

литературное
НОВОЕ
обозрение

№ 136 (2015)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)

кандидат филологических наук

Николай Поселягин (теория)

кандидат филологических наук

Дмитрий Харитонов (история)

кандидат филологических наук

Александр Скидан (практика)

Абрам Рейтблат (библиография)

кандидат педагогических наук

Владислав Третьяков (библиография)

кандидат филологических наук

Кирилл Корчагин (хроника научной жизни)

кандидат филологических наук

Редколлегия

Константин Азадовский		кандидат филологических наук
Хенрик Баран	PhD	Университет штата Нью-Йорк в Олбани, профессор
Николай Богомолов		доктор филологических наук Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, профессор
Татьяна Венедиктова		доктор филологических наук Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, профессор
Томаш Гланц	PhD	Университет им. Гумбольдта, профессор / Карлов университет в Праге, профессор
Ханс Ульрих Гумбрехт	PhD	Стэнфордский университет, профессор
Александр Жолковский	PhD	Университет Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе, профессор
Андрей Зорин		доктор филологических наук Оксфордский университет, профессор Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, профессор
Александр Лавров		доктор филологических наук, академик РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), ведущий научный сотрудник
Джон Малмстад	PhD	Гарвардский университет, профессор
Александр Осповат		Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор
Пекка Песонен	PhD	Хельсинкский университет, заслуженный профессор
Олег Проскурин		кандидат филологических наук Университет Эмори (США), профессор
Роман Тименчик		кандидат филологических наук Еврейский университет в Иерусалиме, профессор
Александр Эткинд	PhD	Кингс-колледж Кембриджского университета, профессор
Михаил Ямпольский		доктор искусствоведения Нью-Йоркский университет, профессор

NEW LITERARY OBSERVER

Editorial board

IRINA PROKHOROVA	PhD	(chief editor)
NIKOLAY POSELYAGIN	PhD	(theory)
DMITRY KHARITONOV	PhD	(history)
ALEXANDER SKIDAN		(practice)
ABRAM REITBLAT	PhD	(bibliography)
VLADISLAV TRETYAKOV	PhD	(bibliography)
KIRILL KORCHAGIN	PhD	(chronicle of scholarly life)

Advisory board

KONSTANTIN AZADOVSKY	PhD	
HENRYK BARAN	PhD	State University of New York at Albany, professor
NIKOLAY BOGOMOLOV		Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor
TATIANA VENEDIKTOVA		Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor
TOMÁŠ GLANC	PhD	Humboldt-Universität zu Berlin, professor / Charles University in Prague, professor
HANS ULRICH GUMBRECHT	PhD	Stanford University, professor
ALEXANDER ZHOLKOVSKY	PhD	University of South Carolina, professor
ANDREY ZORIN		Dr. habil. Oxford University, professor Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, professor
ALEXANDER LAVROV		Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher
JOHN MALMSTAD	PhD	Harvard University, professor
ALEXANDER OSPOVAT		National Research University — Higher School of Economics, professor
PEKKA PESONEN	PhD	University of Helsinki, professor emeritus
OLEG PROSKURIN	PhD	Emory University, professor
ROMAN TIMENCHIK	PhD	The Hebrew University of Jerusalem, professor
ALEXANDER ETKIND	PhD	King's College, Cambridge University, professor

СОДЕРЖАНИЕ

№ 136 (2015)

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

- Ален Флешер 9 Женщина в письменном уложении
(Повесть) (Пер. с фр. В. Латицкого)

МАССОВАЯ ИСТЕРИЯ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

- Николай Поселягин 34 От редактора

I. РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ МАССОВОГО ПСИХОЗА

- Олег Аронсон 37 Эпидемиология политического
Сергей Зенкин 49 Злокачественный мимесис
Алек Д. Эпштейн 57 Переосмысляя параметры дискурса:
«Атеизм», «свободомыслие»
и «секулярный век» как дефиниции
и аналитические категории

II. ПРАКТИКИ МАССОВОГО ПСИХОЗА

- Моника Блэк 73 Массовая истерия — какой она была?
Целитель и популярный
апокалипсизм в послевоенной
Германии (пер. с англ. Татьяны
Пирусской)
Константин 85 Банка Чумака, взгляд
А. Богданов Кашпировского: О роли
неподвижных предметов
в социальном воображении

ПОТОМУ ЧТО НЕЛЬЗЯ: ПОРНО КАК СТИГМАТИЗИРОВАННАЯ ФУНКЦИЯ

Составитель блока Ян Левченко

- Ян Левченко 99 Вступление
Ян Левченко 105 Индустрия срама: Освоение
и коммодификация секса
в позднем советском кино
Денис Салтыков 123 Киномифология снаффа
и ее прагматика
Елизавета Ключкова 136 Torture porn: Нисхождение
авторитета и безосновательность
власти

ПРОЧТЕНИЯ

- К. А. Баршт 146 Медведь-кузнец из повести
А. Платонова «Котлован» и опыты
И.И. Иванова по созданию гибрида
человека и обезьяны

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ «ПАРАДОКСА»

Составитель блока Мария Неклюдова

- Мария Неклюдова 172 От составителя
Мария Неклюдова 174 Спор о чувствительном комедианте,
или Четыре источника «Парадокса»
Татьяна Смолярова 193 Парадокс — 1922/23. Текст
в контексте
Ольга Купцова 211 Разум, чувство и рефлекс (Дидро,
Островский и другие)
Ольга Рогинская 231 «С записной книжкой на колене
и карандашом в руке»: актер как
наблюдатель у Дидро («Парадокс
об актере»)

О ПОДРАЖАНИИ ПОДРАЖАНИЮ

- Сергей Зенкин 241 Распространение мимесиса:
Дидро и Шенье

Ильянен А. Пенсия. — Тверь: Kolonna Publications;
Митин журнал, 2015. — 666 с.

- АЛЕКСЕЙ ПОРВИН 257 Микроблог самоописательной молодости
- АЛЕКСЕЙ КОНАКОВ 260 Эффекты стены слов
- СТАНИСЛАВ А. СНЫТКО 264 Политэкономия фрагмента
- ИВАН А. СОКОЛОВ 272 Святой А.И.: комедиант и мученик
- АЛЕКСАНДР ИЛЬЯНЕН 294 Les Herbes folles

БИБЛИОГРАФИЯ

- АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВ 300 Память в поисках памятников
(Рец. на кн.: *Rites of Place: Public Commemoration in Russia and Eastern Europe*. Evanston (IL), 2013; Etkind A. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford, 2013)
- КОНСТАНТИН БРУСАЛИМСКИЙ 311 «Антропологическая археология» Джека Гуди (Рец. на кн.: Гуди Дж. *Похищение истории*. М., 2015)
- ОКСАНА ГАВРИШИНА 317 Фотография: исследовательский ландшафт последней трети XX столетия (Рец. на кн.: Руйе А. *Фотография: Между документом и современным искусством*. СПб., 2014)
- УЛЬРИХ ФРЁШЛЕ 321 Физики и «лирики» в Третьем рейхе (Рец. на кн.: Ball P. *Serving the Reich: The Struggle for the Soul of Physics under Hitler*. Chicago; L., 2014; Petropoulos J. *Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany*. New Haven; L., 2014) (пер. с нем. С. Ташкенова)
- МИХАИЛ ОДЕССКИЙ 329 Наука как культурный институт и большевики (Рец. на кн.: Kremensov N. *Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction*. N.Y., 2014)

А. НЕСТЕРОВ 335 «Оболочки, которые скрывают неизменное и вечное знание...», или Об эмблемах и их толкованиях (Рец. на кн.: Махов А.Е. *Эмблематика: макрокосм*. М., 2014)

ВЕРА МИЛЬЧИНА 342 Рождение знаменитостей из духа XVIII века (Рец. на кн.: Lilti A. *Figures publiques: L'invention de la célébrité. 1750—1850*. P., 2014)

ЕЛИЗАВЕТА БЕРЕЗИНА 352 Российские открытки fin de siècle: от филокартического описания к исторической интерпретации (Рец. на кн.: Rowley A. *Open Letters: Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880—1922*. Toronto, 2013)

ХАЛТУРА

ВЛАДИСЛАВ КАРЕЛИН 358 Психоаналитическая карусель: от авангарда до PR (Рец. на кн.: Шукуров Д.Л. *Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века*. М., 2014)

366 Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

КИРИЛЛ КОРЧАГИН 398 XXIII Большие Банные чтения «Антропология массового психоза в современных обществах» (Международный «Мемориал», 3—4 апреля 2015 г.)

ВАРВАРА СКЛЕЗ 406 XXII Международный симпозиум «Пути России. Война и мир», секция «Европа, 1939: Начало нового исторического цикла?» (Московская высшая школа социальных и экономических наук, 28 марта 2015 г.)

ВЕРА МИЛЬЧИНА 414 Спор дискурсов или борьба крокодилов? Международный круглый стол «Наследие советской школы перевода» (Филологический факультет МГУ, 20—21 марта 2015 г.)

ВЕРА МИЛЬЧИНА 424

Восьмые Эткиндовские чтения
«Там, внутри» (Институт русской
литературы (Пушкинский Дом)
РАН, 29–30 июня 2015 г.)

Summary

Наши авторы

Our authors

Table of contents

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

Ален Флешер*

ЖЕНЩИНА В ПИСЬМЕННОМ УЛОЖЕНИИ

Повесть

Спустя уйму лет после того, как история искусства на законном основании привела в мастерские художников и скульпторов натурщиц, красавиц всех эпох, всех положений и на любой, в первую очередь господствующий, вкус, готовых разоблачиться и выставить напоказ среди декораций и бутафории евое наготу в позах и положениях, требуемых художником для раскрытия исторических, мифологических, экзотических, общественных или чисто чувственных и эстетических тем, то есть много позже Краха, Тициана, Тинторетто, Веронезе, Рембрандта, Рубенса, Бронзино, Веласкеса, Гойи, много позже Фрагонара и Буше, Энгра, Делакруа и Моро, куда как позже Бутро и Жерве, Мане, Моне, Ренуара, Тулуз-Лотрека и Гогена, позже Родена и Майоля, позже Ронса, Климта и Шиле, позже Боннара, Вьюара и Модильяни, позже Матисса и Пикассо, то есть много позже последних мастерских, обо-

* Ален Флешер (Alain Fleischer; родился в 1944 году в Париже в семье чудом уцелевших в Холокост беженцев из Венгрии) — харизматическая фигура французской художественной сцены, лауреат многочисленных премий и отличий. Лингвист по образованию (отслушавший свое — в Сорбонне, в Высшей школе социальных наук — у Барта, Греймаса, Леви-Стросса), начинал в конце 60-х как кинематографист и фотограф; на настоящий момент автор более сотни фильмов самых разных форматов и жанров, бесчисленных фотографических серий и художественных инсталляций. Однако со второй половины 80-х годов, поначалу робко, на первый план выходит другая грань его всеохватной, поистине ренессансной по духу и раблезианской по энергетике художественной личности: визуальный художник вынужден потесниться и уступить часть места и времени писателю. Перу которого к настоящему

[Lebrun 1667] — *Lebrun Ch.* Conférence sur l'expression générale et particulière avec res, suivie d'un Abrégé d'une conférence sur la physionomie. Paris, 1667.

[Rötcher 1864] — *Rötcher H.T.* Die Kunst der dramatischen Darstellung, in ihrem or schen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt. Leipzig, 1864.

«О ЗАПИСНОЙ КНИЖКОЙ НА КОЛЕНЕ И КАРАНДАШОМ В РУКЕ»: АКТЕР КАК НАБЛЮДАТЕЛЬ У ДИДРО («ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ»).

Olga Roginskaya

HIS PORTFOLIO SPREAD BEFORE HIM AND HIS PENCIL IN HIS FINGERS»: ACTOR AS OBSERVER (DIDEROT'S PARADOXE SUR LE COMÉDIEN)

Ольга Рогинская (НИУ ВШЭ, доцент; кандидат филол.
наук) oroginskaya@hse.ru.

Olga Roginskaya (HSE, associate professor; PhD)
oroginskaya@hse.ru.

UDC: 821.133.1.05+792.01

ключевые слова: персональная идентичность, социальная роль, публичная сфера,
чувствительность, актер, зритель, театр XVIII века
personal identity, social role, sensitivity, actor, audience, XVIIIth century theater

«Парадокс об актере» Дидро рассматривается в этой статье в контексте постановки вопроса об актерском искусстве как светском занятии, публичной практике и важнейшей составляющей персональной идентичности просвещенного европейца XVIII века. Культурная значимость «Парадокса» связана с его радикальным переосмыслением механизмов театральности и актерства в общественной жизни: отталкиванием от представлений о театрально-ролевой природе социального поведения и утверждением идеи самовыражения как представления эмоций. Заданная у Дидро через спор с собеседником жесткая конфронтация двух актуальных типов актерской игры во многом служит надтеатральным задачам, в частности — является попыткой противостоять широкому распространению идеи чувствительности в актуальном социальном и культурном поле.

This article discusses Diderot's *Paradoxe sur le comédien* in the context of the issue of acting as a secular occupation, a public practice, and a crucial element of an enlightened eighteenth-century European's identity. The significance of *Paradoxe* has to do with its radical rethinking of mechanisms of theatre and acting in public life, namely, with its rejection of the idea of the theatrical/role-playing nature of social behavior and its promotion of the idea of self-expression as representation of emotions. A harsh conflict between two types of acting, posited by Diderot through an argument between two interlocutors, largely serves metatheatrical purposes, attempting, in particular, to hinder the expansion of the idea of sensitivity within social and cultural spheres.

В исследовательских работах неоднократно отмечалось, что содержание «Парадокса об актере» Дидро выходит за рамки узкотheaterальной проблематики и провоцирует постановку вопроса об актерском искусстве как светском занятии, публичной практике и важнейшей составляющей персональной идентичности.

нием механизмов театральности и актерства в общественной жизни оттачиванием от представлений о театральнорольевой природе социального поведения и утверждением идеи самовыражения как представления эмоций. Концепты актера чувствительного и актера разумного, во всей своей противоположности друг другу, вместе отражают процесс переосмысления актерской деятельности как разыгрывания переживаний, и именно наполнение театральных практик новым, эмоциональным содержанием и оказывается новым для формирования нового типа персональной идентичности, характерного для европейской культуры современности². Можно решительно утверждать, что новый тип персональной идентичности, характеризующий различные социальные и культурные процессы модерности, возник в том числе в контексте интенсивных дискуссий о природе актерского мастерства, развернувшихся в европейской культуре XVII–XVIII веков.

Тип экстериоризированной, экстравертной театральности как смена ролей, масок и амплуа, характерный для *ancien régime* и восходящий преимущественно к народной смеховой культуре (ситуация тотальной (во многих карнаваловой) театральности, предполагающая разграничение человеческой природы и общественного поступка и тем самым отменяющая собственно постановку вопроса о подлинном и мнимом³), сменяется в ситуации XVI–XIX веков новым типом, в основе которого лежит театральная модель, предполагающая — в рамках конкретной коммуникативной ситуации — сосуществование актерской и зрительской ипостасей ее участников (зритель при этом из зеваки времен «старого режима» превращается в наблюдателя и сопереживающего субъекта): «...В системе экспрессии как представления чувств человек приобретает на публике идентичность актера-исполнителя, если угодно, и эта идентичность создает между ним и остальными социальную связь» [Сеннет 2002: 126]. К старой домодерной формуле *theatrum mundi* добавляется важнейший (и существенно переосмысленный) элемент артиста не только другого, но и самого себя, оборачиваясь обращением к нарративным авторефлексивным практикам и жестам. А это, в свою очередь, приводит и к смене техник и практик актерской игры.

Актуализация проблемы разыгрывания внутренних переживаний в общесоциальном контексте, тотальная психологизация процессов социальной коммуникации повлекли за собой если не отказ от таких категорий, как амплуа и роль, то, во всяком случае, их решительное переосмысление. Линн Хант пишет в связи с этим о телесной целостности (и сопряженном с ней чувством личной автономии) и об эмпатической самости как ключевых для XVIII века психосоматических изменениях. Она подчеркивает аспект их инкорпорированности: ощущение телесной отделенности от других и возникновение благодаря этому уважения и сочувствия к другому. Наряду с другими историко-культурными явлениями, иллюстрирующими эти процессы, Хант фиксирует формирование в эту эпоху нового типа театрального зрителя, который стал смотреть спектакли и слушать оперу в молчании [см.: Хант 2007: 35–70]. Появление (с развитием сентиментальной и романтической традиций) в европейской культуре нового коммуникативного ракурса, заданного типом доверчивого, сочувствующего зрителя⁴, окончательно сменяет акценты в актуальной модели театральности: техники лицедейства сменяются техниками представления эмоций, разыгрывания переживаний, во многом ориентированными на зрительскую аудиторию, конструирующими реакцию зрительского сочувствия/сопереживания.

Качественное изменение характера зрительского участия в происходящем на театральной сцене и соответствующее изменение характера актерской игры можно рассматривать как частный случай глобального процесса преобразования европейского субъекта из «человека мыслящего» в «человека наблюдающего» (см.: [Ямпольский 2000: 8]). Притворство, лицедейство, смена масок и ликов, характеризующие старые времена, не предполагали практик наблюдения, выполняющих более сложные, психологически ориентированные функции, нежели удовлетворение праздного любопытства в качестве зевачки и части публики⁵.

Показательна в связи с этим апелляция к образу публики при сравнении театра и жизни, к которой прибегает Генри Филдинг в середине XVIII столетия в своем романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749). Филдинг усложняет содержание метафоры *theatrum mundi* через обращение к образу не только сцены, но и зрительного зала⁶, однако само понимание публики

1 См., например: «Дидро был первым теоретиком актерского искусства как светского занятия... <...> Сегодня идеи Дидро воспринимаются как интеллектуальный фундамент публичной жизни его времени» [Сеннет 2002: 123, 126]. Или: «Diderot seems to have attempted to use the structure of paradox to identify the fundamental nature of mimetic action in society» [Gebauer, Wulf 1995: 174]. Там же: «The paradox Diderot describes applies not only to the theater but also to social reality. The kind of activity that calls for imitative mimesis — and with it a catalog of psychological effects ranging from primary recognition through judgments of similarity, of familiarity, of fundamental reality — the activity that creates the impression of maximum affinity to its referent, the ideal model, this “effet de reel” (Roland Barthes) is the fruit of intellectual labor, of social experience, and of practical theatrical ability» [Gebauer, Wulf 1995: 177–178].

2 Этот период в истории западной культуры также является конечным. Тот же Сеннет, с опорой на Ирвина Гофмана, отмечает, что представление об исполнении ролей в европейской культуре второй половины XX века «все менее и менее связывается с самовыражением и все более и более — с нейтрализацией и умиротворением других» [Сеннет 2002: 48].

3 «Поведение в обществе, абстрагированное от внутреннего мира человека, можно планировать и просчитывать. Вы можете менять стиль речи и костюм в зависимости от обстоятельств» [Сеннет 2002: 126].

4 Джозеф Харрис настаивает на том, что фигура зрителя в современном смысле возникла именно в ситуации ранней модерности. См.: [Harris 2014].

5 Ср.: «Позиция наблюдателя предполагает постоянное нарушение некой “естественной” дистанции, ситуации “нормального” видения. Он всегда либо близко, либо далеко от объекта» [Ямпольский 2000: 9].

6 «Однако при всех... уподоблениях жизни театру всегда принималась в расчет одна только сцена. Никто, сколько я помню, не обратил внимания на зрителей этой великой драмы. Но так как Природа часто дает свои лучшие представления при переполненном зале, то ее зрители служат не меньшим основанием для вышеупомянутого сравнения, чем актеры. В обширном театре времени сидят друзья и критики, слышатся рукоплескания, возгласы одобрения, свистки и негодующие восклицания — словом, все, что можно видеть и слышать в королевском театре» [Филдинг 1973: 274].

них частей зрительного зала: галерки, нижних ярусов, партера, акцент на социальной обусловленности реакций публики. Дидро разрабатывает эту метафору гораздо радикальней.

Он сохраняет метафорику сцены и зрительного зала при размышлении о человеке чувствительном и человеке наблюдающем в «комедии жизни», усложняет систему метафорических кодов, определяя чувствительному субъекту место на сцене, а наблюдателю — в партере: «В великой комедии, комедии жизни, на которую я постоянно ссылаюсь, — все пылкие душой на сцене, все гениальные люди в партере. Первых зовут безумцами; вторых, пирующих безумства, зовут мудрецами» (575)⁷. Партер в контексте этой метафоры оказывается местом наблюдения за теми, кто находится на сцене жизни, а именно чувствительными безумцами (к сцене в этом понимании у Дидро относится и зрительный зал в буквальном, неметафорическом значении, ср.: «Заполните хоть весь зрительный зал этими плаксами, но на сцене не выпускайте ни одного» (575)). Здесь оказывается принципиально важная точка обновления метафоры *theatrum mundi*. Традиционно восприятие человеческой жизни как театрального спектакля предполагало в качестве актера Творца или публику-зевачу, у Дидро же задается внутреннее (внутри структуры метафоры) различие, имеющее важные социально-культурные следствия: актер-наблюдатель приобретает целый ряд преимуществ (своего рода символический капитал) по сравнению с актером чувствительным.

В первую очередь, это преимущество, наследующее, как кажется, артистическим практикам повседневности, — возможность получать удовольствие от спектакля жизни, разыгрываемого другими: «Пылкие, страстные чувствительные люди выступают на общественную арену; они дают спектакль, но не они им наслаждаются» (575). Однако у Дидро этот гедонизм, присущий наблюдателю, является неотъемлемой частью властных амбиций новой социальной группы, к которой, безусловно, принадлежал и сам Дидро, — публичных интеллектуалов.

Дидро, по сути, начинает «Парадокс» с утверждения, что «правильный» спектакль подобен хорошо организованному обществу, «где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно, нет. В обществе — это будет справедливый человек, на сцене — актер с холодной головой» (583). Таким образом, с первых страниц оспаривается социальная легитимность чувствительности как возможной (и широко распространенной к моменту работы Дидро на «Парадоксом») формы публичного поведения. Мотив ограничения выражения своей собственной индивидуальности является у Дидро преобладающим и связан с отслеживанием и осмыслением им процессов широкого распространения новых практик экспрессивного представления чувств. Симптоматичны в этой связи итоговый выбор формы трактата как диалога двух собеседников и характер соотносительности их позиций в споре: один некритически транслирует кажущиеся ему очевидными модные представления о ценности подлинного и естественного выражения

7 Здесь и далее все ссылки на текст «Парадокса об актере» даются по изданию: [Дидро 1936] (с указанием в скобках страницы).

8 Ср.: «Быть чувствительным (*sensible*) — это одно, а чувствовать (*sentir*) — другое. Первое принадлежит душе, второе — рассудку» (627).

наблюдения и дистанцирования как гарантии соблюдения различных социальных и культурных границ, в частности — между публичным и частным, и в целом качественного поддержания социальной динамики и реализации принципа публичного порядка⁹.

Упадок традиционных представлений о театральности, широко распространенная в современной культурной ситуации установка на выражение переживаний повлекли за собой, как отмечает Ричард Сеннет, постепенное разрушение публичной сферы, в основе которой лежит ролевое взаимодействие. «Условность сама по себе есть наиболее выразительное орудие общественной жизни. Но в эпоху, когда персональное отношение определяет возможность доверия чему-либо, условность, выдумка, правила служат препятствием для того, чтобы воспрепятствовать открытости человека человеку; они являются препятствием личностного самовыражения. Чем более углубляется дисбаланс между частной и публичной жизнью, тем менее экстраординарными становятся люди. Акцент на психологической аутентичности лишает людей артистизма в повседневной жизни, поскольку они оказываются неспособны дать выход своей фундаментальной креативной актерской силе, способности играть со своим внешним образом и вкладывать чувства в этот образ. «... театральность связана с интимно-личным особым образом — она враждебна; особым образом театральность связана с развитой публичной жизнью — они дружелюбны друг другу» [Сеннет 2002: 48].

Можно предположить, что заданная у Дидро через спор двух собеседников жесткая конфронтация двух типов актерской игры во многом служит надтеатральной задачей, в частности — является попыткой противостоять широкому распространению идеи чувствительности в социальном и культурном поле. Дидро убедительно и обстоятельно перечисляет профессиональные преимущества того типа актерского мастерства, который зиждется на отказе от принципа актерского естества (проявлений пылкости и чувствительности, «игры интуитом» (572)) в пользу расчета (это актер, который играет, «руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образу, воображением, памятью» (572)).

Непримиримые нападки первого собеседника на идею чувствительного («природного», «играющего естеством» (572)) актера явно избыточны. За исключением короткого и тавтологичного (и этим особенно дерзкого) упоминания знаменитой трагической актрисы Мари-Франсуазы Дюмениль, которая «поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет», при этом «половину спектакля она не знает, что говорит, но бывают у нее моменты высшего подъема» (574), в «Парадоксе» отсутствуют конкретные примеры и подробные описания и разборы чувствительной манеры актерской игры, нет ожидаемых свидетельств широкого распространения этого типа актерской игры на сцене, и оба собеседника постоянно сбиваются на разговор о чувствительном человеке вообще.

Таким образом, чувствительный актер оказывается скорее конструктом, чем реальным объектом внимания и критики, не случайно его характеристики у Дидро очень однообразны и состоят из бесконечных повторов. Обстоятель-

9 Важно, что обе эти модели описываются как одинаково влиятельные, актуальные — по отношению к старой театральной традиции. Диалог в «Парадоксе» отражает не борьбу старого и нового, а противостояние двух одинаково сильных и социально и культурно легитимных позиций внутри нового.

ственного, будь то актерская игра или индивидуальная биография.

Главная претензия *Первого собеседника* к чувствительной манере актерской игры оказывается чисто профессиональной, ремесленной: этот тип актера непредсказуем, неровен, хаотичен, чреват не столько прозрениями, сколько срывами («природный актер часто отвратителен, иногда превосходен» (574)) и значит — непрофессионален.

Дополняя эту претензию принципиальная претензия к этому типу актерской игры — вкусовая, эстетическая: чувствительность «порабощает» и «обезображивает».

Несчастливая женщина, действительно несчастная, плачет, и она вас ничуть не трогает; хуже того: какая-нибудь легкая черта, ее обезображившая, смущает вас, свойственные ей интонации **режут вам слух и раздражают** вас из-за какого-нибудь привычного ей движения скорбь ее вам кажется **не благородной и отталкивающей**, ибо **почти все чрезмерные страсти выдают** **ваши гримасы**, которые безвкусный актер рабски копирует, но великий актер избегает. Мы хотим, чтобы при сильнейших терзаниях человек сохранял человеческий характер и **достоинство своей природы** (581).

Из эмоциональных нападок Дидро на чувствительность в итоге складывается монструозный, антиутопический образ зараженного чрезмерной чувствительностью общества, члены которого в порывах и припадках чувственности теряют «достоинство своей природы». Эта картина пугает Дидро настолько, что он готов прибегнуть для борьбы с этой химерой к довольно архаичным вкусовым аргументам и «общим местам» эстетик XVII—XVIII веков. Модные в его эпоху представления о чувствительности и соответствующая ей новая эстетическая программа, утвердившиеся во многом благодаря самому Дидро, открылись в своей энтропической, хаотической, избыточной сущности и в этом качестве превратились для Дидро в объект страстной критики и борьбы¹¹.

10 (Здесь и далее выделение полужирным шрифтом внутри цитат — мое. — О.Р.). Ср. с подобными и чуть более ранними размышлениями Г. Лессинга в «Лаокооне» (1766): «Применяя сказанное к Лаокоону, мы тотчас найдем объяснение, которое ищем: художник стремится к изображению высшей красоты, связанной с телесной болью. По своей искажающей силе эта боль несовместима с красотой, и поэтому он должен был ослабить ее; крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородство, а потому, что он отвратительно искажает лицо. Стоит только представить себе мысленно Лаокоона с раскрытым для крика ртом, чтобы судить о сказанном; заставьте его только кричать, и вы сами все поймете: раньше это был образ, внушавший сострадание, ибо в нем боль сочеталась с красотой; теперь это неприятная, отталкивающая фигура, от которой захочешь отвернуться, ибо вид боли возбуждает неудовольствие, а красота не приходит на помощь и не превращает это неудовольствие в светлое чувство сострадания» [Лессинг 1953: 395—396].

11 Аналогичное переосмысление своих радикальных взглядов на эмоциональную составляющую персональной идентичности можно обнаружить и у Ж.-Ж. Руссо в его движении от первой части «Юлии, или Новой Элоизы» ко второй части этого романа, посвященной изображению семейной утопии, в основе которой лежит идея самоограничения и героического преодоления чувственных увлечений

интерпретируя это явление через подробнейшее перечисление физиологических условий его осуществления и внешних его последствий с вытекающими из этого социальными последствиями:

Если следовать единственному смыслу, принятому по сей день для этого слова, то чувствительность, как мне кажется, есть свойство, сопутствующее слабости всех органов, связанное с подвижностью диафрагмы, живостью воображения, тонкостью нервов, которое делает человека склонным трепетать, сочувствовать, восхищаться, бояться, волноваться, рыдать, лишаться чувств, спешить на помощь, бежать, кричать, терять разум, преувеличивать, презирать, пренебрегать, не иметь точных представлений об истине, добре, красоте, быть несправедливым и безрассудным (602).

Та оценка выглядит подчеркнуто *человеческой, слишком человеческой* и крайне субъективной при всей своей внешней обстоятельности (см. явно извращенное, почти комическое число однородных членов в форме инфинитива приведенной выше характеристике чувствительного поведения и его последствий). Чувствительность у Дидро оказывается признаком душевной доброты и посредственных способностей (619), в целом «общей слабости организма» (675), она «всегда способствует грусти и слабости» (627), особенно присуща женщинам («Взгляните на женщин; разумеется, они далеко превосходят нас в чувствительности: разве мы можем равняться с ними в мгновения страсти! Но насколько мы им уступаем в действии, настолько в подражании они стоят выше нас... <...> Единственная слеза, прорвавшаяся у мужчины, у настоящего мужчины, нас трогает больше, чем рыдания женщины» (575)). Чувствительные проявления оказываются эффективными (и эффективными) только в камерных, частных контекстах (см. рассуждения *Первого собеседника* об уместности и убедительности проявлений чувствительности у «какого-нибудь дебютанта или дебютантки» (619), когда он (она) представляет роль в салоне, домашним образом, и неубедительности подобного поведения — на большой сцене). Вообще одной из ключевых мыслей Дидро является мысль о ненужности чувствительности для «общей пользы» в силу ее сугубой камерности и несовместимости со сферой общественно и исторически значимого:

Чувствительность отнюдь не является свойством **гения**. Он может любить справедливость, но будет поступать согласно этой добродетели, не получая от того улады. Всем ведает не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не будет ни **великим** королем, ни **великим** министром, ни **великим** полководцем, ни **великим** адвокатом, ни **великим** врачом... Чувствительный человек слишком зависит от собственной диафрагмы, чтобы быть **великим** королем, **великим** политиком, **великим** сановником, **справедливым** человеком, **проницательным** наблюдателем, а следовательно, **превосходным** подражателем природы, если только он не сможет забыть, отвлечься от самого себя, создать силой своего воображения и удержать в своей цепкой памяти призраки, служившие ему образцами; но тогда действует уже не он, им владеет дух другого существа (575, 619).

прошлого (описанных в первой части). При этом Дидро и Лессинг «укрощают» чувствительность через ее визуализацию и апелляцию к идеям прекрасного и возвышенного, эстетство же Руссо носит литературоцентричный характер и навязывает ему обращение к книжным пространственным образам и метафорам герметичности, закрытости, завершенности, характерным для утопического дискурса.

тере» Дидро как апологию той театральности, которая является феноменом публичного измерения межличностной коммуникации и индустрии биографии. Беспощадная критика природной чувствительности в театре Дидро преимущественно в контексте размышлений об эстетизированных формах человеческого поведения, будь то театральная публичная сфера. С этим во многом и связан тот образ актера — наблюдателя за человеческой природой, которому Дидро придает все черты интеллигента со всеми подразумеваемыми властными амбициями общественной и культурной жизни.

Великие поэты, великие актеры, может быть, вообще все великие люди — твари природы, одаренные прекрасным воображением, силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом, — существа наименее чувствительные, слишком многогранны, слишком поглощены наблюдением, слишком подражанием, чтобы переживать внутреннее волнение. Я представляю себе всегда с записной книжкой на колене и с карандашом в руке (37).

Первый собеседник, сторонник эмансипированного, просвещенного человека на лицедейство, суть которого — в применении наблюдения и, что немаловажно, самонаблюдения, самоконтроля и самоограничения по отношению к своему ремеслу, провозглашает, по сути, идеи эмансипированного, интеллигентного (постпросветительского) аристократизма¹³, из которого вырастает в дальнейшем миссия западного интеллигента с характерной для него ярко выраженной общественной-политической позицией. Провозглашая по отношению к актеру столь высокие требования, Дидро тем самым легитимизирует его социальный статус, вводя его в круг культурной и интеллектуальной элиты. Актер Дидро принципиально умнее и сильнее публики (не случайно возникновение уже упоминавшегося образа актера, наблюдающего из партера за сценой жизни). Он не только наблюдает за тем, что происходит на сцене жизни, но и управляет этой сценой, режиссирует ее¹⁴.

12. См. также: «Изучение великих образцов, знание человеческого сердца, умение обращаться в свете, упорная работа, опыт, привычка к сцене совершенствуют дары природы» (569); «...я хочу, чтобы он был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем... я требую от него проницательности» (571); «...хладнокровие умеряет восторженное неистовство. Не потерявший голову безумец властвует над нами; власть эта дается тому, кто владеет собой» (574).

13. Ричард Сеннет, напротив, считает, что безличное, абстрагированное от внутреннего мира поведение в обществе есть залог плодотворного общения между представителями разных классов: «...общение настолько успешно, насколько его условия намеренно искусственны, насколько оно есть Вселенная в себе, насколько ход его не зависит от социального положения говорящего и слушателей» [Сеннет 2002: 126].

14. Ср.: «Беря за основу саму природу человеческих чувств, актер может общаться с людьми, живущими в этом хаотичном мире. Находя постоянные, воспроизводимые формы выражения, он на мгновение упорядочивает зрительское восприятие. Общение не подразумевает равноправного пользования этими условными знаками. Одна сторона должна, овладев, дистанцироваться от чувства, которому поддается другая. Следовательно, в понятие неизменного, повторяемого выражения эмоций заложена

идея неравенства» ([Сеннет 2002: 125–126]. Мир естественных переживаний более уязвим и зависим от случайностей, незавершенность формы выражения эмоции, ее эстетическое несовершенство мешают возникновению сопереживания и сопереживания: «...в мире, в котором люди реагируют прямо и спонтанно, восприятие искажено; чем безскуснее общение между двумя людьми, тем меньше шансов, что каждый сумеет донести до собеседника свои чувства» [Сеннет 2002: 124].

идея неравенства» ([Сеннет 2002: 125–126]. Мир естественных переживаний более уязвим и зависим от случайностей, незавершенность формы выражения эмоции, ее эстетическое несовершенство мешают возникновению сопереживания и сопереживания: «...в мире, в котором люди реагируют прямо и спонтанно, восприятие искажено; чем безскуснее общение между двумя людьми, тем меньше шансов, что каждый сумеет донести до собеседника свои чувства» [Сеннет 2002: 124].

История театра XIX века свидетельствует о том, что программа развития театра и общества, предложенная Дидро в «Парадоксе об актере», была отложена на крайнюю меру до момента актуализации авангардистских тенденций первых десятилетий XX века. На протяжении XIX века будут преобладать романтически-восторженный, чувственный тип актерской игры и старый театр масок и амплуа — оба столь востребованные буржуазной публикой. Власть актера над зрителем будет строиться на аспекте взаимной симпатии и взаимного сопереживания, сопереживания, сопровождаемых самозабвением, бегством от реальности и воображения, чтобы на время отвлечься от сложности и несовершенства реальной жизни. Актуализация интеллектуальной интуиции Дидро об актере как публичном интеллигенте, прибегающем к перформативным практикам взаимодействия со зрителем через проблематизацию всех тех «лирических мест» театра и театральности, которыми зритель привычно измеряет происходящее вокруг, осуществится — в виде цельной художественной программы — в деятельности Бертольта Брехта, который вернет театру его общественно-политическую значимость. В связи с этим показателен многократно описанный Роланом Бартом эффект, возникший в результате его знакомства с театром Брехта в 1954 году, когда в Париж на гастроли приехал «Берлинер ансамбль». Этот взгляд интересен нам как взгляд изнутри французской театральной традиции, сформировавшейся к середине XX века. Барт рассказывает о том, как гастроли брехтовского театра изменили его отношение к современному театру: «...на моих глазах от французского театра ничего не осталось» [Барт 2014а: 10]. Брехтианство, по Барту, — это «подлинная культура, за которой должна стоять политика...». «Внедрить в политический, "народный" спектакль прорастающее семя "изысканности" (каково бы ни было ее содер-

идея неравенства» ([Сеннет 2002: 125–126]. Мир естественных переживаний более уязвим и зависим от случайностей, незавершенность формы выражения эмоции, ее эстетическое несовершенство мешают возникновению сопереживания и сопереживания: «...в мире, в котором люди реагируют прямо и спонтанно, восприятие искажено; чем безскуснее общение между двумя людьми, тем меньше шансов, что каждый сумеет донести до собеседника свои чувства» [Сеннет 2002: 124].

французской театральной культуре: «Нам еще долго предстоит делать выбор из представлений "Мамаши Кураж" театра "Берлинер ансамбль", или такль побуждает к пересмотру раз и навсегда устоявшихся категорий театральной системы, таких, например, как актерская игра. Безусловно, культура не раз размышляла на эту тему, но лишь в узких пределах, о чем было психологическое состояние актера, степень его искренности... Но всем властвует перевоплощение, а значит, вместо того, чтобы задуматься о дистанции между актером и публикой, без конца говорят об отношении актера с его персонажем» [Барт 2014б: 47].

Именно постановкой вопроса о важности дистанции между актером и телом, о принципиальном неравенстве их позиций, являющемся гарантией осуществления театральной коммуникации как пространства личностной и интеллектуальной свободы, мы обязаны Дидро и его парадоксальному творчеству размышлений о театре. По сути, можно говорить об этом произведении не только как о прото модернистском¹⁵, но и как о прото перформативном и программирующем рождение эстетики перформативности в современной культуре, невозможной без интеллектуального и телесного дистанцирования как основы и актерской, и зрительской идентичности.

БИБЛИОГРАФИЯ/REFERENCES

- [Барт 2014а] — Барт Р. Я всегда очень любил театр... // Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
 (Barthes R. I Have always Loved Theatre... // Barthes R. On Theatre. Moscow, 2014.)
 [Барт 2014б] — Барт Р. Актер без парадокса // Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
 (Barthes R. Actor without a Paradox // Barthes R. On Theatre. Moscow, 2014.)
 [Дидро 1936] — Дидро Д. Парадокс об актере / Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Асадемия, 1936.
 (Diderot D. Paradoxe sur le comédien / Diderot D. Collected Works: In 10 vols. Moscow: Leningrad, 1936.)
 [Лессинг 1953] — Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953.
 (Lessing G.E. Laocoon // Lessing G.E. Selected Works. Moscow, 1953.)
 [Сеннет 2002] — Сеннет Р. Падение публичного человека (1974, 1976) / Пер. с англ. М.: Логос, 2002.
 (Sennett R. The Fall of Public Man (1974, 1976) / Trans. from English. Moscow, 2002.)
 [Филдинг 1973] — Филдинг Г. История Тома Джонса, найденныша / Пер. с англ. А. Франковского. М.: Худож. лит., 1973.
 (Fielding H. The History of Tom Jones, a Foundling. Moscow, 1973.)
 [Ямпольский 2000] — Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ад Маргинем, 2000.
 (Yampol'skiy M. Nablyudatel'. Ocherki istorii videniya. Moscow: Ad Marginem, 2000.)
 [Gebauer, Wulf 1995] — Gebauer G., Wulf C. Mimesis: Culture — Art — Society / Translated by Don Reneau. Berkeley: University of California Press, 1995.
 [Harris 2014] — Harris J. Inventing the Spectator: Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France. Oxford University Press, 2014.
 [Hunt 2007] — Hunt L. Inventing Human Rights: A History. N.Y., London, 2007. Ch. I: Torrents of Emotion. Reading Novels and Imagining Equality.

15 См. об этом в статье Марии Неклюдовой в настоящем блоке.

О ПОДРАЖАНИИ ПОДРАЖАНИЮ

Сергей Зенкин

РАСПРОСТРАНЕНИЕ МИМЕСИСА: ДИДРО И ШЕНЬЕ

Sergey Zenkin

THE EXPANSION OF MIMESIS: DIDEROT AND CHÉNIER

Сергей Зенкин (РГГУ; главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований; доктор филологических наук) sergezenkine@hotmail.com

Sergey Zenkin (RSUH; Institute for Advanced Studies in the Humanities, research professor; Doctor of Sciences) sergezenkine@hotmail.com

Ключевые слова: мимесис, тело, Дидро, «Племянник Рамо», Андре Шенье
 Keywords: mimesis, body, Diderot, «Rameau's Nephew», André Chénier

Сопоставление двух сходных эпизодов из французской литературной истории — сцены из «Племянника Рамо» Дени Дидро и биографической легенды, связанной с казнью поэта Андре Шенье, — позволяет выдвинуть гипотезу о заразительном распространении телесного мимесиса, то есть экспрессивного поведения, соединяющего в себе слова и жесты, которое может передаваться в культуре по путям, не всегда поддающимся точному историческому прослеживанию.

The comparison of two similar episodes of French literary history — a scene from Denis Diderot's *Rameau's Nephew* and a biographical legend about the execution of the poet André Chénier — allows the hypothesis of contagious expansion of the corporeal mimesis, i.e. expressive behavior combining words and gestures, which can be transmitted in culture by ways not always followable by historical investigation.

explores the special features of a microblog on VKontakte, as well as the peculiar property of conflict within the "I." This conflicting quality develops from the beginning to the end of the novel and is simultaneously enclosed within an indivisible state, moving in a circle (a "narrative rondo"). Sokolov traces the interconnection of the lyrical and the narrative, describing the transformation of the "I," which by the end of the novel fails at all levels of the value system.

Олег АРОНСОН (Институт философии РАН; старший научный сотрудник сектора эстетики; кандидат философских наук) olegaronson@yandex.ru;

Константин БАРИШТ (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) konstantin_barisht@pushdom.ru;

Моника БЛЭК (Университет Теннесси (Ноксвилл); доцент и заместитель декана исторического факультета; PhD) mblack9@utk.edu;

Константин А. БОГДАНОВ (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ведущий научный сотрудник Центра теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; доктор филологических наук) konstantin.a.bogdanov@gmail.com;

Сергей ЗЕНКИН (РГГУ; главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований; доктор филологических наук) sergezenkine@hotmail.com;

Елизавета КЛОЧКОВА (НИУ ВШЭ; бакалавр факультета гуманитарных наук) eaklochkova94@gmail.com;

Алексей А. КОНАКОВ (свободный исследователь; Санкт-Петербург) konakov2004@mail.ru;

Ольга КУПЦОВА (МГУ; ВГИК; ГИИ; старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) okouptsova@yandex.ru;

Ян ЛЕВЧЕНКО (НИУ ВШЭ; профессор Школы культурологии факультета гуманитарных наук; PhD) janlevchenko@hse.ru;

Мария НЕКЛЮДОВА (ИВГИ РГГУ; старший научный сотрудник; ИОН РАНХиГС; заведующая кафедрой культурологии и социальной коммуникации; PhD) m.s.neklyudova@gmail.com;

Алексей ПОРВИН (свободный исследователь; Санкт-Петербург) sensus_interni@mail.ru;

Ольга РОГИНСКАЯ (НИУ ВШЭ; доцент; кандидат филологических наук) oroginskaya@hse.ru;

Денис САЛТЫКОВ (НИУ ВШЭ; аспирант факультета социальных наук) denissaltykov@gmail.com;

Татьяна СМОЛЯРОВА (Университет Торонто; профессор; PhD) tatiana.smolyarova@utoronto.ca;

Станислав А. СНЫТКО (свободный исследователь; Санкт-Петербург) stasspb2005@mail.ru;

Иван А. СОКОЛОВ (СПбГУ; аспирант кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета; магистр филологии) book_worm@mail.ru;

Алек Д. ЭПШТЕЙН (Центр изучения и развития современного искусства (Иерусалим – Москва), председатель; PhD) alekdep@gmail.com.

Oleg ARONSON (*Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences; Department of Aesthetics, senior researcher; PhD*) olegaronson@yandex.ru;

Konstantin BARSHT (*Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; leading researcher; Dr. habil.*) konstantin_barshat@pushdom.ru;

Monica BLACK (*University of Tennessee, Knoxville; associate professor, associate head, Department of History; PhD*) mblack9@utk.edu;

Konstantin BOGDANOV (*Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; Literature Theory and Interdisciplinary Research Center, leading researcher; Dr. habil.*) konstantin.a.bogdanov@gmail.com;

Alek EPSTEIN (*Center for Research in Contemporary Art; chairperson; PhD*) alekdep@gmail.com;

Elizaveta KLOCHKOVA (*HSE; bachelor's student; Faculty of Humanities*) eaklochkova94@gmail.com;

Aleksey KONAKOV (*independent researcher; St. Petersburg*) konakov2004@mail.ru;

Olga KUPTSOVA (*Lomonosov Moscow State University; Gerasimov Institute of Cinematography; State Institute of Art Studies; senior researcher; PhD*) okuptsova@yandex.ru;

Jan LEVCHENKO (*HSE; professor, School of Cultural Studies, Faculty of Humanities; PhD*) janlevchenko@hse.ru;

Maria NEKLYUDOVA (*RSUH; senior researcher; RANEPa; head of Cultural Studies and Social Communication department; PhD*) m.s.neklyudova@gmail.com;

Aleksey PORVIN (*independent researcher; St. Petersburg*) sensus_interni@mail.ru;

Olga ROGINSKAYA (*HSE; associate professor; PhD*) oroginskaya@hse.ru;

Denis SALTYSKOV (*HSE; doctoral student; Faculty of Social Sciences*) denissaltyskov@gmail.com;

Tatiana SMOLIAROVA (*Toronto University; professor; PhD*) tatiana.smolyarova@utoronto.ca;

Stanislav A. SNYTKO (*independent researcher; St. Petersburg*) stasspb2005@mail.ru;

Ivan SOKOLOV (*St. Petersburg State University; graduate student, Department of Foreign Literatures; master's in philology*) book_worm@mail.ru;

Sergey ZENKIN (*RSUH; Institute for Advanced Studies in the Humanities, research professor; Doctor of Sciences*) sergezenkine@hotmail.com.

BELLES-LETTRES

AAIN FLEISCHER 9 La Femme couchée par écrit
(trans. V. Lapitsky)

MASS HYSTERIA AS SOCIAL INSTITUTION

NIKOLAY POSELYAGIN 34 From the editor

I. THE RATIONALIZATION
OF MASS PSYCHOSIS

OLEG ARONSON 37 Epidemiology of the Political

SERGEY ZENKIN 49 Malign Mimesis

ALEK D. EPSTEIN 57 Redefining Religious Discourse:
What do we mean by "atheism,"
"free thought" and "secular age"

II. PRACTICES OF MASS PSYCHOSIS

MONICA BLACK 73 What Was Mass Hysteria? A Faith Healer
and Popular Apocalypticism in Postwar
Germany (trans. T. Pirusskaya)

KONSTANTIN A. BOGDANOV 85 Chumak's Jars, Kashpirovsky's Gaze:
On the Role of Immobile Objects
in the Social Imagination

BECAUSE IT'S NOT ALLOWED:
PORN AS STIGMATIZED FUNCTION

Compiled by Jan Levchenko

JAN LEVCHENKO 99 Introduction

JAN LEVCHENKO 105 Industry of Shame: The Development and
Commodification of Sex in Late Soviet Film

DENIS SALTYSKOV 123 The Cinematic Mythology of Snuff and
its Pragmatics

ELIZAVETA KLOCHKOVA 136 Torture porn: The Decline of Authority
and the Groundlessness of Power

INTERPRETATIONS

K. A. BARSHT 146 Blacksmith-Bear from A. Platonov's
The Foundation Pit and I. I. Ivanov's
Experiments in Creating a Human-Ape
Hybrid