим именем назван главный собор Красной площади, и Николы Салоса Псковского, который, по преданию, во время опричного похода Ивана Грозного на Псков бросил в царя куском сырого мяса, укорив царя в жестокости и кровожадности. Часть из этих фигур просияла в лике святых: всего Русская православная церковь чтит 36 юродивых.

Одним из наиболее ярких образов, заложивших своеобразный канон изображения юродства в русской культуре –

это образ блаженного Николки из пушкинского «Бориса Годунова», который, стоя у собора, отказывает царю Борису в молитве и оплакивает убиенного царевича. Во многом благодаря обаянию этого образа в русской культуре юродивый вообще становится одной из сквозных фигур. И от пушкинского Николки нити преемственности тянутся и к лесковскому Ивану Северьяновичу Флягину из «Очарованного странника», и к Лукерье из «Живых мощей» Тургенева, и, отчасти, к князю Мышкину из романа Достоевского «Идиот» (он, хотя и не назван прямо юродивым, но носит характерные черты блаженности и вбирает в себя эту семантику). Во всех этих случаях юродивый остается персонажем, литературной фигурой, объектом изображения (ил. 7).



Ил. 7. «Блаженный, на копеечку! Молися о грешных нас!». Юродивый Афоня из пьесы А. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Малый театр, 1909-1910 г. В роли юродивого Г. Лебедев. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/lhlGK

Интересно, что фигура юродивого в русской культуре нередко актуализируется в моменты социальных сломов и краха больших нарративов. Так, в период дворцовых переворотов XVIII века особое почитание приобрела Ксения Петербургская, которой приписывали пророчество о кончине императрицы Елизаветы Петровны и свержении Иоанна Антоновича. На рубеже XIX–XX веков, в преддверии крушения империи, к императорской семье оказываются приближены Паша Саровская, Митя Козельский, Матрона Босоножка, которые стали для Николая II и его супруги живыми носителями пророческого слова. В годы Гражданской и Великой Отечественной войн складывается традиция народного почитания Матроны Московской, чья официальная канонизация завершится уже в постсоветский период. И даже название самого известного храма России, собора Василия Блаженного, напрямую напоминает о том, что юродивый в русском сознании стоит в самом центре сакральной топографии.

Примечательно, что и Летов действует в аналогичный исторический момент, на переломе советской и постсоветской эпох, когда старый нарратив уже рухнул, а новый еще не сложился. Но если в литературной традиции и в житийной практике юродивый всегда остается объектом изображения или почитания, то Летов совершает принципиальный шаг. Он субъективирует эту традицию собой, превращая юродство из творческого приема в способ существования, а свою жизнь и творчество – в философствование поступком. Юродивый в такой оптике обретает свободу от мирской логики, чтобы, будучи «не от мира сего», иметь право на обличение и право на Истину. Это вполне согласуется с тем, что Летов в своей

философской деятельности практике последовательно отказывается от «разума» и «логики», обращаясь к абсурду и бессмыслице как к инструментам деконструкции конвенционального дискурса, стоящего на пути выражения иномирной истины. Более того, сама эта идея отказа от рассудочной рациональности в пользу интуитивного, аффективного постижения бытия представляет собой секулярный аналог отказа юродивых от разума «Христа ради», а превращение Летовым собственного экзистенциального опыта (включая опыт психиатрической лечебницы) в нравственное философствование поступком. Наиболее рельефно эта стратегия воплощена в уже цитируемой нами ранее самой популярной песне Летова – «Про дурачка»:

«<...> Ходит дурачок по лесу
Ищет дурачок глупее себя
Зубастые колеса завертелись в башке
В промокшей башке под бронебойным дождем
Закипела ртуть, замахнулся кулак –
Да только если крест на грудь, то на последний глаз – пятак
Ходит дурачок по лесу
Ищет дурачок глупее себя
Моя мертвая мамка вчера ко мне пришла
Все грозила кулаком, называла дураком
Предрассветный комар опустился в мой пожар
Захлебнулся кровью из моего виска
Ходит дурачок по лесу
Ищет дурачок глупее себя
А сегодня я воздушных шариков купил
Полечу на них над расчудесной страной
Буду пух глотать, буду в землю нырять
И на все вопросы отвечать: ВСЕГДА ЖИВОЙ!
Ходит дурачок по лесу
Ищет дурачок глупее себя

Светило солнышко и ночью, и днем
Не бывает атеистов в окопах под огнем
Добежит слепой, победит ничтожный
Такое вам и не снилось
Ходит дурачок по небу
Ищет дурачок глупее себя» [Летов, Про дурачка].

Примечательно, что уже само название песни уже содержит в себе семантический ключ к философии Летова, ведь в русской культурной традиции «дурак» – одно из именований юродивого. При этом самый известный в русской культуре дурак – это Иван-дурак, который в паре с Иваном-царевичем образует двойническую структуру «карнавальной пары» [Агранович, Саморукова, 2001: 37], где дурак, будучи инвертированным образом правителя, обладает правом на истину, недоступную носителю формальной. Вообще идея карнавального двоемирия близка Летову, он легко балансирует между миром нормативного и обсценного, высокого и низкого, сакрального и профанного, его дурачок с равным успехом ходит и по лесу, и по небу (оба топоса для разных религиозных культур и мифологических систем являются пространствами инобытия и местом обитания умерших), совмещая оба мира. В этом свете обращение Летова к народной культуре приобретает принципиальное значение. Как мы говорили ранее, его творческие «карманы» набиты заговорными формулами, сказочными мотивами, обрывками поговорок, христианскими символами и советскими идеологемами, которые он в этом едином синтетическом пространстве на границе двух миров вынимает и заставляет функционировать.

При этом важно отметить, что летовский дурачок, будучи юродивым по природе своей, не является шутом в привычном смысле этого слова:

> *«что же касается шута, с которым чаще всего и сопоставляют юродивого, то как раз их сходство весьма поверхностно: да, оба живут в вывернутом, ненастоящем мире, и оба не могут состояться без зрителей. Но при этом шут – часть толпы, а юродивый даже в городской сутолоке совершенно один; шут весь в диалоге, а юродивый принципиально монологичен; шут погружен в праздничное время, а юродивый – вне времени; шутовство сродни искусству, а юродство искусству чуждо. Смех юродивого – это смех-отражение. Юродивый становится зеркалом для посмеявшихся над убожеством и бессилием, и как это зеркало сам смеется над убожеством и бессилием. Смех юродивого – смех ужаснувшегося своим отражением в зеркале мира» [Иванов, 2005: 16].*

Это очень похоже на Летова – оптимизм пред лицом ужаса, абсурд как прорыв к пространству подлинного. И, возможно, именно такая позиция отличают летовского дурачка от сценической позы современного ему рок-артиста. В том смысле, что Летов, занимая позицию «дурачка», становится двойником по отношению к «цеховому» миру советской рок-культуры, «развенчивая» ее номенклатурный протест и ложный пафос своей правдой. С падением Советского союза это правдоискательство обретает все более и более метафизические формы – тут можно вспомнить его парафраз Книги Бытия из песни «В начале было слово»:

> *«В начале было слово.*
> *В начале было слово.*
> *Все слова — пи#@&%»» [Летов, В начале было слово].*

Его богохульство является в этом контексте не простым нигилизмом, а актом кощунства юродивых, поскольку

> *«юродства не бывает без провокации и агрессии. Под „провокацией“ мы понимаем сознательное выстраивание ситуации, вынуждающей кого-либо поступать так, как тот не собирался. „Агрессией“ мы называем активность, „взрывающую“ устоявшиеся отношения между людьми, нарушающую status quo и самим объектом агрессии воспринимаемую как недружественную» [Иванов, 2005: 19].*

Летовская атака на омертвевший язык – это именно такая провокация. Он сознательно выстраивает ситуацию, в которой слушатель вынужден столкнуться с невозможностью выразить истину в рамках привычного дискурса, и тем самым «взрывает» устоявшиеся отношения между языком и реальностью. Обращение Летова к библейскому первотексту здесь глубоко симптоматично. С точки зрения православной традиции, это не просто цитата, а отсылка к Логосу – Первослову, через Которое «все начало быть». И кощунственная фраза «Все слова – пи#@&%» в этом контексте оказывается не отрицанием Логоса, а констатацией того факта, что слова стали пустыми означающими и утратили связь с Первословом, превратились в пустую оболочку, в инструмент лжи и самообмана, в результате чего, как сказал бы Шекспир, «распалась цепь времен». Кощунствуя над опустевшими словами, Летов как юродивый возвращает слушателя к необходимости искать то аутентичное, что изначально стояло за словами. В этом смысле его юродство изначально проектируется не как религиозный подвиг, а как нечто секуляризованное – способ существования философа-одиночки, для которого открытие истины возможно именно через абсурд и распад.

Таким образом, Летов в своем творчестве последовательно реализует ключевые принципы традиции юродства: отказ от рассудочной логики, провокация и агрессия по отношению к устоявшимся нормам, смешение сакрального и профанного, кощунство как способ обличения и, наконец, превращение собственной жизни в непрерывной философский перформанс. В этом смысле он оказывается не музыкантом, использующим эпатаж, а мыслителем, встраивающим себя в многовековую традицию русской философии, которая представляет собой «нравственное переживание бытия» и его выражение через иные, не-академические языки и, в первую очередь, через юродство как философствование поступком.

Так кто же здесь вместо тебя?..

Подводя итог предпринятому рассуждению, мы вновь обратимся к исходному тезису: фигура Егора Летова – это феномен, прорастающий сквозь время. Секрет этой живучести коренится в первую очередь в том, что он как автор постоянно находится в метаксисе между пространствами народного, религиозного и дискурсивного, что сблизило его с той традицией русской философии, которая всегда искала неакадемические языки для выражения предельных вопросов бытия. Летов, выведя русский рок из пространства социальной протестности в пространство онтологического вопрошания, оказался тем редким автором, для которого искусство стало не способом самовыражения, а полноценным «философствованием поступком», обращенным в вечность и ставящим своей целью исследование

основных экзистенциальных вопросов через инструментализацию абсурда и, если угодно, прикладную метафизику юродства.

Соблазнительно предположить, что эта вневременная, иномирная устремленность обеспечила Летову посмертную канонизацию в культуре. Рецепция летовского наследия, продолжающаяся и по сию пору, к настоящему моменту насчитывает несколько самостоятельных форм, каждая из которых по-своему обращается к разным граням его творчества, но неизменно подтверждает его способность выходить за пределы собственного времени. Первую форму рецепции составили его непосредственные современники, принявшие участие в формировании сибирского андеграунда через призму заданной Летовым эстетики.

Эта форма характеризуется прямым личным контактом (например, в рамках совместных домашних выступлений – квартирников) и общим идейным пространством сибирского панка, где летовское слово воспринималось как живое, актуальное высказывание, провоцирующее на диалог и рождающее новые формы искренности в условиях слома политических режимов и сокрушения больших нарративов. Среди ключевых фигур этой формы рецепции должны быть названы и Янка Дягилева, и «Спинки Мента», и «Инструкция по выживанию» и «Чернозем» и, (пусть и хронологически совсем по касательной, но идейно и эстетически очень полно) «Оргазм Нострадамуса» и многие другие (ил. 8).

Вторая форма выражается через многочисленные трибьюты и каверы, которые фиксируют канонический статус летовского



Ил. 8. Квартирник как один из форматов взаимодействия в рамках первой формы рецепции. На фотографии Дмитрия Конрадта акустический концерт Егора Летова (район Гражданка, Ленинград, конец 1980-х г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/Hikxj

наследия. Среди ярких артефактов этого периода выделяется сборник «Без меня», записанный к десятилетию со дня смерти и объединивший самых разных исполнителей – Шнура, Найка Борзова, Психею, Наив, Громыку, Нейромонаха Феофана и иже с ними. Еще более неожиданным оказался джазовый альбом Билли Новика «Песни Егора Летова» (ил. 9), где летовский надрыв был гармонично встроен в структуру «алкоджаза». Вообще в целом опыт трибьютов и каверов оказался весьма продуктивным, поскольку, оставаясь в рамках своих привычных жанров и форматов звучания, исполнители адаптировали Летова к аудиальному консенсусу своей аудитории. Здесь, да простят

читатели авторов за столь вольное сравнение, имеет место нечто, похожее на секулярное апостольство, когда через кавер осуществляется перевод живого, звучащего слова на иные культурные наречия, делающий его доступным для тех, кто по тем или иным причинам не способен воспринять его в исходном формате. Таким образом, выделенную нами вторую форму рецепции можно охарактеризовать как формат прямого цитирования, без рефлексии идейной составляющей, но с аудиальной адаптацией материала.



Ил. 9. Разворот альбома Билли Новика «Песни Егора Летова» (2018 г.). Вторая форма рецепции, включающая характерную визуальную отсылку – наиболее известное фото Егора Летова за колючей проволокой. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/mmscx

Третья форма рецепции связана с освоением летовского наследия представителями поколения, заставшими его уже в статусе контркультурного классика. Заметным явлением этой формы стало цитирование Летова не в родственной ему рок-культуре, а в рэпе. Наиболее показателен в этом отношении сопоставительный анализ песни Летова «Про дурачка» и одноименных композиций групп «25/17» и Хаски, предпринятый А. Н. Черняковым. Лексема «дурачок», вынесенная в название, становится

> *«знаком поэтического диалога русского рэпа с рок-традицией» [Черняков, 2018а: 93].*

Причем у «25/17» эта фигура оборачивается наркоманом, живущим по ту сторону социальной логики, а у Хаски – человеком, по-агамбеновски выведенным из социального пространства до состояния десубъективированной голой жизни, zoe. Во всех случаях, как и у Летова, «дурачок» оказывается персонажем, выломанным из норм этого мира и находящимся в контакте с потусторонним [Черняков, 2018а: 98–99]. В этом этапе наследие Летова используется как целостная идейная и символическая система, которая можем быть использована как материал для цитирования и рефлексии (ил. 10).



Ил. 10. Обложка Андрея Давыдовского к синглу «Дурачок» из альбома «Умереть от счастья» группы 25/17 (2017 г.). Третья форма рецепции летовского наследия, уже утрачивающая связь с исходником и опирающимся на него как на идейную систему.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/kABOB

И, наконец, последняя форма рецепции, набирающая силу в последние годы, связана с принципиально новыми медийными формами и, в первую очередь, с нейросетевым творчеством. Так, например, существует вариант исполнения Летовым песни певицы МакSим «Знаешь ли ты», выполненное с помощью нейросетей. А сотрудники «Яндекса» записали и выпустили альбом «404», группы «Нейронная оборона», тексты к которому в стиле Егора Летова составила нейросеть [Нейросеть «Яндекса» написала текст для музыкального альбома, 2019]. В контексте концепции «новой искренности» как культурной тенденции, стремящейся к преодолению постмодернистской иронии и поиску подлинного переживания обращение к Летову через нейросеть парадоксальным образом подтверждает, что летовское слово сохраняет свою суггестивную силу и аутентичность даже будучи пропущенным через алгоритм, а его субъектная позиция не может быть отчуждена от него самого. В этом смысле анализ нейросетевых форм обращения к творческому наследию «Гражданской Обороны» и изучения трансформации летовского семантического кода в рамках новых медиа представляется перспективным направлением для дальнейших исследований, которые в перспективе смогут предложить ответ на вопрос о том, что именно остается неизменным в его слове, когда меняются все способы воспроизведения (ил. 11).

Подводя некоторые итоги нашего разговора в пяти вопросах хочется заметить, что чем дальше уходит в историю время, породившее прикладную метафизику юродства Егора Летова, тем яснее проступает ее вневременное, онтологическое ядро. Будучи,



Ил. 11. Четвертая форма рецепции творчества Егора Летова, синтезирующая его дискурс и нейросетевые форматы создания музыки. Обложка альбома «404» проекта «Нейронная оборона» (создатели: Алексей Тихонов и Иван Ямщиков, 2016 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/IiVgP

как и полагается подлинному юродивому, человеком, существующем на границе чистого и нечистого, святого и кощунственного Летов смог создать философскую систему нравственной философии Поступка, выражаемую языком невыразимого и ищущую возможность прорваться в бытие. В этой

связи вызывает оптимизм огромное количество материалов, исследующих фигуру Егора Летова как творца и как философа. В этом, наверное, и есть его бессмертие и шаг в небытие, ведь, перефразируя его самого:

«Когда он умер
Не было никого,
Кто бы это опроверг» [Летов, без даты-с].

Литература

Авдеенко, И. А. (2024). «Евангелие» Летова: субъект речи и варианты интерпретации текста. *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Вып. 24* (с. 68–81). Москва : ООО "Эдитус".

Агранович, С. З., & Саморукова, И. В. (2001). *Двойничество: монография*. Самара: Самарский университет.

Варава, В. В. (2025). *Русский солдат для меня святыня: философия войны Андрея Платонова*. Москва: АСТ.

Варава, В. В. (2026). Сокровенное и обжигающее: лекции по истории русской философии. Санкт-Петербург: РХГА: Солнце Севера.

Грушевская, В. Ю. (2024). Помни имя свое: опыт преодоления кризиса идентичности в творчестве Егора Летова 1993–2007 гг. *Политическая лингвистика, 3*(105), 159–167.

Давыдов, Д. М. (2008). Рок-поэзия vs. рок-культура vs. наука о роке: некоторые выводы о структурном статусе феномена. *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Вып. 10* (с. 275–280). Екатеринбург; Тверь: Тверской гос. ун-т: Уральский гос. пед. ун-т.

Друскин, Я. С. (1995). *Видение невидения*. Санкт-Петербург: Кедр: Зазеркалье.

Друскин, Я. С. (2001). *Перед принадлежностями чего-либо: дневники, 1963–1979.* Санкт-Петербург: Академический проект.

Иванов, Д. И., & Варава, В. В. (2021). Этика и эстетика русского рока (на примере творчества К. Кинчева). *Вестник славянских культур, 61*, 345–356. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-345-356

Иванов, С. А. (2005). *Блаженные похабы: культурная история юродства*. Москва: Языки славянских культур.

Корчинский, А. В. (2016). Песни Егора Летова: текст и перформанс. *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Вып. 16* (с. 177–186). Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т.

Кулаков, В. (2001). Как использовать шаровую молнию в психоанализе. *Новое литературное обозрение, 6*(52), 217–221. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2001/6/kak-ispolzovat-sharovuyu-molniyu-v-psihoanalize.html (дата обращения: 29.03.2026).

Летов, Е. (1993). Где только наша не пропадала... *ГрОб-Хроники: сайт.* URL: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_g/gde_tolko_nasha_ne_propadala.html (дата обращения: 31.03.2026).

Летов, Е. В начале было слово. *Гражданская оборона: официальный сайт группы.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056962110.html (дата обращения: 31.03.2026).

Летов, Е. Беспонтовый пирожок. *Гражданская оборона: официальный сайт группы.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1122711667.html (дата обращения: 29.03.2026).

Летов, Е. Когда я умер. *Гражданская оборона: официальный сайт группы.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1363109645.html?ysclid=muh22rnp7772593296 (дата обращения: 31.03.2026).

Летов, Е. Про дурачка. *Гражданская оборона: официальный сайт группы.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056915813.html (дата обращения: 31.03.2026).

Летов, Е. Прыг-Скок. *Гражданская оборона: официальный сайт группы.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056916743.html (дата обращения: 31.03.2026).

Летов, Е. Кто ищет смысл. *Гражданская оборона: официальный сайт группы.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056907187.html (дата обращения: 31.03.2026).

Липавский, Л. С. (2024). *Исследование ужаса*. Москва: Ад Маргинем Пресс.

Меркушов, С. Ф. (2023). Герменевтическое прочтение отсутствующего текста: к вопросу об интермедиальных ресурсах в интерпретации («О отшествии преподобнаго в пустыню от славы человеческия» Егора Летова и Константина Рябинова). *Art Logos, 2*(23), 84–94. https://doi.org/10.35231/25419803_2023_2_84

Нейросеть «Яндекса» написала текст для музыкального альбома. *Hi-tech: сайт,* 29.06.2026 URL: https://hi-tech.mail.ru/news/30554-ai-yandex-write-music/?ysclid=mul2ir9rn9807109813 (дата обращения: 29.03.2026).

Семеляк, М. (2021). *Значит, ураган. Егор Летов: опыт лирического исследования*. Москва: Индивидуум.

Темиршина, О. Р. (2023). Заговорный код в лирике Егора Летова. *Филологический класс, 28*(2), 105–117.

Черняков, А. Н. (2018a). Три «дурачка»: об одном летовском образе в перспективе русского рэпа. *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Вып. 18* (с. 87–100). Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т.

Черняков, А. Н. (2018b). «Без меня»: 10 лет без Егора Летова – 10 лет с Егором Летовым: международная филологическая конференция. *Вестник Балтийского федерального университета им. И Канта. Серия. Филология, педагогика, психология, 3*, 108–113.

Черняков, А. Н., & Цвигун, Т. В. (2017). «Снаружи всех измерений»: имперсональная топика Егора Летова. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия. Филология, педагогика, психология, 4*, 63–70.

Шерстнева, Е. С. (2014). Кто сказал «Хой»? (специфика летовского интертекста): *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Вып. 15* (с. 260–270). Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т.

References

Agranovich, S. Z., & Samorukova, I. V. (2001). *Duplicity: the monograph*. Samara: Samara University Publ. (In Russian).

Avdeenko, I. A. (2024). Letov's "Gospel": The subject of speech and options for interpreting the text. *Russian Rock Poetry: Text and Context: collection of scientific papers. Issue 24* (pp. 68–81). Moscow: "Editus" LLC Publ. (In Russian).

Chernyakov, A. N. (2018a). Three "fools": On one Letov image in the perspective of Russian rap. *Russian Rock Poetry: Text and Context: collection of scientific papers. Issue 18* (pp. 87-100). Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University un-t Publ. (In Russian).

Chernyakov, A. N. (2018b). "Without me": 10 years without Egor Letov – 10 years with Egor Letov: International philological conference. *Bulletin of the Baltic Federal University Named after I. Kant. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, *3*, 108–113. (In Russian).

Chernyakov, A. N., & Tsvigun, T. V. (2017). "Outside of all dimensions": The impersonal topography of Yegor Letov. *Bulletin of the Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, *4*, 63–70. (In Russian).

Davydov, D. M. (2008). Rock poetry vs. rock culture vs. rock studies: Some conclusions about the structural status of the phenomenon. *Russian Rock poetry: text and context: a collection of scientific papers. Issue 10* (pp. 275–280). Yekaterinburg; Tver: Tver State University Publ.: Ural State Pedagogical University. un-t Publ. (In Russian).

Druskin, Ya. S. (1995). *The vision of the invisible*. Saint Petersburg: Cedar Publ: Zazerkalie Publ. (In Russian).

Druskin, Ya. S. (2001). *Before the belongings of anything: Diaries, 1963–1979*. Saint Petersburg: Academic Project Publ. (In Russian).

Grushevskaya, V. Yu. (2024). Remember your name: The experience of overcoming an identity crisis in the work of Yegor Letov, 1993–2007. *Political Linguistics*, *3* (105), 159–167. (In Russian).

Ivanov, D. I., & Varava, V. V. (2021). Ethics and aesthetics of Russian rock (using the creative work of K. Kinchev as an example). *Herald of Slavic Cultures*, *61*, 345–356. (In Russian). https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-61-345-356

Ivanov, S. A. (2005). *Blessed fools: A cultural history of yurodstvo*. Moscow: Languages of Slavic Cultures Publ. (In Russian).

Korchinsky, A. V. (2016). Songs by Yegor Letov: Text and performance. *Russian Rock Poetry: Text and Context*: collection of scientific papers. Issue 16 (pp. 177–186). Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University un-t Publ. (In Russian).

Kulakov, V. (2001). How to use ball lightning in psychoanalysis. *New Literary Review*, *6*(52), 217–221. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2001/6/kak-ispolzovat-sharovuyu-molniyu-v-psihoanalize.html (accessed: 29.03.2026). (In Russian).

Letov, E. (n.d.-c). When I died. *Civil Defense*: *the band's official website*. URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1363109645.html?ysclid=muh22rnp7772593296 (accessed: 31.03.2026). (In Russian).

Letov, E. (1993). Where only our didn't disappear... *GrOb-Khroniki*: website. URL: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_g/gde_tolko_nasha_ne_propadala.html (accessed: 31.03.2026). (In Russian).

Letov, E. (n.d.-a). In the beginning was the word. *Civil Defense: the group's official website.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056962110.html (accessed: 31.03.2026). (In Russian).

Letov, E. (n.d.-b). Bespontovyy pirozhok. *Civil Defense: the group's official website*. URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1122711667.html (accessed: 29.03.2026). (In Russian).

Letov, E. (n.d.-d). About the fool. *Civil Defense*: *the group's official website*. URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056915813.html (accessed: 31.03.2026). (In Russian).

Letov, E. (n.d.-e). Pryg-skok. *Civil Defense*: *the group's official website*. URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056916743.html (accessed: 31.03.2026). (In Russian).

Letov, E. (n.d.-f). Who is looking for meaning. *Civil Defense*: *the band's official website.* URL: https://www.gr-oborona.ru/texts/1056907187.html (accessed: 31.03.2026). (In Russian).

Lipavsky, L. S. (2024). *A study of horror*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

Merkushov, S. F. (2023). Hermeneutical reading of a missing text: On the issue of intermedial resources in interpretation ("On the departure of the venerable one into the desert from human glory" by Yegor Letov and Konstantin Ryabinov). *Art Logos*, *2*(23), 84–94. (In Russian). https://doi.org/10.35231/25419803_2023_2_84

Semelyak, M. (2021). *So, it's a hurricane: Yegor Letov: An experience of lyrical research*. Moscow: Individual Publ. (In Russian).

Sherstneva, E. S. (2014). Who said "hoi"? (The specifics of Letov's intertext). *Russian Rock Poetry: Text and Context: collection of scientific papers. Issue 15* (pp. 260–270). *Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University un-t* Publ. (In Russian).

Temirshina, O. R. (2023). The incantatory code in Yegor Letov's lyrics. *Philological Class*, *28*(2), 105–117. (In Russian).

Varava, V. V. (2025). *A Russian soldier is a sacred thing to me: The philosophy of war by Andrei Platonov*. Moscow: AST Publ. (In Russian).

Varava, V. V. (2026). *The secret and the burning: Lectures on the history of Russian philosophy*. Saint Petersburg: RKhGA Publ.: Sun of the North Publ. (In Russian).

Yandex's neural network wrote the text for a music album. *Hi-tech: website, 06.29.2026* URL: https://hi-tech.mail.ru/news/30554-ai-yandex-write-music /?ysclid=mul2ir9rn9807109813 (accessed: 29.03.2026). (In Russian).

Поступила в редакцию / Received 25.04.2026
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторах / About the authors

Резвушкина Софья Александровна – старший преподаватель Общегуманитарного факультета. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Россия, 119571, г. Москва, пр-кт. Вернадского, д. 82, стр. 1).
ORCID: 0009-0004-6208-2950, finntundra@gmail.com

Миляева Екатерина Галимулловна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социальных наук. Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет (Россия, 194021, Санкт-Петербург, Институтский переулок, д. 5, Литер У).
ORCID: 0000-0001-6771-1219, morning_demon@mail.ru

Rezvushkina Sofya Alexandrovna — Senior Lecturer at the General Humanities Faculty. Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (82, Building 1, Vernadsky Avenue, Moscow, 119571, Russia).
ORCID: 0009-0004-6208-2950, finntundra@gmail.com

Milyaeva Ekaterina Galimullovna — Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor at the Department of Philosophy and Social Sciences. Saint Petersburg State Forest Technical University (5, Litera U, Institutsky Lane, Saint Petersburg, 194021, Russia).
ORCID: 0000-0001-6771-1219, morning_demon@mail.ru

Конфликт интересов
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest
The authors declare that there is no conflict of interest.

Вклад авторов
Резвушкина С. А.: концептуализация, методология, проведение исследования, формальный анализ, создание черновика рукописи, создание рукописи и ее редактирование, визуализация, администрирование данных.

Миляева Е. Г.: концептуализация, методология, проведение исследования, формальный анализ, создание черновика рукописи, корректура и редактура рукописи.

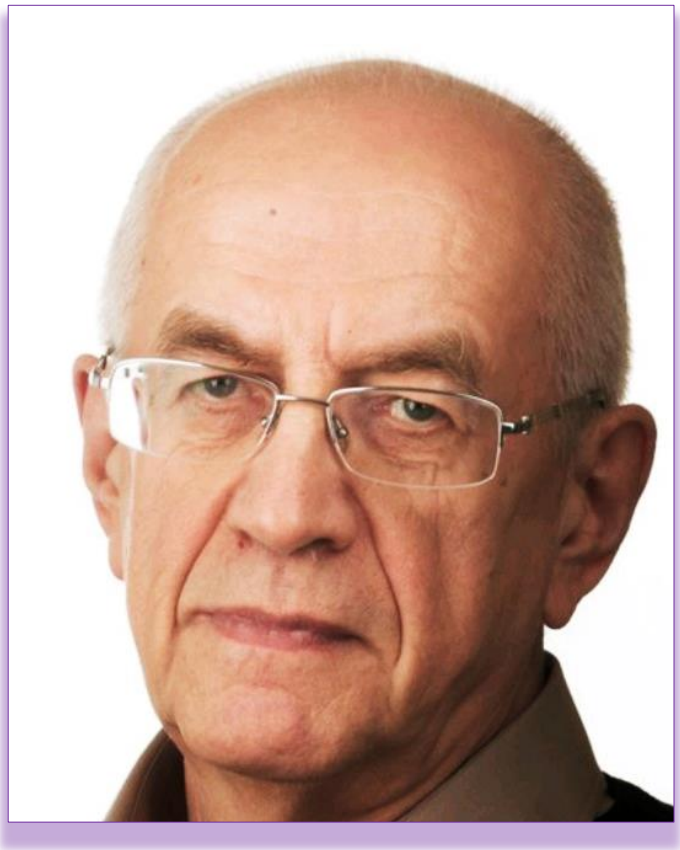
Authors' contribution

Rezvushkina S. A.: conceptualization, methodology, investigation, formal analysis, writing-original draft, writing-review & editing, visualization, data curation.

Milyaeva E. G.: conceptualization, methodology, investigation, formal analysis, writing-original draft, writing-review & editing.

Оригинальная статья / **Original article**
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-189-223
5.7.7. Социальная и политическая философия
УДК 130.2:791.43:101.8

КИНОРИТУАЛ ОБНОВЛЕНИЯ ЖИЗНИ: «IT'S A WONDERFUL LIFE» VS «ИРОНИЯ СУДЬБЫ»



Григорий Тульчинский,
Высшая школа экономики, Политехнический университет Петра Великого (Санкт-Петербург, Россия); Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Калининград, Россия)

Grigorii Tulchinskii,
HSE University, Peter the Great Polytechnic (St. Petersburg, Russia); Immanuel Kant Baltic Federal University (Kaliningrad, Russia)

ORCID: 0000-0002-5820-7333
e-mail: gtul@mail.ru

Аннотация. Каждая культура содержит практики поддержания собственной стабильности и воспроизводства. Среди таких практик важную роль играют ритуалы. Одной из форм ритуала в современной культуре массового общества являются кинофильмы. Ритуалы не только могут входить в их нарацию. Некоторые фильмы становятся частью ритуалов или даже подобные ритуалы образуют. Статья содержит попытку раскрыть механизм смыслообразования, способного формировать такие кинориталы. В анализе используется различение катафатической и апофатической смысловой картины мира, а также концепция глубокой семиотики. Это позволяет выделить два типа смыслообразования (стабилизация и потенциирование) и соответствующих им типов субъектности. В качестве материала сравнительного анализа выбраны два фильма: «It's a wonderful life» (США, 1946 г.) и «Ирония судьбы, или С легким паром» (СССР, 1975 г.), содержание которых тесно связано с традиционными в культуре своих стран ритуалами

обновления жизни, кроме того, указанные кинокартины и сами стали неотъемлемой частью подобных ритуалов.

Ключевые слова: апофатика, глубокая семиотика, катафатика, киноритуал, Новый год, Рождество, семиозис, субъектность

Финансирование: исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, грант № 26-18-00672 «Знако- и смыслопорождение как семиопоэзис в языке, социально-культурных практиках, цифровой среде» (https://rscf.ru/project/26-18-00672/) в Балтийском федеральном университете им. И. Канта.

Для цитирования статьи:

Тульчинский, Г. Л. (2026). Киноритуал обновления жизни: «It's a wonderful life» vs «Ирония судьбы». *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3* (16), 189–223. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-189-223

THE CINEMA RITUAL OF LIFE REVIVAL: «IT'S A WONDERFUL LIFE» VS THE «IRONY OF FATE»

Abstract. Every culture contains practices for maintaining its own stability and reproduction. Among such practices, rituals play an important role. One form of ritual in the culture of modern mass society is cinema. Rituals can not only be part of their narrative. Some films become part of rituals, or even create similar rituals. The article attempts to reveal the mechanism of meaning formation capable of forming such cinematic rituals. The analysis uses the distinction between the cataphatic and apophatic semantic worldviews, as well as the concept of deep semiotics. This allows us to identify two types of meaning formation (stabilization and potentiation) and the corresponding types of subjectivity. Two films were selected as material for comparative analysis: "It's a wonderful life" (USA) and "The Irony of Fate, or Enjoy Your Bath!" (USSR); their content is closely linked to the traditional rituals of life renewal in the cultures of their respective countries; moreover, these films themselves have become an integral part of such rituals.

Keywords: apophatics, deep semiotics, cataphatics, cinema ritual, New Year, Christmas, semiosis, subjectivity

Funding: the research was supported by the Russian National Science Foundation, grant No. 26-18-00672 "Knowledge and meaning generation as semiopoiesis in language, socio-cultural practices, and the digital environment" (https://rscf.ru/project/26-18-00672/) at Immanuel Kant Baltic Federal University.

For citation:

Tulchinskii, G. L. (2026). The cinema ritual of life revival: «It's a wonderful life» vs «Irony of fate». *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 189–223. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-189-223

Предварительные соображения: культура, семиозис и киноритуал

Любая культура суть система создания, отбора, сохранения и трансляции социального опыта, определенного способа жизни. Тем самым, она выступает главным фактором социогенеза – консолидации сообщества носителей этой культуры, разделяющих правила (нормы) и желаемые цели (ценности), с достижением которых эти правила связаны. При этом, культура представляет собой не просто набор таких ценностей и норм, определяющих ее содержание и специфику. Будучи целостной системой, она способна не только к сохранению целостности и стабильности, но и к развитию. Для этого необходимы, фактически, уже упомянутые нами два условия. Во-первых, это упорядоченные практики, алгоритмы опыта, позволяющего эффективно решать жизненные задачи. Во-вторых, индивиды, освоившие эти практики и своим опытом эти практики обогащающие.

Между этими факторами нет линейной зависимости. Характер их взаимодействия не сводится к «диалектике», к которой прибегали советские философы, когда не могли показать и объяснить реальный механизм реализации процесса. А важно показать именно структуру и динамику воспроизводства и развития культуры. Именно такая попытка и предпринята в настоящей работе на конкретном примере.

Для реализации такой попытки используется несколько взаимосвязанных концепций. Так, Н. Луманом развито понимание культуры как системы самоописания, позволяющей маркировать различия посредством культурных форм [Луман, 2004; Luhmann,

1999]. Эта концепция была развита в кибернетике второго порядка [Foerster, 1960; Foerster, 2003; Kauffman, 2005; Kauffman, 2006] как кодировка самовоспроизведения системы в ее собственных формах (Eigenforms). Применительно к современной культуре массового общества речь может идти о ее рекурсивности, самовоспроизводстве с учетом национальной специфики.

Собственные культурные формы в практиках религии, политики, науки, искусства, обыденной жизни не только упорядочивают проявления социальности, но и задают идентичность, как конкретизацию личности носителей культуры, как содержание индивидуального самосознания. В этом плане каждая культура в своих формах задает систему осмысления окружающей действительности, определенную смысловую картину мира.

Следует отметить, что концепция культурных форм возникла под влиянием идей Дж. Спенсер-Брауна, согласно которому любое различение порождает знак, имеющий значение границы (мембраны) между системой и ее окружением [Spencer-Brown, 1972; Попков, 2022]. Эти идеи очень близки соображениям Аристотеля относительно развития как потенциирования, к которым мы еще вернемся. А пока стоит подчеркнуть, что, различения порождают знаки, а то, что культура представляет собой целостную знаковую систему, задающую контексты осмысления действительности – факт давно и хорошо известный [Лотман, 2010]. Поэтому семиотический подход, представления о реализации и динамке культуры как семиозисе является ключевым в дальнейшем рассмотрении. Оно будет опираться на концепцию глубокой

семиотики [Золян & Тульчинский, 2024; Тульчинский, 2019; Фещенко, 2020], в которой субъектность личности выступает источником, инструментом и результатом смыслообразования, фактором потенциирующего семиозиса.

Важнейшим фактором формирования и закрепления смысловой картины мира посредством повторения устойчивых комплексов эмоционально окрашенных переживаний являются регулярные повторы, природные, биологические, социально-культурные, стилистические ритмы [Витютенев и др., 2012]. К таким повторам относятся ритуалы различного уровня – регулярно, в определенное время и в определенном месте повторяемые действия, выражающие конкретные культурные обычаи и традиции. В этом плане ритуалы выступают символическими актами, важными для культуры различного уровня: национальной, конфессиональной профессиональной, семейной, возрастной. Можно сказать, что ритуалы являются механизмом аутопоэзиса – самовоспроизведения культуры и социализации личности.

В ритуальной практике современного общества важную роль играет кинематограф – как посредством демонстрации конкретных ритуалов, так и в плане использования самого кинопоказа (на профессиональных смотрах, праздниках) и кинопросмотра как части или даже самостоятельного ритуала.

Особый интерес среди ритуалов представляют практики обновления жизни [Тэрнер, 1983], перехода или перевода ее в новое качество: свадьбы, похороны, инициации, некоторые иные церемонии.

Предметом настоящей статьи являются именно киноритуалы, непосредственно связанные с празднованием рождественских и новогодних праздников в современных культурах российского и американского общества. Для сравнительного анализа выбран материал двух фильмов, наиболее популярных в контексте соответствующих праздников.

Это советский двухсерийный телевизионный художественный фильм «Ирония судьбы или С легким паром!», снятый Эльдаром Рязановым в 1975 году и впервые показанный 1 января 1976 года на Первой программе ЦТ СССР, в 1977 году он был удостоен Государственной премией. Фильм стал хитом новогодних телепрограмм в СССР и постсоветской России. Цитаты из него вошли в фольклор, по его сюжету сняты другие фильмы, в том числе за рубежом. И это фильм Фрэнка Капры «It's a wonderful life», снятый и впервые показанный на Рождество в 1946 году, который и до сих пор является наиболее популярным для семейных просмотров в Рождественский сочельник. Первоначально он не имел успеха, но после перехода в общественное достояние, стал рождественской классикой. Сейчас он считается одним из величайших фильмов всех времен, одним из лучших рождественских фильмов и самым вдохновляющим американским фильмом за всю историю американского кинематографа [AFFI's, 2012; Arnold, 2018].

Оба фильма стали популярными примерно в одно и то же время, сохраняя популярность до сих пор, оба превратились в киноритуалы наиболее массовых национальных праздников. Причем, их выбор не был навязан сверху, а стал предпочтением

самой массовой аудитории. Это и делает их сравнительный анализ особенно интересным, поскольку он показывает специфику смысловой картины мира двух культур в плане такой ключевой ценности как обновление жизни.

Катафатика и апофатика в культуре

Ключевой в этом плане оказываются апофатическая и катафатическая мировоззренческие установки, определяющие нормативно-ценностное содержание двух культур, включая ценность этой жизни и ее проявлений, отношений в социуме, отношение к самой жизни, другим людям. Речь идет о двух традициях, сложившихся в рамках христианской культуры. Они настолько фундаментальны, что не всегда ясно осознаются, хотя многое определяют в содержании практически всех социально-культурных практик: морали и искусства, политики и науки, образования и бизнеса… Весьма наглядно различия катафатики и апофатики проявляются в интересующих нас двух праздничных ритуалах, связанных в христианстве с началом и завершением земного жизненного пути Спасителя: Его Рождением и Воскресением. Первое акцентировано в западной (католической и протестантской) традиции, где главным праздником является именно Рождество, приход Божественной сущности в этот мир. В ортодоксальной (восточной) традиции главным праздником является Пасха, в которой сведены уход Божественной сущности из этой юдоли страдания и надежда на Спасение и Воздаяние в жизни иной [Есаулов, 2020: 22–24]. В этой связи стоит напомнить и отношение к телесности: в алтарях католических храмах

представлены скульптуры и скульптурные группы, немыслимые в храмах православных с иконописью в обратной перспективе, как окном в мир иной, а не прямой перспективе «живописания» этого мира. Отметим, что подобные скульптуры появились в России – как заимствование европейского дизайна дворцов, усадеб и садово-паркового хозяйства – только в петровскую эпоху.

В богословской традиции катафатика (от греч. **καταφατικός**, «утверждающий») – признает познание Бога посредством постижения его качеств, явленных в этом мире. [Иванов, 2013: 693–696.] В апофатике (от греч. **ἀποφατικός** «отрицательный») Божественная сущность выражается в отрицании всех возможных определений, как несоизмеримых с ее природой. Согласно Ареопагиту,

> *«Бог не есть ни знание, ни истина, ни царство, ни мудрость, ни единое, ни блаженство, ни дух в том смысле, как мы его знаем... через невидение и незнание видеть и знать то, что само вне видения и знания... Ибо отрицанием всего, что есть, мы видим, знаем и внебытийно славим внебытие» [Дионисий Ареопагит, 1994].*

Истина может открыться лишь в глубине, далеко от обычного земного мира [Франк, 2007].

Во всех мировых религиях есть проявления катафатики и апофатики есть. Так, апофатика близка индуизму, даосизму, буддизму. Иудаизм и первоначальное христианство преимущественно апофатичны. Расхождение апофатичности и катафатичности в христианстве складывалось под длительным действием хозяйственных, властных и бытовых практик не без влияния природных факторов и обстоятельств. Оно началось с экономического подъема портовых городов Севера Италии,

затем продолжилось в Нидерландах и Англии, потом в Германии. Накопления доходов, их вложения в новые здания, их архитектуру, в живопись и литературу формировали представления о ценности собственности, стабильного благоустройства, значимости этой жизни, закрепленной Ренессансом и Реформацией. В катафатической установке очень важна хозяйственная деятельность индивида, как раз в жизненном благополучии ему дана надежда на избранность. Эта акцентуация земных благ и целей воплотилась и в формировании науки как источника позитивного знания, в претензии рациональности на преобразовательный активизм.

На Востоке Европы такого опыта не было до конца XV века. Критические условия земледелия, регулярные набеги степных кочевников, завершавшиеся полным разграблением, наглядно показывали, что своим трудом крестьянин и даже купец улучшение жизни своих семей гарантировать не могли. Выживать было легче сообща и под централизованной властью. Короче говоря – от сумы, да от тюрьмы не зарекайся. Апофатическое отношение к миру и жизни в российской истории от века к веку лишь закреплялось, а вместе с ним фиксировалось сознание временности бытия в этом мире, обостренной надежды на суд над этим миром и торжество окончательной справедливости. В этом плане принципиально точно говорить о «пасхальном ядре» русской культуры [Есаулов, 2020: 120]. Так, несомненно, «пасхальна», ориентированная на реализацию чуда воскресения, предложенная Н. Ф. Федоровым идея «общего дела» по воскресению предков, которая оказала влияние на

Л. Н. Толстого, С. В. Соловьева, К. Э. Циолковского (решавшего задачу выхода в космос как техническое обеспечение расселения воскрешаемых предков).

Следствием пасхального апофатизма является утопизм в спектре от маниловщины до революционного активизма. Напряженный, упорядоченный труд не может быть источником успеха и благополучия, но является частью страдания в этой жизни. Поэтому, ему противопоставляется удача, подобный чуду акт творения чаемого «вдруг», «из ничего».

Проследить апофатическую традицию в российско-советском историческом культурном опыте – тематика весьма интересная и широкая [Тульчинский, 2023a; Тульчинский, 2023b]. Но в настоящей работе в центре внимания находится проблема, связанная с тем, каким образом катафатическая и апофатическая установки реализуются в смыслообразовании и какова роль в этом процессе личностного самоопределения.

Два типа семиозиса и субъектности

Любая целостная система (природная, техническая, социальная, концептуальная) проявляет стремление к самосохранению своей целостности (гомеостаз) в определенном интервале взаимодействия со средой. Из информационного потока вырезается, квантуется, фокусируется некая предметная область, поле, в котором функционирует (живет) система. Источником маркировки предстает сама стабильная система, как субъектность, порождающая знаки: значащие для

системы вещи, явления[6]. В этом случае семиозис обусловлен стабильностью системы и направлен на сохранение этой стабильности, воспроизводство субъектности, адаптацию как существование в интервале воздействий, задающего порог различения: ниже его нет распознавания, а превышение – опасно. Выражаясь технически такой семиозис задан структурой системы – ее hard порождает soft, «априорную апперцепцию» в духе И. Канта.

Именно такая традиция понимания семиозиса и субъектности сложилась в зоосемиотике (Т. Себеок), биосемиотике (Я. Фон Икскюль), теории акторных сетей (Б. Латур), в smart-технологиях, разработках искусственного интеллекта. На всех уровнях семиозиса речь идет об уровнях субъектности. Агент, актор, актант, автор, активатор, инструмент (опция, канал), текст, связанный с ним месседж, реципиент – все они обобщаются в этом случае в категорию субъектности. Выход за рамки семиозиса стабильности ведет к сбою или же разрушению системы, после чего требуется замена ее другой: мутация и отбор в биологических системах, усовершенствование – в технических. Распознавание всегда определяется конкретным интервалом возможного реагирования, за пределами которого ничто не распознается – для стабильности в этом кроется возможная угроза. Нетрудно заметить, что такой семиозис и субъектность стабильности носит катафатический характер.

[6] *Стоит напомнить, что тема, предмет рассуждения в логике и ряде европейских языков так и называется – subject.*

Однако в религии, политике, искусстве, обыденном общении главный интерес представляет не столько заданный алгоритм замысла, сколько смысл неявный, цели, неясно чьи, которые часто скрываются. Такая неопределенность может играть очень даже активную роль. Ее представляют пробелы, умолчания, паузы [Galloway et al., 2014], субмедиальное пространстве «до», «за» и «между» знаками [Гройс, 2025: 10], позволяющие в совокупности выстраивать различные смысловые комбинации [Соссюр, 1999: 119]. Речь идет об

> *«использовании пустоты как источника энергии для воображения» [Шурипа, 2021: 20],*

универсальности пустоты, отсутствия, разрыва, которые посредуют возможность любой ситуации [Badiou, 2007].

В этом случае мы фактически имеем дело с апофатическим семиозисом в духе лосевской идеи всеразличающего Ничто [Лосев, 2016], налимовского семантического вакуума – носителя всех возможных смыслов [Налимов, 2011]. В этом же ряду и уже упоминавшаяся концепция, и исчисление различения (индикаций), предложенная Д. Спенсером-Брауном, идеи которого [Spencer-Brown, 1972; Попков, 2022] оказали влияние на социологию (собственные формы [Luhmann, 1999]), кибернетику второго порядка, исследования самоорганизующихся систем [Foester, 2003; Kauffman, 2006].

Еще раньше ситуация развития, порождения нового была удачно описана Аристотелем. В его терминологии это динамика (dynamis) за счет потенциации (potenza), соотнесенной

с конкретным субъектом. Дж. Агамбен подчеркивает, что в этом плане

> *«аристотелевске учение о потенции содержит в себе археологию субъектности: оно представляет собой способ, посредством которого проблема субъекта являет себя мысли, еще не имеющей представления о нем» [Агамбен, 2023: 10–11].*

Для Аристотеля обладать (hexis) некоей потенцией, как какой-то способностью, означает обладать лишенностью (steresis) ее.

> *«Способное (potente) является таковым потому, что у него что-нибудь есть, а иногда потому, что оно этого чего-то лишено. Если лишенность есть в некотором смысле hexis, то способное является таковым потому, что оно обладает неким hexis'ом, так и потому, что оно обладает его steresis'ом» [Аристотель, 1976: 163].*

Структурная сопринадлежность способности и неспособности – принципиально важна для Аристотеля: неспособность, в данном случае, означает не отсутствие всякой потенции, но потенцию к нереализации способности [Аристотель, 1976: 235]. В «Метафизике», в трактатах «О душе» и «Об истолковании» [Аристотель, 1978: 109] лишенность потенции всегда имеет форму «может не», но никогда – «не может», а выражение «возможно, что не наличествует» ни в коей мере не противоречит выражению «возможно, что наличествует», в отличие от «невозможно, что наличествует». В этой связи Агамбен подчеркивает:

> *«Если некая потенция-не-быть изначально принадлежит всякой потенции, то поистине мо́гущим будет лишь тот, кто в момент перехода в действие не обнулит попросту свою потенцию-не, не оставит ее позади действия, но позволит ей перейти в него как таковую; иными словами, он сможет не-не перейти в действие» [Агамбен, 2023: 20].*

Этим для Аристотеля человек отличается от других живых существ, которые способны лишь к собственной специфической потенции, осуществлению поведения, предписанного их биологической природой. Человек же есть животное, способное к собственной неспособности, может собственную немощь – лишь в этом модусе он полноценно владеет своей потенцией. В этом суть такой субъектности – быть и делать, потому что удерживается связь с собственным не-бытием и не-деланием [Аристотель, 1976: 247; Агамбен, 2023: 16–17].

В случае семиозиса как потенциации важен именно выход за привычные рамки в зону лишенности, расширения возможностей за счет создания новых возможностей и сохранения дальнейших их расширений. Поэтому такой семиозис апофатичен, он нацелен на создание «нечто» в «ничто», на смену алгоритма и создание нового.

Апофатический семиозис потенциации предполагает иной тип субъектности – не предзаданной, а способной выходить за рамки данности. Такой способностью обладает пока только человеческое самосознание – рефлексивное самоописание, формирующееся обычно к третьему году жизни, когда ребенок осваивает наррацию от первого лица – до этого он, подражая старшим говорит о себе в третьем лице [Damasio, 2010]. Будучи семиотическим по своей природе это рефлексивное самоописание противоречиво, допускает А и не-А, где не-А не отрицание существования, а дополнение до универсума [Тульчинский, 2025].

Так «не-стол» означает отсылку ко всему прочему содержанию универсума, что столом не является, а это люди, весь живой мир, космические тела, etc. Этим апофатика отличается от катафатики, дающей предмету познания конкретные (позитивные) характеристики. Апофатическая установка – путь утверждения через отрицание. Субъектность самосознания по сути – эпифеномен социализации и культуры. Однако этот эпифеномен дает возможность его носителю изменять перспективы свой жизни – и не только своей, совмещать реальное и воображаемое. А. Г. Асмолов с коллегами называют это прокреативной преадаптацией – способностью отвечать на внешние воздействия не просто по схеме «стимул-реакция», а веером возможных сценариев поведения [Асмолов и др., 2018].

Более того, субъектность самосознания по самой своей природе апофатична. Она сама является пробелом в бытии, суть незаполненность, незавершенность, готовая к дополнениям и перезагрузкам. Это весьма соответствует природе человеческого бытия, как нехватки, стремления к «перемене участи». Парадоксально, но главная идентичность самосознающей личности – «человек без свойств», пластичная готовность к развитию, становлению иным, к наполнению новым содержанием, способной к самоизменению. Семиотическая по своей природе субъектность не наблюдаема и, фактически, является операционализацией трансцендентального субъекта, носителем которого является любой наделенный самосознанием вменяемый индивид. Так же, как и трансцендентальный субъект, субъектность, подобна слепому пятну в глазу, будучи сама

ненаблюдаемой, является условием познания. Буквально находясь в бахтинской позиции вненаходимости, субъектность, в духе А. Бадью, подобна пустоте, которая не умещается в знаки, блуждающий избыток, соединяющий контексты осмысления. Она как универсальный интерфейс, сводит их в смыслообразовании.

Г. Померанц писал, что бытие коренится в сердце души человеческой –и он был глубоко прав. Самосознание, вменяемая субъектность – источник, средство и результат осмысления и смыслообразования как потенциирования бытия. Реализация потенциации, «овозможнивания» обеспечивается апофатическим семиозисом – способностью выйти за пределы данного сущего, заглянуть за его экран, создать там новое различение предметности. Все успехи цивилизации обеспечены этой способностью, создающей задел прокреации и преадаптивности.

Катафатический стабилизирующий семиозис встроен, «вшит» в систему (In). Апрофатический семиозис потенциирования включает горизонт вовне (Out), «бахтинскую "позицию вненаходимости"», что позволяет фиксировать «лишенность». Оба типа семиозиса и субъектности дополняют друг друга, задавая шкалу (уровни) агентности/субъектности. От hard к очень soft, от заданной алгоритмичности до рефлексивного самоописания, допускающего смену алгоритма. Но в конкретных культурах и их собственных формах акценты на этой шкале могут быть разными. Тем более показательны акцентировки полюсов этой шкалы.

И тут пора обратиться к двум ярким примерам такой акцентировки – сравнительному анализу титульных кинотекстов,

представляющих разный тип семиозиса и роли субъектности как важных для своих культур киноритуалов.

Компаративистика киноритуалов катафатической стабилизации и апофатического потенциирования бытия

Выстроенный выше концептуальный аппарат может показаться излишне громоздким и уводящим далеко в сторону от анализа киноматериала, вынесенного в заголовок настоящей работы. Но это не стрельба из пушек по воробьям. Такой обстоятельный разговор просто необходим для сравнительного анализа двух фильмов, по-своему титульных для своих культур. Как гласит известная мудрость, для того чтобы перепрыгнуть яму, нужно от нее отойти подальше, чтобы лучше разбежаться. И чем обстоятельней выстроен аппарат объяснения, чем компактнее и яснее оказывается само объяснение.

В конце 2025 в медиа активировалось обсуждение в публичном пространстве включения фильма Эльдара Рязанова в новогодние телепрограммы – мол, герой «Иронии судьбы или С легким паром!» (далее – СЛП) какой-то расслабленный, интеллигент, что не соответствует актуальным задачам. Обсуждалось это на полном серьезе, а главное недоумение вызывало – почему же он так ритуально любим зрителями, почему интерес вызывают его римейки, сиквелы и приквелы… Не менее «загадочна» и судьба «It's a wonderful life» (далее – IWL, в отечественном прокате фильм назывался «Эта замечательная жизнь») 1946 года – фильма, с тех пор самого воодушевляющего американцев и самого смотримого на Рождество в США. Можно

сказать, что эти фильмы являются не просто киноритуалами, не только существенными для российской и американской культур, но и концентрированным выражением их собственных форм, активно способствуя их самовоспроизводству в новых поколениях.

«It's a wonderful life» (IWL) – гимн катафатическому мировосприятию, ценности этой жизни, когда ты своими делами меняешь ее. Не эффектом просто своего бытия в духе раздавленной случайно бабочки из рассказа Р. Брэдбери, а именно – делами.



Ил. 1. Актер Джон Стюарт в роли Джорджа Бэйли. Кадр из фильма «It's a wonderful life» (реж. Ф. Капра, 1946, США; 01:15:09 – 01-30-35). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/dzzGk

Джордж Бэйли с детства мечтал покинуть свой городок Бедфорд-Фоллс (в переводе, буквально – то ли «водопады плохого брода», то ли «пороги, перекаты плохого брода»), много путешествовать и строить большие здания. Но судьба его

сложилась иначе. Умер отец, и он остался вести дела семейной кредитной компании, конкурентом которой являлся жадный банкир Поттер, в противостоянии которому Джордж постоянно помогал беднякам, которые благодаря этому поднимались на ноги. Джордж спас от гибели младшего брата, женился, у него образовалась большая семья, а мечта много путешествовать и строить большие здания отодвигалась в несбыточное. А тут еще в канун Рождества родственник потерял крупную сумму денег, доставшихся Поттеру, что сделало Джорджа несостоятельным должником. Все это привело героя к глубокому кризису и идее суицида (ил. 1–2).



Ил. 2. Джордж Бейли глубоко подавлен: банкротство семейной кредитной компании, обвинения в растрате, давление циничного банкира Поттера. В отчаянии он думает, что смерть станет лучшим решением проблем. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/lpyLK

И тут вмешивается Высшая сила (ил. 3), отслеживающая всю жизнь героя с самого начала фильма и посылающая ему ангела-хранителя Кларенса, у которого еще нет крыльев, но он может их получить, если спасет героя.



Ил. 3. Группа галактик NGC 7318 и NGC 7320 визуализируют разговаривающих на небесах ангелов, которые обсуждали судьбу главного героя Джорджа Бейли. Составное трехцветное изображение Квинтета Стефана, полученное при помощи H-альфа фильтра со скоростью удаления 4200 миль в секунду. Снимок сделан с помощью телескопа «Субару» (2011 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/QbJdB

Кларенс падает с неба в воду у моста, с которого готовится прыгать Джордж, который и вытаскивает Кларенса из воды (ил. 4), а в завязавшемся разговоре жалуется ему на свою жизнь и говорит, что лучше бы он вообще не рождался (ил. 5).



Ил. 4. Ангел второго класса Кларенс Одбоди прыгнул в ледяную воду с моста, чтобы спасти Джорджа Бейли. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://vkvideo.ru/video-207691718_456261240



Ил. 5. Ангел Кларенс возвращает Джорджу веру в себя. Генри Треверс в роли ангела Кларенса. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/PaRkC

Тогда Кларенс показывает Джорджу альтернативный мир, в котором тот вообще никогда не появлялся на свет и не помогал людям. Городок превратился в мрачное место под властью банкира Поттера, любимый брат погиб еще в детстве, потому что герой не смог его спасти, а близкие люди, друзья, жена оказались несчастны, одиноки и совсем не узнают его (ил. 6–9).



Ил. 6. Молодой Джордж Бейли узнает в пожилом человеке аптекаря мистера Гауэру, который совершил трагическую ошибку с лекарством. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/mySxf



Ил. 7. Джордж Бейли попадает в свой старый дом в будущем. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/uxdct



Ил. 8. Мэри Хатч в баре, где Джордж Бейли говорит по телефону. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/qwTGg



Ил. 9. Джордж Бейли в состоянии глубокого эмоционального потрясения, отчаяния и паники. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/htJwn

И Джордж просит вернуть его в реальный мир. И в этом мире, как раз на Рождество, брат вернулся с войны героем. Ангел Кларенс заработал крылья. А жители городка, которым когда-то помог Джордж, собирают в его поддержку деньги (ил. 10), сумма которых кратно превышает его долг и делает Джорджа самым состоятельным жителем города. Торжество общего блага количественно воплощается во всеобщем эквиваленте.



Ил. 10. Жители города Бедфорд Фоллс приходят на помощь Джорджу Бейли. Кадр из фильма «It's a wonderful life». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/WWTxT

Фактически, возвращение Джорджа в реальный мир в само Рождество оказывается то ли торжеством, то ли возвращением позитивной сущности в мир. Досмотрев фильм до конца, понимаешь, почему главный праздник в западном христианстве

именно Рождество – явление Божественной сущности в мир, наполнение мира и этой жизни позитивным смыслом.

В IWL семиозис катафатичен. В качестве ключевой субъектности, потенциатора маркировки судеб персонажей выступает Высшая Сила. Она, пусть даже и не очень четко персонифицировано представлена в фильме некоей космической туманностью, но, зато, звучит Ее голос, который артикулирует Ее замысел и делегирует исполнение этого замысла конкретному посреднику-агенту. «Субъектность», остальных персонажей выполняет алгоритм этого главного замысла. Некоторую самостоятельную потенциацию реализует супруга главного героя, запускающая сюжет финансовой поддержки со стороны жителей городка. Характерно, что в самом фильме прямо не показано, как она обходит их с предложением поддержать супруга. Это становится ясным из развития событий и нескольких косвенных реплик.

Сюжет СЛП построен на предельно маловероятной завязке. Собирающийся сделать предложение своей невесте москвич Женя Лукашин по сложившейся традиции в канун Нового года идет с друзьями в баню.

Там друзья сильно напиваются (ил. 11) и Женя вместо одного из друзей по ошибке улетает в Ленинград (ил. 12), где по адресу, полностью совпадающему с его московским в новостройке, попадает в чужую квартиру с идентичной планировкой и мебелью, безо всяких проблем открывающуюся таким же ключом, как и его собственный. Так и не протрезвев он укладывается спать. Будит его появившаяся хозяйка Надя Шевелева, безуспешно пытающаяся выгнать пьяного и упрямого незнакомца, абсолютно уверенного, что он находится у себя дома (ил. 13).



Ил. 11. Знаменитая сцена в бане, где друзья пьют пиво перед роковой поездкой в Ленинград. Кадр из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!» (Э.Рязанов, 1975, СССР). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/kbGHN



И. 12. Сцена в аэропорту, когда друзья пытаются выяснить, кто же из них летит в Ленинград. Кадр из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/gfycx



Ил. 13. Надежда обнаруживает в своей ленинградской квартире спящего на кушетке незнакомого мужчину – Жена Лукашина. Фильм «Ирония судьбы, или С легким паром!» Кадр из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/kZCWg



Ил. 14. Женя Лукашин укрыт клетчатым пледом на кушетке, а в квартиру возвращается жених Нади – Ипполит. Кадр из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/fQHec

Усугубляет ситуацию появление Ипполита – солидного и ревнивого жениха Нади, который, видя чужого расслабленного мужчину в доме невесты, предсказуемо устраивает скандал (ил. 14), уходя, возвращаясь и опять уходя. За это время Женя и Надя разбираются в ситуации, разыгрывают сцену перед подругами Жени, пришедшими знакомиться с женихом подруги, да к тому же еще и понимают, что у них много общего (ил. 15). Окончательно протрезвев, Женя улетает в Москву. Надя решает приехать к нему, и герои обретают надежду на счастливое общее будущее (ил. 16).



Ил. 15. Евгений Лукашин (Андрей Мягков) просит Надию (Барбару Брыльску) исполнять песню и передает ей инструмент. Кадр из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://soundtimes.ru/images/pesni4/577.jpg

Этот сюжет показательно апофатичен. Персонажи своими действиями, по сюжету совершенно случайными, создают неопре-



Ил. 16. Надя Шевелёва (Барбара Брыльска) в меховой шапке и пальто, сидящая у постели спящего Жени Лукашина (Андрей Мягков) в его московской квартире. Кадр из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!». Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/hQJgs

деленности в уже сложившейся рутине своей жизни и ее перспективах, заново маркируя эту неопределенность и выстраивая совершенно новые горизонты своей жизни. Если в этом и присутствует Высшая сила, то ее замысел оказывается не представлен. События развиваются буквально по правилу «упования наши на Господа должны быть настолько полными, что не должны его примешивать к нашим делам» – все в Его силах, но нам не дано знание о Его мотивации.

Дополнительным развитием этой апофатической темы является звучащая в фильме песня «Если у вас нету тети» Микаэла

Таривердиева на стихи Александра Аронова в исполнении Сергея Никитина с ее припевом:

«...Думайте сами, решайте сами,
Иметь или не иметь,
Иметь или не иметь.
И словами:
...А если вы не живете,
То вам и не, то вам и не,
То вам и не умирать,
Не умирать [Аронов, 2026].

Показательно, что при всех принципиальных различиях оба анализируемых фильма объединяет роль женского персонажа, по собственной инициативе, потенциирующим образом ставящего окончательную маркировку в развитии событий. Жена Джорджа не по заданию Высшей силы, но по собственной инициативе обходит жителей городка, запуская алгоритм сбора средств для выплаты долга. А Надя совершенно неожиданно для спящего героя приезжает в Ленинград и открывает своим ключом дверь его квартиры, создавая новую жизненную ситуацию.

Разумеется, в обоих фильмах реализован нарратив, авторами которого являются сценаристы, режиссеры и вся съемочная группа. Но в этих нарративах довольно четко и ясно представлена смысловая картина мира, свойственная той культуре, носителями которой они являются и как раз эти свойственные формы воспроизводятся в каждом из фильмов.

Ergo: вместо заключения

Проведенное рассмотрение показывает, что кинофильм может стать кинoритуалом при выполнении нескольких важных

условий. Во-первых, в самом его содержании желательна презентация культурных традиций, свойственных конкретной культуре. Во-вторых, воплощаемая в кинотексте наррация должна реализовывать семиозис, составляющий фундамент смысловой картины мира этой культуры, в основе которой лежат катафатическая и/или также апофатическая мировоззренческие установки. И, в-третьих, реализатором смыслообразования должна быть соответствующая субъектность, а значит и тип личности, эту самую культуру воспроизводящий.

Литература

Агамбен, Д. (2023). Потенция мысли. *Versus, 3*(2), 6–23. https://doi.org/10.58186/2782-3660-2023-3-2-6-23

Аристотель. (1976). Метафизика. *Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1* (с. 63–368). Москва: Мысль.

Аристотель. (1978). Об истолковании. *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. Т. 2. (с. 91–116). Москва: Мысль.

Аронов, А. (2026). Ария московского гостя. *Kino-teatr.ru: сайт.* URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2732/song/?ysclid=mul8xho3e828839013 (дата обращения: 16.08.2026).

Асмолов, А. Г., Шехтер, Е. Д., & Черноризов, А. М. (2018). *Преадаптация к неопределенности: непредсказуемые маршруты эволюции: материалы к обсуждению проблем эволюции на совместном семинаре Института психологии РАН и факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова*. Москва: Акрополь.

Витютенев, Ю. Ю., Макаров, А. И., & Яворский, Д. Р. (ред.). (2012). *Ритмология культуры: очерки: монография*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Гройс, Б. (2025). *Под подозрением. Феноменология медиа.* Москва: Ад Маргинем Пресс.

Дионисий Ареопагит. (1994). *О Божественных именах; О мистическом богословии*. Санкт-Петербург: Глагол.

Есаулов, И. А. (2020). *Пасхальность русской словесности: монография*. Магадан: Новое Время.

Золян, С. Т., & Тульчинский, Г. Л. (2024). *Динамика смысла: глубокая семиотика и стереометрическая семантика*. Москва: ЯСК.

Иванов, М. С. (2013). *Катафатическое (утвердительное) богословие.* Православная энциклопедия. Т. 31 (с. 693–696). Москва: Православная энциклопедия.

Лосев, А. Ф. (2016). *Философия имени*. Москва: Изд-во Олега Абышко.

Лотман, Ю. М. (2010). *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.

Луман, Н. Л. (2004). *Общество как социальная система*. Москва: Логос.

Налимов, В. В. (2011). *Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности*. Москва: Парадигма: Академический Проект.

Попков, В. В. (2022). *Математика сознания. Глубинные истоки мышления и «Законы формы» Дж.Спенсера-Брауна*. Москва: Ленанд.

Соссюр, Ф. де. (1999). *Курс общей лингвистики.* Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та.

Тульчинский, Г. Л. (2019). Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики». *Вопросы философии, 11*, 115–125. https://doi.org/10.31857/S004287440007358-8

Тульчинский, Г. Л. (2023a). Апофатическая традиция в советском марксизе. *Наследие, 2*(23), 8–19. https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.2.1

Тульчинский, Г. Л. (2023b). Апофатический семиозис: источники, содержание и потенциал. *Наследие, 1*(22), 8–28.

Тульчинский, Г. Л. (2025). Онтология отрицания: смыслообразование и логика. *Реальность как философская проблема: монография* (с. 266–291). Санкт-Петербург: ПОЛИТЕХ-ПРЕСС.

Тэрнер, В. У. (1983). *Символ и ритуал*. Москва: Наука.

Фещенко, В. В. (2020). *Лингвоэстетический поворот в теории языка и художественном языковом эксперименте: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук*. Москва: ИЯ РАН.

Франк, С. Л. (2007). *Реальность и человек: метафизика человеческого бытия*. Москва: АСТ.

Шурипа, С. (2021). *Действие и смысл в искусстве второй половины XX века*. Санкт-Петербург; Москва: Rugram Пальмира.

AFI's 100 Years ... 100 Cheers: the 100 most inspiring films of all time (n.d.). *American Film Institute: website*. URL: https://www.afi.com/afis-100-years-100-cheers/ (accessed: 01.08.2026).

Arnold, J. (2018). *Turner Classic Movies: Christmas in the Movies*. Philadelphia: Running Press.

Badiou, A. (2007). *Being and Event.* New York: Continuum.

Damasio, A. (2010). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon.

Foerster, H. (1960). On Self-organizing Systems and their Environments. *Self-Organizing Systems* (pp. 31–50). Oxford: Pergamon Press.

Foerster, H. von. (2003). *Understanding understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. New York: Springer-Verlag.

Galloway, A. R., Thacker, E., & Wark, M. (2014). *Ex-communication. Three inquiries in media and mediation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kauffman, L. H. (2006). *Formal Knot Theory*. New York: Dover Publ.

Kauffman, S. (2005). Eigenform. *Kybernetes: The International Journal of Systems and Cybernetics, 34 (1/2),* 129–150. https://doi.org/10.1108/03684920510575780

Luhmann, N. (1999). Sign as form. *Problems of form* (pp. 46–63). Stanford: Stanford University Press.
Spencer-Brown, G. (1972). *Laws of Form*. London: Allen & Unwin.

References

AFI's 100 Years ... 100 Cheers: the 100 most inspiring films of all time (n.d.). *American Film Institute: website*. URL: https://www.afi.com/afis-100-years-100-cheers/ (accessed: 01.08.2026).
Agamben, D. (2023). The Potential of Thought. *Versus, 3*(2), 6–23. https://doi.org/10.58186/2782-3660-2023-3-2-6-23 (In Russian).
Aristotle. (1976). Metaphysics. Aristotle. *Works: in 4 vols. Vol. 1*(pp. 63–368). Moscow: Mysl Publ. (In Russian).
Aristotle. (1978). On Interpretation. Aristotle. *Works: in 4 vols. Vol. 2.* (pp. 91–116). Moscow: Mysl Publ. (In Russian).
Arnold, J. (2018). *Turner Classic Movies: Christmas in the Movies*. Philadelphia: Running Press.
Aronov, A. (2026). The aria of the Moscow guest. *Kino-teatr.ru: website*. URL: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2732/song/?ysclid=mul8xho3e828839013 (accessed: 16.08.2026). (In Russian).
Asmolov, A. G., Shekhter, E. D., & Chernorizov, A. M. (2018). *Pre-adaptation to Uncertainty: Unpredictable Routes of Evolution: materials for the discussion of the problems of evolution at a joint seminar of the Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences and the Faculty of Psychology of Lomonosov Moscow State University.* Moscow: Akropol Publ. (In Russian).
Badiou, A. (2007). *Being and Event.* New York: Continuum.
Damasio, A. (2010). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon.
Dionysius the Areopagite. (1994). *On the Divine Names; On Mystical Theology*. Saint Petersburg: Glagol Publ. (In Russian).
Esaulov, I. A. (2020). *The Easterliness of Russian Literature: the monograph*. Magadan: Novoe Vremya Publ. (In Russian).
Feshchenko, V. V. (2020). *Linguo-aesthetic turn in language theory and artistic language experimentation: dissertation for the degree of Doctor of Philology*. Moscow: Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences Publ. (In Russian).
Foerster, H. (1960). *On Self-organizing Systems and their Environments. Self-Organizing Systems* (pp. 31–50). Oxford: Pergamon Press.
Foerster, H. von. (2003). *Understanding understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. New York: Springer-Verlag.
Frank, S. L. (2007). *Reality and Man: metaphysics of Human Existence*. Moscow: AST Publ. (In Russian).
Galloway, A. R., Thacker, E., & Wark, M. (2014). *Ex-communication. Three inquiries in media and mediation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Groys, B. (2025). *Under Suspicion. Phenomenology of Media*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
Ivanov, M. S. (2013). *Cataphatic (Affirmative) Theology. Orthodox Encyclopedia. Vol. 31* (pp. 693–696). Moscow: Orthodox Encyclopedia Publ. (In Russian).
Kauffman, L. H. (2006). *Formal Knot Theory*. New York: Dover Publ.
Kauffman, S. (2005). Eigenform. *Kybernetes: The International Journal of Systems and Cybernetics, 34 (1/2)*, 129–150. https://doi.org/10.1108/03684920510575780
Losev, A. F. (2016). *Philosophy of the Name*. Moscow: Oleg Abyshko Publishing House. (In Russian).
Lotman, Yu. M. (2010). *Semiosphere. Culture and explosion. Inside the thinking worlds. Articles. Researches. Notes*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb Publ. (In Russian).
Luhmann, N. (1999). Sign as form. *Problems of form* (pp. 46–63). Stanford: Stanford University Press.
Luhmann, N. L. (2004). *Society as a Social System*. Moscow: Logos. (In Russian).
Nalimov, V. V. (2011). *Spontaneity of Consciousness: Probabilistic Theory of Meanings and the Semantic Architectonics of Personality*. Moscow: Paradigma Publ.: Akademicheskii Proekt. Publ. (In Russian).
Popkov, V. V. (2022). *Mathematics of Consciousness. The Deep Roots of Thinking and J. Spencer-Brown's "Laws of Form"*. Moscow: Lenand Publ. (In Russian).
Saussure, F. de. (1999). *Course in General Linguistics*. Yekaterinburg: Ural University Press. (In Russian).
Shuripa, S. (2021). *Action and Meaning in the Art of the Second Half of the 20th Century*. Saint Petersburg; Moscow: Rugram Palmyra Publ. (In Russian).
Spencer-Brown, G. (1972). *Laws of Form*. London: Allen & Unwin.
Tulchinsky, G. L. (2019). Expanding the possibilities of semiotic analysis: sources and content of the concept of "deep semiotics". *Voprosy Filosofii, 11*, 115–125. https://doi.org/10.31857/S004287440007358-8 (In Russian).
Tulchinsky, G. L. (2023a). The apophatic tradition in Soviet Marxism. *Heritage, 2* (23), 8–19. https://doi.org/10.31119/hrtg.2023.2.1 (In Russian).
Tulchinsky, G. L. (2023b). Apophatic semiosis: sources, content and potential. *Heritage, 1* (22), 8–28. (In Russian).
Tulchinsky, G. L. (2025). *The ontology of negation: meaning-formation and logic. Reality as a philosophical problem: collective monograph* (pp. 266–291). Saint Petersburg: POLYTECH-PRESS. (In Russian).
Turner, V. W. (1983). *Symbol and Ritual*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
Vityutenev, Yu. Yu., Makarov, A. I., & Yavorsky, D. R. (eds.). (2012). *Rhythmology of Culture: Essays: the monograph*. Saint Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian).
Zolyan, S. T., & Tulchinsky, G. L. (2024). *Dynamics of Meaning: Deep Semiotics and Stereometric Semantics*. Moscow: YASK Publ. (In Russian).

Поступила в редакцию / Received 23.06.2026
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторе / About the author

Тульчинский Григорий Львович – доктор философских наук, профессор. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»-Санкт-Петербург (Россия, 190121, Санкт-Петербург, ул. Союза Печатников, д. 16); Политехнический университет Петра Великого (Россия, 195251, г. Санкт-Петербург, ул. Политехническая, д. 29 литера Б); научный сотрудник, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия, 236041, г. Калининград, ул. Александра Невского, д. 14).
ORCID: 0000-0002-5820-7333, gtul@mail.ru

Tulchinskii Grigorii Lvovich – Doctor of Philosophical Sciences, Professor. National Research University Higher School of Economics-Saint Petersburg (16, Soyuza Pechatnikov St., Saint Petersburg, 190121, Russia); Peter the Great Polytechnic University (29, building B, Politekhnicheskaya St., Saint Petersburg, 195251, Russia); researcher. Immanuel Kant Baltic Federal University (14, Alexander Nevsky Street, Kaliningrad, 236041, Russia).
ORCID: 0000-0002-5820-7333, gtul@mail.ru

Конфликт интересов
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest
The author declares that there is no conflict of interest.

горизонты

Оригинальная статья / **Original article**
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-225-266
5.7.7. Социальная и политическая философия
УДК 316.77:304.9:004.032.26

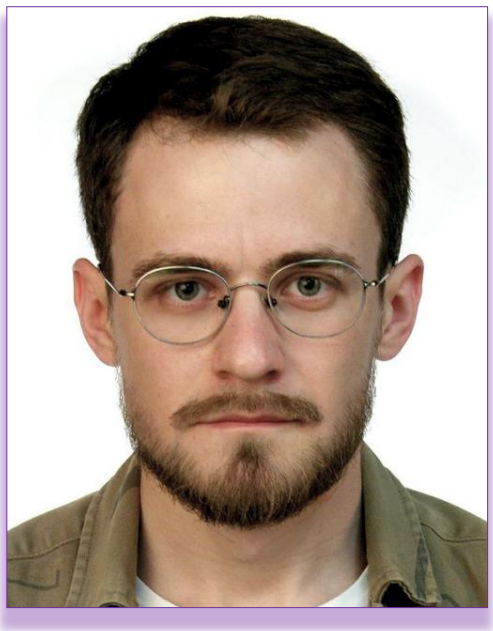
ОТ ДИСКЕТЫ К НЕЙРОСЕТИ: ЭВОЛЮЦИЯ ПОКОЛЕНЧЕСКОГО ОПЫТА В ЦИФРОВОМ ОБЩЕСТВЕ



Софья Тихонова,
Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

Sophia Tikhonova,
Saratov State University (Saratov, Russia)

ORCID: 0000-0003-2487-3925
e-mail: segedasv@yandex.ru



Дмитрий Мельничук,
Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

Dmitry Melnichuk,
Saratov State University (Saratov, Russia)

ORCID: 0000-0002-6689-8904
e-mail: mlnchkdv@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается технопоколенческий опыт в контексте смены технологических укладов, где внимание уделено тому, как цифровая среда изменяет формы социализации, коммуникации и восприятия реальности. Авторы подчеркивают, что поколенческий опыт не является лишь биографическим феноменом, а представляет собой результат специфических социотехнических условий, в которых формируется человек. В условиях цифровизации более младшие поколения становятся проводниками новых норм и технологий, в то время как старшие сталкиваются с необходимостью адаптации к быстро меняющемуся миру, что настоятельно требует пересмотра традиционных моделей передачи опыта. Особое внимание уделяется проблеме обусловленности подобных различий в опыте поколений не только техническими навыками, но и социокультурными кодами, связанными с конкретными технологическими укладами. Также акцентируется внимание на префигуративной культуре предполагающей стратегии преодоления разрыва между поколениями. Преобразование роли каждого поколения в цифровом обществе становится важной частью социальных и культурных изменений, которые настоятельно требуют осмысления.

Ключевые слова: поколенческий опыт, технологический уклад, цифровизация, префигуративная культура, социальные коды, межпоколенческий разрыв, цифровые технологии, социотехнические условия, адаптация, цифровое общество

Финансирование: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-03014, https://rscf.ru/project/25-28-03014/

Для цитирования статьи:

Тихонова, С. В., & Мельничук, Д. В. (2026). От дискеты к нейросети: эволюция поколенческого опыта в цифровом обществе. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 3*(16), 225–266. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-225-266

FROM FLOPPY DISK TO NEURAL NETWORK: THE EVOLUTION OF GENERATIONAL EXPERIENCE IN A DIGITAL SOCIETY

Abstract. This article examines technogenerational experience in the context of changing technological paradigms, focusing on how the digital environment is reshaping socialization, communication, and the perception of reality. The authors emphasize that generational experience is not merely a biographical phenomenon, but rather the result of the specific sociotechnical conditions in which individuals are shaped. In the context of digitalization, younger generations become purveyors of new norms and technologies, while older generations face the need to adapt to a rapidly changing world. Particular attention is paid to how such differences in generational experience are determined not only by technical skills but also by sociocultural codes associated with specific technological paradigms. Emphasis is also placed on prefigurative culture, which suggests strategies for bridging the generational gap. Young people actively shape and promote new communicative norms, while older generations are forced to adapt, which urgently requires a revision of traditional models of experience transmission. The transformation of the role of each generation in digital society is becoming an important part of social and cultural changes that urgently require reflection.

Keywords: generational experience, technological order, digitalization, prefigurative culture, social codes, intergenerational divide, digital technologies, socio-technical conditions, adaptation, digital society

Funding: This research was funded by the Russian Science Foundation, grant number 25-28-03014, https://rscf.ru/project/25-28-03014/

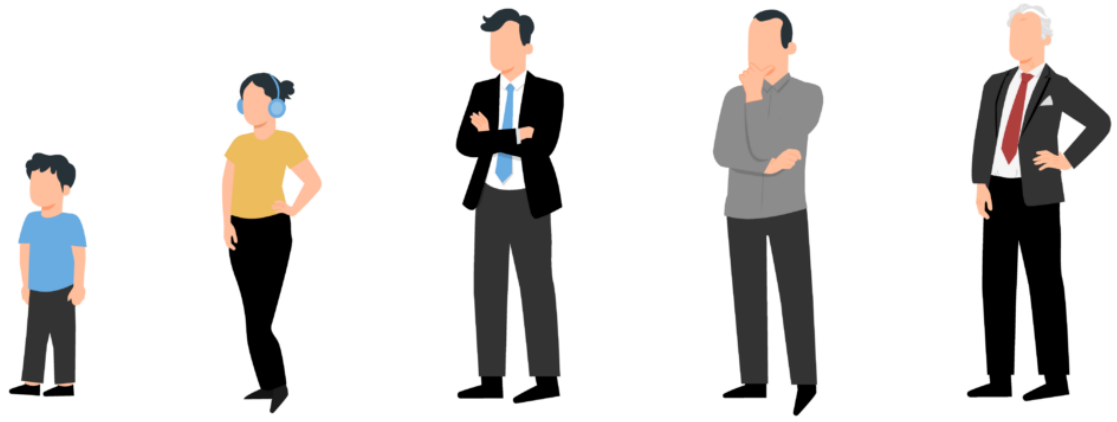
For citation:
Tikhonova, S. V., & Melnichuk, D. V. (2026). From floppy disk to neural network: the evolution of generational experience in a digital society. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 3*(16), 225–266. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2026-3(16)-225-266

Как технологии собирают поколения

В современном обществе процессы смены поколений все более тесно увязываются с изменением технологической среды, в которой и протекают социализация, образование, трудовая деятельность и повседневная коммуникация (ил. 1). При этом, важнейшие технологические сдвиги затрагивают не только сферу производства, но и способы восприятия мира, формы социального взаимодействия, характер памяти и механизмы передачи опыта. По этой самой причине поколенческий опыт следует рассматривать не как исключительно возрастной или биографический феномен, а как результат исторически конкретных условий, в которых формируется человек. При этом, одним из важнейших условий выступает господствующий технологический уклад, задающий формат типичных средств труда, коммуникации и организации жизни.

Вместе с тем связь между каждым конкретными поколением и технологическим укладом не является односторонней. С одной стороны, именно технологическая среда определяет базовые навыки, привычки и представления, усваиваемые индивидом в молодые годы. Несомненно, человек, чье становление пришлось

на эпоху аналоговой культуры, массового индустриального производства и первых этапов компьютеризации, получает иной жизненный опыт, чем тот, кто с раннего возраста оказался включенным в интернет-коммуникацию, пользовался мобильными устройствами и цифровыми платформами. Различие между поколениями в данном случае связано не только с возрастом как таковым, но, прежде всего, с несовпадением тех технологических условий, в которых зарождались и складывались их повседневные практики. С другой стороны, молодые поколения сами становятся проводниками новых технологических форм, особенно в периоды кризисов прежних укладов и становления новых. Именно они чаще всего осваивают, распространяют и нормализуют новые способы коммуникации, потребления информации и социальной координации.



Ил. 1. Наименования поколений XX-XXI веков. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/FOuBH

Подобный ракурс позволяет более или менее органично соединить теорию технологических укладов, представленную, в частности, в работах С. Глазьева [Глазьев, 1990], с социально-

философским пониманием поколения, восходящим к работам немецкого и английского социолога и социального философа Карла Маннгейма. Если технологический уклад охватывает длительный исторический период, а поколение формируется в пределах одной-двух возрастных когорт, то особое значение приобретает период молодости, когда наиболее интенсивно усваиваются основные модели действия и мышления. Поэтому люди, взрослевшие в позднеиндустриальную эпоху, сохраняют опыт преимущественно нецифрового мира с последующей адаптацией к новым средствам связи. Тогда как те, чья молодость пришлась уже на этап активного распространения интернета и мобильных технологий, формировались в условиях перехода к цифровой среде. Наконец, подрастающие сегодня поколения осваивают цифровые и алгоритмически организованные формы повседневности как изначально данную реальность.

В этой перспективе межпоколенческие различия предстают как различия уже не только ценностные, но и культурно-технологические. Они выражаются в разных режимах внимания, памяти, общения и освоения социальной действительности. Одновременно усиливается и обратное влияние младших поколений на старшие, когда новые технические навыки и практики передаются не «сверху вниз», а «снизу вверх». Тем самым поколенческий опыт в контексте смены технологических укладов раскрывается как важная социально-философская проблема, позволяющая осмыслить, каким образом общество одновременно и воспроизводит себя, и изменяет собственные основания.

О трех языках цифрового поколения

В актуальном дискурсе социальной теории технопоколенческий опыт целесообразно описывать через три доминирующих подхода: социально-конструктивистский, *солидаристский* и *инвайронментальный*. Причем, речь идет не о жестко разграниченных школах, а о трех наиболее устойчивых способах концептуализации связи поколений, технологий и медиасреды. В рамках первого подхода технопоколенческий опыт понимается как форма технологически опосредованного социального знания; в рамках второго – как механизм становления новых форм коллективности и солидарности; в рамках третьего – как результат форматирующего воздействия технической среды на медиасферу и повседневные практики.

Социально-конструктивистская перспектива исходит из того, что социальная реальность не существует вне коммуникации, а потому изменения в медийной среде неизбежно ведут к изменениям в самом способе конструирования общего мира. Эту логику последовательно развивают социологи Н. Коулдри и А. Хепп, показывая, что современная реальность складывается в условиях медиатизированной коммуникации, которая становится уже не внешним каналом передачи смыслов, но внутренним механизмом производства социальной действительности [Couldry & Hepp, 2017]. В такой оптике поколение различается не только по возрасту, но и по тем коммуникативным режимам, через которые оно осваивает мир, вырабатывает нормы и закрепляет представления о самоочевидном. Социально-конструктивистскую

линию усиливает Г. Болин, показывая, что медиаландшафт выступает «*контекстуальной структурой*», которая вместе с возрастом и жизненным циклом формирует мировоззрение и способы соотнесения с обществом [Bolin, 2016]; отсюда поколение понимается как медийно организованный опыт, а не только как демографическая когорта.

Солидаристский подход переносит акцент с производства знания на производство коллективности. Здесь технопоколенческий опыт рассматривается как включенность в новые формы цифровой солидарности, возникающие вокруг платформенных идентичностей, сетевых эмоций и медиированных практик соприсутствия. Солидаристскую перспективу развивают А. Людерс, А. Динкельберг и М. Куэйл, представляющие сообщество исследователей сетевой психологии из Центра исследований социальных проблем при Университете Лимерика (Ирландия), показывающая, что пользователи цифровых платформ не просто взаимодействуют, но и конструируют коллективное «мы», используя возможности сетевой среды для выработки групповой идентичности [Lüders et all., 2022]. Близкую аргументацию выдвигает финская исследовательница медиакоммуникаций К. Никунен, интерпретирующая социальные медиа как пространство аффективных практик, в котором солидарность может складываться через общий эмоциональный опыт, включая конфликт, иронию и диссонанс [Nikunen, 2018]. Наконец, нидерландский политический философ Л. Херцог показывает, что цифровая коммуникация создает новые формы связанности и доверия, благодаря которым солидарность становится возможной

и в пространственно рассеянных сообществах [Herzog, 2026]. В этом случае поколенческий опыт предстает как переживание принадлежности, собираемое внутри цифровой среды, а не предшествующее ей.

Инвайронментальный подход рассматривает технопоколенческий опыт не столько как знание или солидарность, сколько как эффект среды. Здесь решающее значение приписывается инфраструктурам, интерфейсам, платформам, алгоритмам и логикам медиараспределения, которые заранее задают возможные формы восприятия и взаимодействия. Такое направление развивает и американский теоретик права интеллектуальной собственности Дж. Коэн, показывая, что цифровая публичная сфера должна анализироваться

«через призму инфраструктуры» [Cohen, 2023],

поскольку именно системы цифрового отслеживания и рекламные инфраструктуры выполняют функции системного контентного управления. Сходным образом нидерландский теоретик медиа Х. ван Дейк и соавторы показывают, что платформы

«проникли в самое сердце обществ» [van Dijck et all. 2018],

трансформируя социальные и гражданские практики и влияя на демократические процессы. Заявленную инваронментавльным подходом проблематику также конкретизируют Х. Танеха, А. Ву и С. Эджерли, входящие в группу американских исследователей медиапотребления, показывающая, что межпоколенческие различия в медиапотреблении определяются не только ценностями, но и

«инфраструктурным аспектом медиасреды» [Taneja et all., 2017].

Следовательно, технопоколенческий опыт в данной перспективе понимается как результат форматирования субъекта технической средой, которая задает горизонты нормального, общего и социально значимого.

Три рассмотренных нами подхода имплицитно формируют образ поколения как социального субъекта. В первом случае поколение понимается как носитель специфического режима социального знания, опосредованного технологиями; во втором – как коллективность, собираемая новыми формами цифровой солидарности; в третьем – как совокупность акторов, чьи практики форматируются технической средой медиасферы. Такая исследовательская рамка позволяет объяснять различия в формах общественного участия, в ожиданиях от институтов и, следовательно, в приоритетах социальной политики на разных этапах технологического развития. Однако она не отвечает на более глубокий вопрос: почему поколения, формировавшиеся в различных цифровых условиях, приобретают качественно различный социальный опыт, а не просто разные навыки пользования одними и теми же средствами (ил. 2).

Ответ на этот вопрос возможен только при признании того, что цифровизация изменила сами базовые предпосылки социальной теории. Речь идет уже не просто о новых инструментах коммуникации, а о трансформации самих условий взаимодействия, связанности, видимости, накопления социального капитала и осуществления власти. Следовательно, различия между поколениями нужно объяснять не только через содержание

их опыта, но и через различие тех социотехнических кодов, в рамках которых этот опыт вообще становится возможным.



Ил. 2. Визуальная метафора смены социотехнических кодов.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://lix.li/afGqtU

Для обоснования их значимости можно обратиться к идеям израильского социолога О. Шварца, для которого цифровизация означает не просто появление еще одного частного объекта исследования, но необходимость пересмотра самих исходных понятий социологической теории. Так Шварц прямо пишет, что цифровые технологии ставят под вопрос базовые допущения и ключевые концепты теории, поскольку последние были выработаны для иных социотехнических реальностей; поэтому предметом ревизии становятся не только эмпирические описания, но и сами категории *«социального взаимодействия», «социальной сети», «социального капитала»*, власти и труда [Schwarz, 2021: 2–4]. С этой точки зрения различия между поколениями следует

объяснять уже не просто через разные ценности или разные наборы цифровых навыков, а через неодинаковые режимы самой социальной реальности, в которых формировалась их молодость. При этом, центральной для Шварца становится идея

> *«перевода взаимодействий в цифровые объекты данных» [Schwarz, 2021: 5].*

Когда цифровизация превращает взаимодействия в

> *«устойчивые цифровые объекты данных» [Schwarz, 2021: 6],*

доступные потенциально неограниченным аудиториям, она размывает само аналитическое различие между взаимодействием и объектом. Именно поэтому Шварц предлагает мыслить современность как

> *«постситуационный порядок» и говорить о «дуальности взаимодействия и объекта» [Schwarz, 2021: 5–6].*

Отсюда технопоколенческий опыт можно определить как поколенчески специфический способ жить в определенном режиме цифро-опредмеченного взаимодействия: одни поколения социализировались в мире эпизодической коммуникации, где значительная часть сказанного исчезала вместе с ситуацией, другие – в мире постоянной записи, архивирования, поисковой доступности и платформенной видимости [Schwarz, 2021: 5–6]. Эта логика усиливается контекстом социального капитала. Шварц показывает, что социальные сети перестают быть лишь теоретическим конструктом и превращаются в

> *«материальную инфраструктуру» и «перформативные объекты данных» [Schwarz, 2021: 7],*

с помощью которых алгоритмы регулируют и реорганизуют социальную жизнь; на этой основе он вводит понятие «*коннектива*» (the connective) как новой формы социальной онтологии [Schwarz, 2021: 7].

Вслед за этим автор утверждает, что цифровизация радикально меняет сам социальный капитал: перестраиваются способы его накопления, функционирования, поддержания, присвоения и контроля, а также его соотношение с другими формами капитала [Schwarz, 2021: 7–8]. Для обозначения этой новой формы он использует понятие «*обобщенный социальный капитал*» [Schwarz, 2021: 8], подчеркивая, что множественные поля социальной жизни реорганизуются вокруг его накопления, а цифровые платформы начинают выступать своего рода банками и медиаторами социального капитала [Schwarz, 2021: 8]. Для социально-философского анализа поколений обобщение взглядов Шварца позволяет выдвинуть следующий тезис: поколенческий техноопыт различается по способам накопления, демонстрации и конверсии социальных связей. Для старших поколений социальный капитал в большей мере был встроен в устойчивые офлайн-институты, тогда как для более молодых он все чаще зависит от цифровой видимости, сетевой репутации, платформенной активности и алгоритмически опосредованного доступа к аудиториям. Поэтому конфликт поколений можно описывать не только как конфликт ценностей, но и как конфликт режимов капитализации связей [Schwarz, 2021: 7–8].

Так закладываются основы концептуального перехода от описания поколений как возрастных когорт к пониманию

поколения как эффекта определенной конфигурации социальных кодов. Если социальные взаимодействия опредмечиваются, сети материализуются, социальный капитал приобретает цифровую форму, а власть все более осуществляется через алгоритмы [Schwarz, 2021: 8–9], то различия между поколениями следует искать не только в историческом содержании их опыта, но и в различии тех социотехнических условий, которые вообще делают этот опыт возможным. Если свернуть это в некоторую рабочую формулу, она может звучать так: поколение в цифровом обществе – это когорта, чья молодость протекала внутри определенной конфигурации социальных кодов, задающих способы взаимодействия, ассоциации, капитализации связей, алгоритмического управления и распределения труда; именно поэтому поколенческий опыт сегодня следует анализировать не только исторически, но и социотехнически. Эта формула прямо совместима с общей программой Шварца по пересборке социологической теории в условиях цифрового общества [Schwarz, 2021: 8–9].

Трансформация социальных кодов: гипертекст, платформа, нейросеть

Для реализации выдвинутой формулы необходимо уточнение понятия социальных кодов. Для этого нужно отказаться от их традиционного понимания как абстрактных знаковых структур в пользу исторически выработанных режимов организации совместной деятельности, задающих правила интерпретации происходящего и выбора поведенческой стратегии. В медиаантропологической перспективе такие коды

первоначально формировались в малых группах, прежде всего, в семье и соседском окружении, где человек на протяжении большей части своей истории существовал в плотной, эмоционально насыщенной и персонализированной среде. В этом контексте

> *«малая группа выступает первичным пространством формирования проективной реальности, то есть субъективно переживаемой модели мира, накладываемой на физическую среду пребывания и организующей поведение. В условиях малой группы человек не имеет дела с абстрактным "обществом" или обезличенными ролями. Его социальный мир состоит из конкретных людей, с которыми он находится в долговременных, эмоционально нагруженных и взаимозависимых отношениях. Это обстоятельство обусловливает ключевую когнитивную особенность человеческого социального опыта – необходимость постоянного учета индивидуальных характеристик каждого значимого другого» [Михайлин & Тихонова, 2026: 70].*

Именно здесь складывались базовые механизмы распознавания ролей, чтения сигналов, учета статусов и хранения «личной картотеки» значимых других, необходимой для выживания в условиях ограниченного круга устойчивых контактов.

Однако цифровое общество радикально меняет масштаб действия социальных кодов. Если в архаических и традиционных условиях они охватывали прежде всего ближний круг, то теперь их действие распространяется почти на всю зону социальных контактов, выходящую далеко за пределы домашних групп (семьи и компаньонов). Иначе говоря, цифровая среда превращает значительную часть внешнего социального мира в пространство постоянно кодируемого взаимодействия, где профили, ленты, рейтинги, рекомендации, подписки и следы активности начинают

выполнять ту же самую функцию, которую прежде в малой группе выполняли память, статус и ситуативное знание о другом. При этом вне семейного ядра цифровое взаимодействие все чаще сближается не с устойчивой логикой соседства, а с более рискованной и подвижной логикой «стаи», где статус не гарантирован заранее, а должен непрерывно подтверждаться сигналами в рамках текущего обмена. Поэтому в цифровом обществе социальный код следует понимать как расширенный режим организации социальной реальности, охватывающий почти все внесемейные контакты и задающий способы видимости, узнавания, допуска, конкуренции и исключения.

Показательно, при этом, что в цифровую эпоху мы можем наблюдать последовательное доминирование трех моделей конфигурации социальных кодов – гипертекст, социальные сети и нейросети. Рассмотрим их подробнее (ил. 3).

Гипертекст кодирует социальный мир прежде всего как пространство узлов, ссылок и переходов. Его базовая операция – не команда и не рекомендация, а навигация: пользователь получает не только доступ к своего рода «виртуальной библиотеке источников», но и беспрецедентный контроль над тем, что и как он читает; письмо и чтение становятся менее линейными, а смысл собирается как маршрут по множеству связанных фрагментов [Landow, 2006]. Но в раннем интернете текст выполнял не только познавательную, но и социально-пусковую функцию. Сообщение, пост, письмо, реплика в чате или на форуме становились триггерами интеракции: они не просто передавали содержание, но инициировали сборку временных кооперацией, цепочек ответов

и распределенных форм действия. Именно поэтому уже на раннем этапе Сеть порождает феномен «умных толп», когда текстовые сообщения, списки рассылки, блоги и простейшие цифровые каналы координации позволяют быстро организовывать коллективные действия людей, ранее не связанных устойчивыми институтами:

> *«Умные толпы состоят из людей, которые способны действовать совместно, даже если они не знают друг друга. Те, кто составляют эти толпы, сотрудничают невиданными прежде способами благодаря имеющимся у них устройствам, которые обеспечивают связь и вычисления» [Rheingold, 2002: 12].*



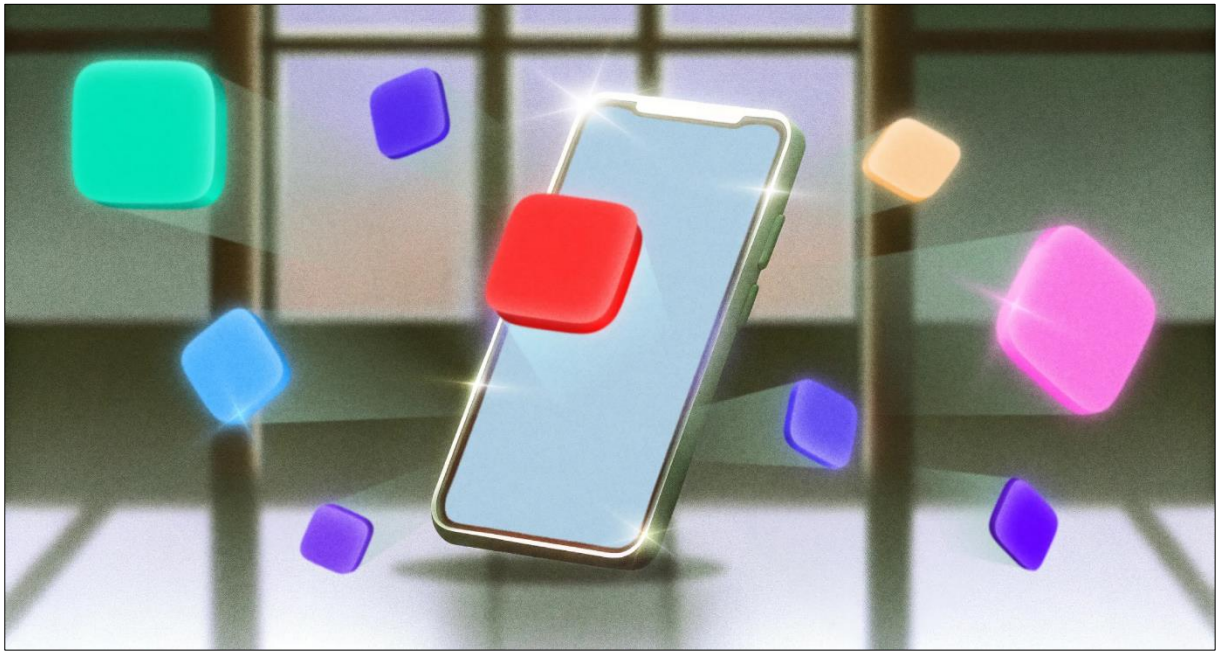
Ил. 3. Гипертекст – визуализация схемы работы
Изображение размещено в свободном доступе на платформе
https://skillbox.ru/media/code/ted-nelson-chelovek-i-gipertekst/

Отсюда вытекает и особый характер ранней сетевой социальности. Интернет-коммуникация того периода в значительной степени анонимна и слабо связана с манифестируемыми в офлайне социальными личностями:

пользователь может быть известен прежде всего по выбранному имени, стилю письма, набору реплик и сконструированному образу, а не по телесной, статусной или биографической определенности [Turkle, 1995]. В таких условиях социальное поведение интерпретируется как оперирование знаками, а социальные роли оказываются нарративными: они не столько наследуются из офлайна, сколько разыгрываются, редактируются и поддерживаются в текстовом обмене. Поэтому гипертекстовая конфигурация инициирует не только поисковое чтение, сопоставление версий и самостоятельную сборку контекста, но и специфический тип поколенческой активности, в рамках которого человек учится ориентироваться, связывать, комментировать и одновременно конструировать себя через текст.

Социальные сети кодируют уже не столько текст, сколько саму наблюдаемую и измеряемую связанность между людьми. Немецкий теоретик маркетинга А. Блайер и его соавторы показывают, что платформы занимают центральное место в современной цифровой экосистеме: они соединяют участников, поддерживают производство и управление контентом и обеспечивают его монетизацию [Bleier et all., 2024]. Шведский исследователь Г. Болин, в свою очередь, отмечает, что метрики стали повседневной средой цифровой жизни: они направляют внимание пользователей и формируют «*метрическое мышление*», при котором социальные отношения и действия все чаще оцениваются через числа, счетчики и показатели отклика [Bolin, 2024]. Американские специалисты по социальным вычислениям К. Барта и Н. Андалиби дополняют эту интерпретацию, показывая,

что видимость контента в социальных сетях оценивается через метрики взаимодействия – отметки одобрения, комментарии и пересылки, – которые сигнализируют присутствие аудитории и одновременно выступают обратной связью для алгоритмов [Barta & Andalibi, 2024] (ил. 4).



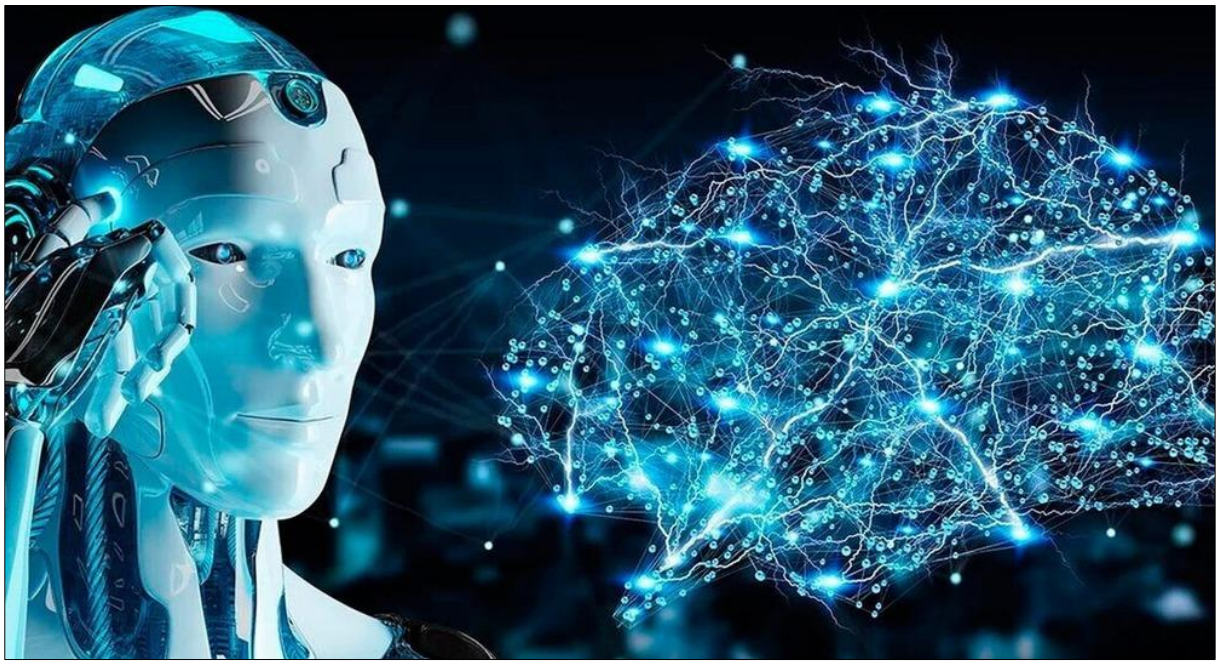
Ил. 4. Платформы как центр экосистемы: соединяют, управляют, монетизируют. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://secrets.tbank.ru/razvitie/rossiyskie-socseti-dlya-biznesa/

В такой конфигурации наблюдаемые действия нередко оказываются гораздо важнее нарративов: для платформы значим не столько цельный рассказ о себе, сколько фиксируемый след участия. Это хорошо видно на примере социальной сети «ВКонтакте»: в объяснении принципов работы «умной ленты» представители платформы прямо указывают, что алгоритм ранжирует записи по вероятности конкретных действий пользователя – отметки «Нравится», комментария, остановки внимания, открытия фотографии, чтения статьи или просмотра

видео, причем такие действия предсказываются по отдельности. Поэтому поколенческая когорта, социализировавшаяся в эпоху платформ, усваивает социальность как режим управляемой видимости, где ценность субъекта определяется не только тем, что он говорит о себе, но и тем, насколько его действия поддаются регистрации, сравнению и включению в дальнейшее алгоритмическое распределение внимания.

Нейросети кодируют социальную реальность иначе, чем гипертекст и платформенные сети. Если раньше речь шла о пространстве ссылок и непосредственно наблюдаемой карте связей, то теперь мы имеем дело с вероятностно организованным массивом повторяющихся образцов, на основании которого можно совершать операции различного характера. В этой перспективе роль средства передачи сообщений вытесняется механизмом социального упорядочивания. Эту линию задают [Katzenbach & Ulbricht, 2019], определяя алгоритмическое управление как особый способ организации социальной жизни через правила, вычислительные процедуры и координацию акторов. Поэтому нейросеть перестает быть внешним инструментом, становясь активным посредником, форматирующим поле возможного поведения (ил. 5).

Именно отсюда возникает новая функция нейросети как консультанта по проектированию социальных связей. [Mittelstädt et all., 2024] показывают, что большие языковые модели способны не только обрабатывать информацию, но и демонстрировать



Ил. 5. Нейросеть как архитектор поля возможного поведения в логике правил вычислительных процедур. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/gPrcs

сопоставимый с человеческим уровень суждений о социальных ситуациях. На этой основе становится возможным их использование как источника советов в трудных или неопределенных коммуникативных эпизодах. Близкий вывод делают и следующие авторы [Jang et all, 2024]: в профессиональной среде такие системы помогают объяснять сложные социальные эпизоды, подбирать форму ответа, выстраивать тон сообщения и заранее моделировать реакцию собеседника. В этом смысле нейросеть консультирует уже не только по содержанию высказывания, но и по архитектуре самой связи: как вступить в контакт, как снизить риск конфликта, как удержать доверие, как сделать коммуникацию функциональной. Еще важнее оказывается то, что нейросети

используются и для моделирования социальных связей на уровне целых сообществ.

Так ряд авторов [Park et all., 2023] показывают, что порождающие агенты могут воспроизводить правдоподобное индивидуальное и коллективное поведение, устанавливать знакомства, координировать совместные действия и разворачивать сложные цепочки взаимодействий в искусственной социальной среде. Тем самым именно нейросеть становится консультантом уже для исследователя, менеджера или проектировщика цифровой среды: она позволяет проигрывать возможные конфигурации связей, проверять сценарии кооперации и оценивать последствия тех или иных форм координации. Поэтому нейросетевая конфигурация инициирует особую модель поколенческой активности: если гипертекстовая когорта училась искать, а платформенная – поддерживать видимость и капитализировать связи, то нейросетевая когорта учится действовать в режиме предварительно смоделированного социального поведения, делегируя машине часть аналитики отношений.

Выделенные нами гипертекстовая, сетеплатформенная и нейросетевая конфигурации социальных кодов по существу являются сервисными. Они связаны не с техникой вообще, но с типовыми решениями массово используемых интернет-сервисов: гипертекст – с поиском, ссылкой и навигацией; платформенная социальность – с профилем, лентой, подпиской и реакцией; нейросетевой режим – с рекомендацией, генерацией, предсказанием и консультацией. Иначе говоря, в этих

моделях поколенческий опыт описывается через устойчивые пользовательские сценарии, задаваемые сервисной архитектурой Сети. Поколение в таком случае различается по тому, в каком именно наборе массовых сервисов оно социализировалось и какие повторяющиеся операции считало нормой повседневного действия.

Однако такая оптика остается ограниченной, поскольку фиксирует прежде всего сервисные формы организации опыта. В русле материальной эпистемологии вопрос можно поставить глубже: не только сервис, но и сам техно- или цифровой артефакт способен выступать носителем и генератором знания. Именно эту мысль развивает американский философ науки и техники Д. Беэрд, утверждая, что объекты, прежде всего научные инструменты, помогают формулировать знание и сами же его выражают; там, где теория выражает знание в пропозициональной форме, инструмент выражает его в материальной форме [Baird, 1997]. Следовательно, артефакт нельзя сводить к роли нейтрального посредника: он уже встроен в производство эпистемы. Позицию Бэерда радикализируют выдающиеся британские историки и социологи науки С. Шейпин и С. Шеффер, демонстрирующие, что в случае бойлевского воздушного насоса знание производилось не только дискуссией, но и машиной. Они прямо пишут, что «факты» в новой пневматике Бойля были «сделаны машиной», а их утверждение опиралось на сцепление трех технологий – материальной, литературной и социальной [Shapin & Schaffer, 2011]. Воздушный насос здесь важен не как вспомогательный прибор для уже готовой теории, а как устройство, которое принуждает к новой онтологии и

новому режиму согласия относительно того, что считать фактом. Поэтому спор Бойля и Гоббса оказывается спором не только идей, но и машин, процедур и способов удостоверения реальности.

Если перенести эту логику в анализ цифрового общества, то технопоколенческий опыт следует связывать не только с сервисами, но и с конкретными цифровыми артефактами. Не «интернет вообще», а файловый носитель, список контактов, интерфейс ленты, кнопка реакции, камера смартфона, окно мессенджера или экран короткого видео структурируют практики внимания, памяти, ожидания и координации. В такой перспективе артефакт не обслуживает уже существующее познание, а формирует способ знать и действовать как таковой. По аналогии с воздушным насосом Бойля цифровой объект можно понимать как материальный аргумент: он делает одни действия самоочевидными, другие – трудными, а третьи – вообще немыслимыми. Тогда поколение различается не только набором усвоенных сервисов, но и совокупностью артефактов, через которые оно училось читать мир, накапливать связи, управлять вниманием и подтверждать реальность происходящего.

Отсюда следует важное уточнение. Сервисные конфигурации социальных кодов описывают массовые режимы использования цифровой среды, но материальная эпистемология позволяет показать, почему эти режимы вообще закрепляются: потому что за ними стоят вещи, интерфейсы и устройства, инкорпорирующие знание в материальную форму. Поэтому технопоколенческий опыт нужно анализировать одновременно на двух уровнях – сервисном и артефактном. На первом уровне мы видим типовые решения

массового интернета; на втором – материальные носители тех эпистемических практик, которые превращают эти решения в устойчивой опыт поколения.

Когда вещи умирают… Как и почему поколения меняются ролями

Артефактный уровень обнаруживается через последующее вытеснение, когда некогда центральные объекты повседневной медиапрактики сначала утрачивают функциональную необходимость, а затем и культурную различимость. Забвение устаревающих медиаформ показывает, что исчезновение артефакта не сводится к его технической замене. Скорее всего, речь идет о двойном процессе: утрате инфраструктурной роли и выпадении из символического поля, где старое медиа начинает восприниматься как лишнее, медленное, неудобное и потому как бы не заслуживающее теоретического внимания [Brabazon, 2013]. Именно так медиаартефакт перестает быть носителем живого опыта поколения и превращается в немой остаток прошедшего технологического режима. С этой точки зрения дискета представляет собой показательный случай. Ее история описывается не как одномоментное исчезновение, а как последовательность стадий: становление, доминирование, упадок и окончательный вывод из массового обращения [Amankwah-Amoah, 2016] (ил. 6).

Важно, что в такой логике забвение начинается задолго до полного исчезновения вещи: артефакт еще физически



Ил. 6. Клюн И.В. Композиция с граммофоном (холст, масло 1914 г., Московский музей современного искусства). Граммофон как визуальный код ушедшего технологического режима. Изображение размещено в свободном доступе на платформе https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20300387

присутствует, но уже перестает определять повседневные практики хранения, переноса и удостоверения данных. Следовательно, поколенческий опыт, связанный с файловой логикой, переносимостью носителя и материальностью сохранения, сначала теряет нормативный статус,

а затем вытесняется в область ретроспективной памяти. Для более молодых когорт этот объект уже не является самоочевидным элементом медиасреды, а выступает либо как музейный знак, либо как пустая иконка, смысл которой не пережит, а лишь унаследован визуально. Не менее продуктивен и сюжет устаревших телефонных аппаратов – дисковых и кнопочных. Их аналитическая ценность состоит в том, что они позволяют увидеть не только забвение, но и остаточную жизнь медиаартефакта. Старые формы продолжают существовать как инерции, следы, визуальные схемы и культурные шаблоны внутри новых медиа [Theophanidis & Thibault, 2016].

Именно поэтому забытый артефакт может сохраняться в коллективном воображении дольше, чем в практическом употреблении. Для поколенческого анализа это особенно важно: телефонный диск, кнопочная клавиатура, характер ожидания звонка или сама логика номеронабора принадлежат не только истории техники, но и истории восприятия времени, контакта и дистанции. Когда такие артефакты уходят, вместе с ними уходит и определенный режим социального опыта; однако его следы могут сохраняться в интерфейсах, жестах, ностальгии и символических кодах более поздних медиа. Тем самым артефактный анализ позволяет уточнить уже предложенную двухуровневую схему. Если на сервисном уровне мы фиксируем типовые решения массового интернета, то на артефактном – длительность, износ, вытеснение и постжизнь тех вещей, через которые эти решения когда-то переживались как естественные. Именно в этом смысле забвение медиаартефактов оказывается важной частью смены

технологических укладов: новое поколение наследует не сами вещи, а уже переработанные остатки их эпистемической силы.

Социальный контекст забвения медиаартефактов можно выявить с помощью концепции «*мертвых медиа*», выдвинутой австралийским историком культуры Т. Брабазон [Brabazon, 2013]. Для нее принципиально важно, что устаревание техники не сводится к смене одного устройства другим. Речь идет о более глубоком процессе, в рамках которого медиаформа сначала теряет центральное место в повседневности, затем выпадает из поля исследовательского интереса, а после этого и вовсе перестает восприниматься как значимая часть культурной памяти. Тем самым забвение оказывается не случайным следствием прогресса, а социально организованным механизмом, поддерживаемым культом новизны и постоянным требованием обновления. Брабазон показывает, что современная медиакультура предпочитает говорить о появлении нового, а не об исчезновении старого, и потому история коммуникации оказывается написанной как история инноваций, а не как история вытеснений и потерь.

Отсюда и ключевой аналитический ход Брабазон: старое медиа становится «мертвым» не просто потому, что перестает работать, а потому, что перестает что-либо объяснять современному субъекту. В переводе на русский одну из ее центральных формулировок можно передать так:

> *«Когда старое забывается и ускользает даже из сносок, причудливых анекдотов и смутных упоминаний, оно становится мертвым медиа» [Brabazon, 2013: 72].*

Здесь особенно важен переход от старого к забытому. Старое медиа еще может быть объектом ностальгии, коллекционирования или остаточного использования. «Мертвое» медиа – это уже артефакт, утративший место в действующей системе культурных отсылок. Оно перестает быть не только инструментом, но и языком описания опыта. Поэтому дискета, кассетный плеер или кнопочный телефон интересуют Брабазон не как технические курьезы, а как свидетельства того, что общество систематически вычеркивает из собственной памяти недавние инфраструктуры повседневной жизни.

Такой подход позволяет связать забвение медиаартефактов с политической экономией медиасреды. Брабазон подчеркивает, что ускоренное устаревание подпитывается не только техническим развитием, но и маркетинговой логикой, режимом обновлений, программируемой заменой устройств и пользовательских навыков. Поэтому «мертвые медиа» – это еще и история электронного мусора, поломанных ссылок, заброшенных платформ, затрат на переобучение и неравномерного доступа к новым средам. Иначе говоря, новое утверждается не просто благодаря своим достоинствам, а потому, что старое систематически выводится из поля нормального употребления. В этом смысле забвение медиаартефактов оказывается формой символического и материального насилия: общество вынуждают не только перейти к новым устройствам, но и забыть, что прежние формы организации памяти, связи и знания когда-то были естественными.

Особенно показательна ее критика самого выражения «новые медиа». В переводе на русский другую ключевую формулу Брабазон можно передать так:

> *«“Новые медиа” – это выражение, которое делает возможной социальную, культурную и экономическую амнезию» [Brabazon, 2013: 75].*

Здесь понятие новизны разоблачается как идеологический прием: оно не просто описывает технологическое изменение, а легитимирует разрыв с прошлым и делает этот разрыв желательным. Для анализа технопоколенческого опыта это особенно важно. Если одно поколение формировалось в мире, где определенные артефакты задавали ритм хранения, ожидания, переноса данных и голосовой связи, то следующее поколение получает лишь обломки этих практик – в виде иконок, музейных предметов или ностальгических образов.

Следовательно, забвение медиаартефактов означает не только исчезновение вещи, но и разрыв в передаче связанных с ней эпистемических привычек. Этим объясняется популярность вещно-ориентированных ностальгических сообществ, а также постов в духе «Вы родились в 80-е, если помните эти вещи!». Их социальная эффективность основана не просто на сентименте, а на особой силе «мертвых» вещей, которые продолжают действовать за пределами музеев и архивов. Дискета, кнопочный телефон, аудиокассета или пейджер выступают здесь не как нейтральные предметы прошлого, а как материальные маркеры реальности другого медиааукладa. Они подтверждают, что существовали иные режимы памяти, ожидания, связи и доступа

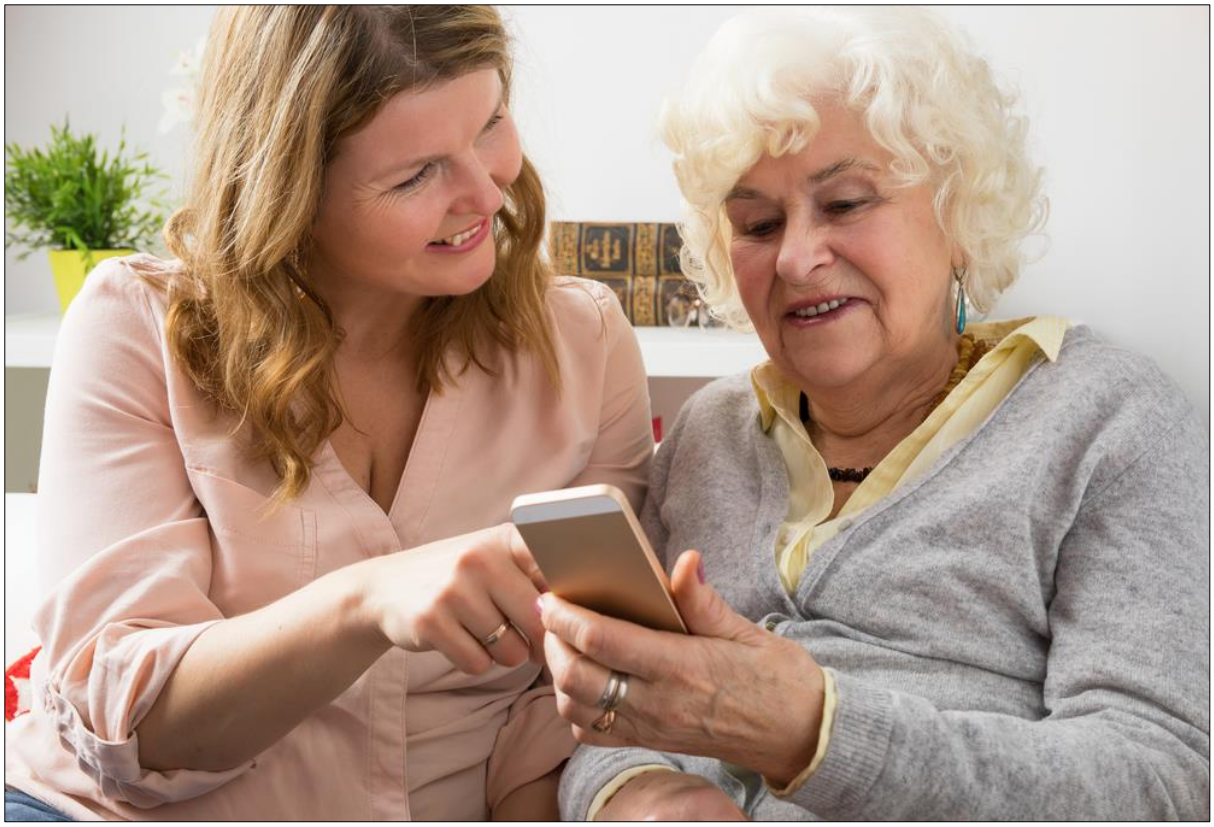
к информации. Узнавание таких объектов создает эффект поколенческого свидетельства: субъект не просто вспоминает вещь, а подтверждает собственную включенность в иной инфраструктурный мир. Поэтому ностальгический пост работает как ритуал коллективного опознания, в котором «мертвые» артефакты снова становятся социально действенными. Они возвращают в настоящее не саму старую технику, а переживание ее когда-то самоочевидной нормальности.

Однако именно в этой точке ностальгический эффект обнаруживает свою ограниченность. Если «мертвые» артефакты способны ретроспективно подтвердить реальность ушедшего медиааукладa и собрать вокруг него «сообщество узнавания», то сами они уже не могут восстановить непрерывность межпоколенческой передачи соответствующих практик. Иначе говоря, ностальгия сохраняет память о прежней самоочевидности вещей, но не устраняет тот разрыв, который возникает тогда, когда старые эпистемические привычки перестают работать в новой медиасреде. Для описания именно этого разрыва и тех механизмов, с помощью которых культура пытается его компенсировать, продуктивно обратиться к понятию «префигуративной культуры» американского антрополога и этнографа М. Мид. Оно обозначает такой тип культурной динамики, при котором привычное направление межпоколенческой передачи опыта меняется: если в постфигуративных обществах молодые учатся у старших, а в кофигуративных все большую роль начинают играть

сверстники, то в префигуративной ситуации старшие вынуждены учиться у младших. Поскольку

> *«в префигуративных культурах <...> старшее поколение учится у младшего. В этом новом обществе именно молодежь благодаря своему непосредственному опыту понимает то, чего еще не знают старшие. Будущее находится в руках тех, кто учится, а не тех, кто учит» [Mead, 1970: 361].*

В этом смысле префигуративность оказывается не просто характеристикой культуры будущего, а социальной формой компенсации тех разрывов, которые производит ускоренное умирание одних медиаартефактов и столь же ускоренное становление других (ил. 7).



Ил. 7. Новые артефакты требуют новых эпистемических привычек. Так выглядит пример эстафеты поколенческой мудрости: внучка учит бабушку работе с приложениями смартфона. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.su/rgNWb

Известный американский антрополог Маргарет Мид на рубеже 1960–1970-х годов ввела понятие префигуративной культуры, пытаясь объяснить новый опыт «*разрыва поколений*», когда будущее, по позднему пересказу ее идеи, буквально «*взрывается в настоящем*», а старые образцы социализации перестают быть надежным ориентиром. Поэтому префигуративность у Мид – это не просто культурная новизна, а особый механизм адаптации общества к ускорению перемен, при котором молодежь начинает задавать нормы освоения нового мира. Эта логика особенно важна для анализа технопоколенческого опыта. Там, где медиасреда меняется медленно, старшие способны передавать младшим не только ценности, но и практические способы обращения с вещами, памятью, коммуникацией и знанием. Однако в условиях быстрого обновления медиаартефактов возникает иной эффект: прежние носители опыта – дискеты, кнопочные телефоны, кассеты, ранние интерфейсы – перестают быть общим языком поколений.

Как показывает Т. Брабазон, старые медиа становятся «мертвыми» не только потому, что выходят из употребления, но и потому, что выпадают из культурной памяти, уступая место культу новизны; сама риторика «новых медиа» способствует социальной, культурной и экономической амнезии. В результате «мертвые медиа» создают межпоколенческие барьеры: старшие продолжают мыслить через артефакты и эпистемические привычки, которые уже не организуют повседневность младших, тогда как младшие получают от этих объектов лишь визуальные или ностальгические остатки. Именно здесь префигуративная

культура восстанавливает межпоколенческую связность. Она не отменяет разрыв, вызванный устареванием вещей и практик, но предлагает новый способ его преодоления: старшие признают, что доступ к актуальной медиасреде, к новым интерфейсам и нормам цифрового поведения чаще всего сосредоточен у младших. Если «мертвые медиа» фиксируют распад общего материального языка, то префигуративность создает новый канал передачи опыта – уже не сверху вниз, а снизу вверх. Поэтому для цифровой эпохи она оказывается не просто характеристикой «культуры будущего», а социальной формой компенсации тех разрывов, которые производит ускоренное умирание одних медиаартефактов и столь же ускоренное становление других.

Цифровое общество предполагает префигуративные стратегии в том смысле, что ускорение технологических изменений систематически подрывает прежнюю монополию старших на культурную компетентность. Если в обществах с более медленным ритмом перемен старшие поколения передавали младшим не только ценности, но и практические способы обращения с миром, то в цифровой среде значительная часть релевантных навыков формируется уже вне опыта старших. Поэтому направление межпоколенческой передачи меняется: младшие оказываются раньше включены в новые интерфейсы, платформы, каналы доступа к услугам и формы повседневной координации, а старшие вынуждены осваивать их как уже сложившуюся норму.

Именно по этой причине префигуративность в цифровом обществе выступает не как исключение, а как регулярная

стратегия социокультурной адаптации. Там, где повседневность зависит от смартфона, цифровых сервисов, сетевой идентификации и платформенной логики, молодые становятся практическими проводниками в новой социальной среде. Это особенно заметно в семейных моделях межпоколенческого обучения, где цифровой разрыв преодолевается через передачу знаний от внуков и детей к старшим родственникам. Такая модель показывает, что дефицит цифровой компетентности у старших не может быть компенсирован только их прежним жизненным опытом; напротив, именно младшие задают рабочие нормы включения в актуальную медиасреду [Cohen, 2023].

Однако префигуративная стратегия связана не только с передачей навыков, но и с перестройкой символического порядка. Для того чтобы обучение у младших стало возможным, старшие должны признать их легитимными носителями знания. Это признание не возникает автоматически: оно формируется через доверие к институциональной рамке, через демонстрацию компетентности и через подтверждение практической полезности нового знания. Следовательно, цифровое общество требует от старших поколений не просто технической адаптации, но и пересмотра привычной иерархии авторитета, в которой возраст больше не гарантирует превосходства в культурной и коммуникативной компетентности [Cohen, 2023].

Особенно отчетливо эта логика проявляется там, где цифровые навыки становятся условием повседневной безопасности и доступа к жизненно важным ресурсам. В сфере здоровья, ухода и медицинской информации межпоколенческая

«*обратная подпитка*» превращается в механизм поддержания базовой социальной дееспособности: младшие родственники помогают старшим осваивать цифровые практики, без которых становится затруднен доступ к информации, сервисам и навигации в системе помощи. Тем самым префигуративность перестает быть частной особенностью семейного общения и становится структурной чертой цифрового общества как такового. Даже в западном контексте, где сама терминология Мид используется не всегда, фиксируется та же тенденция: дети и другие более молодые участники цифровой среды выступают агентами социализации старших, а обучение строится через взаимность, самообучение и вынесение части компетентности вовне. Следовательно, цифровое общество предполагает префигуративные стратегии не потому, что молодежь «лучше понимает технику», а потому, что скорость обновления медиасреды разрушает непрерывность прежнего механизма культурной передачи. В этих условиях младшие поколения становятся не просто пользователями новых технологий, а носителями нормы адаптации к миру, который для старших уже не является естественным продолжением их собственного опыта.

Примечательно, что поколения, формировавшиеся в разных цифровых условиях, приобретают качественно различный социальный опыт не потому, что одни лучше, а другие хуже владеют одними и теми же устройствами, а потому, что сама цифровая среда в разные периоды задает разные режимы социальности. Меняются не только инструменты, но и базовые коды взаимодействия: способы видимости, признания, координации,

хранения памяти, накопления связей и распределения авторитета. Гипертекстовая среда учит искать, связывать и конструировать себя через текст; платформенная – жить в режиме управляемой видимости, метрик и капитализации реакций; нейросетевая – делегировать машине интерпретацию, прогноз и проектирование отношений. Кроме того, разные поколения социализируются через разные артефакты, которые материализуют разные эпистемические привычки: дискета, кнопочный телефон, лента, мессенджер, генеративный интерфейс. Поэтому различается не просто набор навыков, а сама структура переживаемой реальности. Иными словами, поколения отличаются тем, в каком социотехническом порядке они учились воспринимать мир, действовать в нем и считать те или иные формы связи, памяти и знания нормальными.

Поколение в режиме цифрового обновления

В условиях цифровой эпохи смена поколений тесно связана с изменением технологической среды, в которой протекают социализация, образование, трудовая деятельность и повседневная коммуникация. Поколенческий опыт следует рассматривать не как исключительно возрастной или биографический феномен, а как совокупный результат тех социотехнических условий, в которых формируется человек. Технологические уклады задают не только способы труда и взаимодействия, но и определяют фундаментальные категории восприятия, такие как память, внимание, идентичность и социальные связи. В итоге, поколение различается теперь не

только по возрасту, но и по тем коммуникативным и социальным режимам, которые оно усваивает в процессе социализации.

Цифровое общество значительно меняет традиционные механизмы межпоколенческой передачи опыта. Если в медленных обществах старшие поколения передавали не только ценности, но и практические способы взаимодействия, то в условиях цифровизации роль проводников изменений все чаще переходят к молодым. Это объясняется тем, что молодежь быстрее осваивает новые технологии, платформы и способы коммуникации, что делает старших зависимыми от новых норм и интерфейсов.

Особенно важно, что в цифровом обществе префигуративность становится не исключением, а нормой. Молодые поколения не только быстрее и эффективнее осваивают новые медиаформы, но и становятся носителями норм, нужных для успешной социализации в этих условиях. Этот процесс приводит к значительным изменениям в структуре знаний и взаимодействий, когда младшие поколения задают новые способы видимости, координации и взаимодействия, а старшие вынуждены адаптироваться к этим нормам.

Таким образом, цифровизация разрушает непрерывность прежнего механизма передачи опыта и создает новый тип социокультурного взаимодействия, в котором младшие поколения оказываются не только пользователями технологий, но и носителями культурных норм. Это настоятельно требует переосмысления традиционных представлений о поколенческом опыте, с учетом расширения анализа и на социотехнические условия, в которых эти изменения становятся возможными.

Литература

Глазьев, С. Ю. (1990). *Экономическая теория технического развития*. Москва: Наука.

Михайлин, В. Ю., & Тихонова, С. В. (2026). *Медиаантропология: учебник*. Саратов: Наука.

Amankwah-Amoah, J. (2016). Competing technologies, competing forces: The rise and fall of the floppy disk, 1971–2010. *Technological Forecasting and Social Change, 107*, 121–129.

Baird, D. (1997). Scientific Instrument Making, Epistemology, and the Conflict Between Gift and Commodity Economies. *Techné: Research in Philosophy and Technology, 2*(3–4), 127–139.

Barta, K., & Andalibi, N. (2024). Theorizing Self Visibility on Social Media: A Visibility Objects Lens. *ACM Transactions on Computer-Human Interaction, 31*(3), 1–28. https://doi.org/10.1145/3660337

Bleier, A., Fossen, B. L., & Shapira, M. (2024). On the role of social media platforms in the creator economy. *International Journal of Research in Marketing, 41*(3), 411–426. https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2024.06.006

Bolin, G. (2016). *Media Generations: Experience, Identity and Mediatised Social Change*. Stockholm: Routledge.

Bolin, G. (2024). The Metric Mindset: The Social Functionality of Social Media. Bolin, G., Ferreira, J., Löfgren, I., & Machado da Silveira, A. C. (eds.), *Mediatisations North and South: Epistemological and Empirical Perspectives from Sweden and Brazil* (pp. 35–46). Stockholm: Södertörn University.

Brabazon, T. (2013). Dead media: Obsolescence and redundancy in media history. *First Monday, 18*(7), 1–6. https://doi.org/10.5210/fm.v18i7.4466

Cohen, J. E. (2023). Infrastructuring the Digital Public Sphere. *Yale Journal of Law & Technology, 25*, 1–56. https://doi.org/10.15337/yjolt.v25i1.1371

Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge: Polity Press.

Herzog, L. (2026). Transnational Worker Solidarity after the Pandemic. In Karageorgiou, E. & Noll, G. (eds.). *The Question of Solidarity in Law and Politics* (pp. 159–177). Cambridge University Press.

Jang, J. W., Moharana, S., Carrington, P., & Begel, A. (2024). "It's the only thing I can trust": Envisioning large language model use by autistic workers for communication assistance. *Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–18). York, United Kingdom https://doi.org/10.1145/3613904.3613907

Katzenbach, C., & Ulbricht, L. (2019). Algorithmic governance. *Internet Policy Review, 8*(4), 1795–1820. https://doi.org/10.14763/2019.4.1424

Landow, G. P. (2006). *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lüders, A., Dinkelberg, A., & Quayle, M. (2022). Becoming "us" in digital spaces: How online users creatively and strategically exploit social media affordances to build up social identity. *Acta Psychologica, 228*, 103643. https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2022.103643

Mead, M. (1970). *Culture and Commitment: A Study of the Generation Gap*. New York: Natural History Press.
Mittelstädt, J. M., Maier, J., Goerke, P., Zinn, F., & Hermes, M. (2024). Large language models can outperform humans in social situational judgments. *Scientific Reports, 14*, 27449. https://doi.org/10.1038/s41598-024-68397-9
Nikunen, K. (2018). From Irony to Solidarity: Affective Practice and Social Media Activism. *Studies of Transition States and Societies, 10*(2), 10–21. https://doi.org/10.58036/stss.v10i2.655
Park, J. S., O'Brien, J. C., Cai, C. J., Morris, M. R., Liang, P., & Bernstein, M. S. (2023). Generative Agents: Interactive Simulacra of Human Behavior. *Proceedings of the 36th Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology,* 1121–1130. https://doi.org/10.1145/3586183.3606763
Rheingold, H. (2002). *Smart Mobs: The Next Social Revolution*. New York: Basic Books.
Schwarz, O. (2021). *Sociological Theory for Digital Society: The Codes that Bind Us Together*. Polity Press.
Shapin, S., & Schaffer, S. (2011). *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton: Princeton University Press.
Taneja, H., Wu, A. X., & Edgerly, S. (2017). Rethinking the Generational Gap in Online News Use: An Infrastructural Perspective. *New Media & Society, 20*(5), 1792–1812. https://doi.org/10.1177/1461444817734547
Theophanidis, P., & Thibault, G. (2016). Media Hysteresis: Persistence Through Change. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 12*, 8–23. https://doi.org/10.33178/alpha.12.01
Turkle, S. (1995). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster.
Van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford: Oxford University Press. URL: https://www.academia.edu/38605333/Van_Dijk_Poell_and_de_Wall_The_Platform_Society_Public_Values_in_a_Connective_World_2018_ (accessed: 27.02.2026).

References

Amankwah-Amoah, J. (2016). Competing technologies, competing forces: The rise and fall of the floppy disk, 1971–2010. *Technological Forecasting and Social Change, 107*, 121–129.
Baird, D. (1997). Scientific Instrument Making, Epistemology, and the Conflict Between Gift and Commodity Economies. *Techné: Research in Philosophy and Technology, 2*(3–4), 127–139.
Barta, K., & Andalibi, N. (2024). Theorizing Self Visibility on Social Media: A Visibility Objects Lens. *ACM Transactions on Computer-Human Interaction, 31*(3), 1–28. https://doi.org/10.1145/3660337
Bleier, A., Fossen, B. L., & Shapira, M. (2024). On the role of social media platforms in the creator economy. *International Journal of Research in Marketing, 41*(3), 411–426. https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2024.06.006

Bolin, G. (2016). *Media Generations: Experience, Identity and Mediatised Social Change*. Stockholm: Routledge.

Bolin, G. (2024). The Metric Mindset: The Social Functionality of Social Media. In Bolin, G., Ferreira, J., Löfgren, I., & Machado da Silveira, A. C. (eds.), *Mediatisations North and South: Epistemological and Empirical Perspectives from Sweden and Brazil*. (pp. 35–46). Stockholm: Södertörn University.

Brabazon, T. (2013). Dead media: Obsolescence and redundancy in media history. *First Monday, 18*(7), 1–6. https://doi.org/10.5210/fm.v18i7.4466

Cohen, J. E. (2023). Infrastructuring the Digital Public Sphere. *Yale Journal of Law & Technology, 25*, 1–56. https://doi.org/10.15337/yjolt.v25i1.1371

Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge: Polity Press.

Glazyev, S. Y. (1990). *The economic theory of technical development*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).

Herzog, L. (2026). Transnational Worker Solidarity after the Pandemic. In Karageorgiou, E. & Noll, G. (eds.). *The Question of Solidarity in Law and Politics* (pp. 159–177). Cambridge University Press.

Jang, J. W., Moharana, S., Carrington, P., & Begel, A. (2024). "It's the only thing I can trust": Envisioning large language model use by autistic workers for communication assistance. *Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–18). York, United Kingdom. https://doi.org/10.1145/3613904.3613907

Katzenbach, C., & Ulbricht, L. (2019). Algorithmic governance. *Internet Policy Review, 8*(4), 1795–1820. https://doi.org/10.14763/2019.4.1424

Landow, G. P. (2006). *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lüders, A., Dinkelberg, A., & Quayle, M. (2022). Becoming "us" in digital spaces: How online users creatively and strategically exploit social media affordances to build up social identity. *Acta Psychologica, 228*, 103643. https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2022.103643

Mead, M. (1970). *Culture and Commitment: A Study of the Generation Gap*. New York: Natural History Press.

Mikhailin, V. Yu., & Tikhonova, S. V. (2026). *Media Anthropology: a textbook*. Saratov: Science Publ. (In Russian).

Mittelstädt, J. M., Maier, J., Goerke, P., Zinn, F., & Hermes, M. (2024). Large language models can outperform humans in social situational judgments. *Scientific Reports, 14*, 27449. https://doi.org/10.1038/s41598-024-68397-9

Nikunen, K. (2018). From Irony to Solidarity: Affective Practice and Social Media Activism. *Studies of Transition States and Societies, 10*(2), 10–21. https://doi.org/10.58036/stss.v10i2.655

Park, J. S., O'Brien, J. C., Cai, C. J., Morris, M. R., Liang, P., & Bernstein, M. S. (2023). Generative Agents: Interactive Simulacra of Human Behavior. *Proceedings of the 36th Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology,* 1121–1130. https://doi.org/10.1145/3586183.3606763

Rheingold, H. (2002). *Smart Mobs: The Next Social Revolution*. New York: Basic Books.

Schwarz, O. (2021). *Sociological Theory for Digital Society: The Codes that Bind Us Together*. Polity Press.
Shapin, S., & Schaffer, S. (2011). *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton: Princeton University Press.
Taneja, H., Wu, A. X., & Edgerly, S. (2017). Rethinking the Generational Gap in Online News Use: An Infrastructural Perspective. *New Media & Society, 20*(5), 1792–1812. https://doi.org/10.1177/1461444817734547
Theophanidis, P., & Thibault, G. (2016). Media Hysteresis: Persistence Through Change. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 12*, 8–23. https://doi.org/10.33178/alpha.12.01
Turkle, S. (1995). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster.
Van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford: Oxford University Press. URL: https://www.academia.edu/38605333/Van_Dijk_Poell_and_de_Wall_The_Platform_Society_Public_Values_in_a_Connective_World_2018_ (accessed: 27.02.2026).

Поступила в редакцию / Received 23.03.2026
Поступила после рецензирования / Revised 28.07.2026
Принята к публикации / Accepted 04.09.2026

Об авторах / About the authors

Тихонова Софья Владимировна – доктор философских наук, доктор юридических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и социальной философии. Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Россия, 410012, Саратов, ул. Астраханская, 83).
ORCID: 0000-0003-2487-3925, segedasv@yandex.ru

Мельничук Дмитрий Вадимович - кандидат физико-математических наук, доцент кафедры теории функций и стохастического анализа. Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Россия, 410012, Саратов, ул. Астраханская, 83).
ORCID: 0000-0002-6689-8904, mlnchkdv@gmail.com

Tikhonova Sophia Vladimirovna – Doctor of Philosophy, Doctor of Law, Professor, Professor of the Department of Theoretical and Social Philosophy. Saratov State University (83, Astrakhan str., Saratov, 410012, Russia).
ORCID: 0000-0003-2487-3925, segedasv@yandex.ru

Melnichuk Dmitry Vadimovich – Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor at the Department of Function Theory and Stochastic Analysis. Saratov State University (83, Astrakhan str., Saratov, 410012, Russia).
ORCID: 0000-0002-6689-8904, mlnchkdv@gmail.com

Конфликт интересов
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest
The authors declare that there is no conflict of interest.

Вклад авторов
Тихонова С. В.: концептуализация, методология, проведение исследования, администрирование данных, создание рукописи и ее редактирование, визуализация, руководство исследованием.

Мельничук Д. В.: концептуализация, проведение исследования, создание черновика рукописи, формальный анализ, администрирование данных.

Authors' contribution
Tikhonova A. V: conceptualization, methodology, investigation, data curation, writing – review & editing, visualizing, supervision.

Melnichuk D. V.: conceptualization, investigation, writing – original draft, formal analysis, data curation.

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

experience INDUSTRIES

SOCIO-CULTURAL RESEARCH TECHOLOGIES

индустрии ВПЕЧАТЛЕНИЙ

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

2026, №3 (16)