

ОТ РЕДАКЦИИ

За последние десятилетия гуманитарные науки разработали действенный методологический инструментарий для изучения повседневной культуры, бытовых представлений, рутинных привычек и поведения человеческих сообществ. Такое внимание к тривиальному имело и собственно научный смысл (возможность использовать количественный анализ данных и т. д.), и безусловную философскую подоплеку: в условиях тоталитарных режимов, идеологически постулировавших собственную уникальность («я другой такой страны не знаю»), это был один из способов интеллектуального сопротивления. Но антропологизация и демократизация наук о человеке привела к тому, что все необычное стало провоцировать исследовательское недоверие, а потому либо деконструироваться вплоть до обнажения его глубинной ординарности, либо отодвигаться в область культурной мифологии.

Что произойдет, если попробовать перенастроить исследовательскую оптику и с учетом современных методов анализа взглянуть на то, что выбивается из общего — бытового, культурного, интеллектуального — контекста? Прежде всего, столкновение с непривычным, странным, внесистемным отчетливо выявляет горизонт социокультурных ожиданий, свойственный разным общественным группам и институтам. Так, наблюдения агентов III Отделения за петербургскими литераторами, о которых пишет **С. М. Волошина**, фиксируют признаки чуждости (скажем, коллективные посещения могил Белинского или Добролюбова), становящиеся политическим фактором в силу их несовпадения с устоявшимися нормами. Аналогичным образом, как показывает **Г. С. Зеленина**, реакция Н. С. Хрущева на авангардистскую выставку в Манеже из эстетической плоскости перемещается в этическую («извращенцы») и в конечном счете в этническую (подозрение в «нерусскости»), тем самым задавая систему координат «правильного» и «неправильного» искусства. Последнюю проблему — на более раннем, но не менее идеологически окрашенном материале — рассматривает **М. А. Чукчеева**, обращаясь к спорам 1860-х годов о специфике исторической и жанровой живописи.

Необычное также может служить точкой соприкосновения между реальностью и сферой потустороннего или свидетельствовать о своего рода эпистемологическом сломе. Как можно видеть в статье **О. Б. Христофоровой**, в зависимости от точки зрения и языка описания одни и те же симптомы (ощущение тяжести во сне, невозможности пошевелиться) могут истолковываться как вмешательство сверхъестественных сил («домовой душит») и как медицинская патология. В обоих случаях мы имеем дело с выходом за пределы нормальности, что требует обращения к разнообразным этиологиям, каждая из которых обладает собственной логикой. В сущности, это механизм «нормализации», имеющий и исторические (см. обзор **И. И. Лисович** о «тайнах природы»), и психологические (см. работу **С. М. Бардиной** о риторике рассказов о сновидениях) обоснования.

Однако, может быть, самой яркой чертой необычного является его визуальный характер: в большинстве случаев это то, что бросается в глаза, чего нельзя не заметить, идет ли речь о наивных копиях знаменитых картин

(о чем пишет **А. В. Володина**) или о барочных каприччио Брачелли, которые анализирует **Л. Д. Чистова**. К близкой категории можно отнести феномен «невиданного», а потому не имеющего устоявшегося языка описания. Как показывает **К. О. Гусарова**, когда молодой Максим Горький впервые попадает в кино, он формулирует свои впечатления, переосмысляя избитую метафору «мира теней». У него она обретает не только метафизический, но и социальный смысл: бедность «невидима» для общества. Напротив, в серии гравюр XVII в., находящихся в фокусе внимания **А. В. Стоговой**, зрителю преподается искусство быть на виду и «модным», что подразумевает не столько шитье нового наряда, сколько овладение постоянно усложняющейся системой аксессуаров, жестов, поз и т. д. — и, конечно, специфические речевые практики, включая употребление модных словечек. Об одном из таких слов, вошедшем в английский язык в XVII в., пишет в своей статье **Р. Сколап**.

Наконец, необычное является результатом осознанной де- и реконтекстуализации, примером чему — подчеркнуто штампованное использование одного и того же приема, появления «рокового» белого грузовика в южнокорейских сериалах (см. статью **А. В. Тарасовой**) — или перетасовка эмблематических мотивов (см. работу **М. С. Неклюдовой** о девизах кардинала де Ришелье). Как показывает **С. Н. Зенкин**, такое перемещение образа, и одновременно его штамповка, может становиться самостоятельным сюжетом (похищение ценного артефакта из музея), предметом игры между персонажами, автором и зрителями.

В основу этой подборки легли материалы двух симпозиумов, организованных Школой актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. Хотя их темы пересекались лишь отчасти, при составлении номера стало очевидно, что нет смысла отделять статьи, написанные по следам докладов, сделанных на международной конференции «Представляя необычное: когнитивный диссонанс, разрыв шаблона и прочие фантастические твари» (совместное мероприятие ШАГИ РАНХиГС, НИУ ВШЭ и МВШСЭН, которое прошло 19–21 сентября 2019 г.), от тех, что были представлены на международном коллоквиуме «Figures of Speech and Visual Figurations in Early Modern Culture: Transpositions and Permutations» («Фигуры речи и аллегорические фигуры в культуре (раннего) Нового времени: переложения и вариации»), который состоялся 24 февраля 2020 г., поскольку центральной для них всех стала проблема визуального и вербального восприятия необычного.